UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARCOS VINICIUS HELUY DANA

UM RETRATO CONTEMPORÂNEO: AUSÊNCIA E IMAGEM

Rio de Janeiro

2024

MARCOS VINICIUS HELUY DANA

UM RETRATO CONTEMPORÂNEO: AUSÊNCIA E IMAGEM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

D169r

Dana, Marcos H
um retrato contemporâneo: ausência e imagem / Marcos H Dana. -- Rio de Janeiro, 2024.
85 f.

Orientador: Maria Luisa Luz Tavora.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2024.

1. Retrato. 2. Sujeito. 3. Crise da modernidade. I. Luz Tavora, Maria Luisa, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

MARCOS VINICIUS HELUY DANA

UM RETRATO CONTEMPORÂNEO: AUSÊNCIA E IMAGEM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora

Aprovado em

(Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora - PPGAV/EBA/UFRJ- Orientadora)

(Profa. Dra. Marina de Menezes de Andrade - BAR/EBA/UFRJ)

(Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim - PPGAV/EBA/UFRJ)

(Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti - PPGAV/EBA/UFRJ - Suplente)

(Profa. Dra. Dalila dos Santos Cerqueira Pinto - BAF/EBA/UFRJ - Suplente)

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são para minha orientadora, a Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora, *para além da orientação*.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, em especial aqueles com quem tive aula e contribuíram diretamente para a realização dessa pesquisa: Ana Mannarino, Cezar Bartholomeu, Felipe Scovino, Paulo Vaz.

Aos artistas Eustáquio Neves e Gustavo Speridião, cujas obras atravessam essa dissertação.

Agradecimentos especiais aos amigos, Chey Medeiros, Jeanete Bialowas, Luiz Schymura, Marcelo Guarnieri, Maria Thereza da Fonseca Costa, Mário Berlim, Mônica Frota, a todos muito obrigado.

À Lina e ao José Carlos *(in memoriam)*.

RESUMO

Quando nos séculos XIX e XX buscou-se refletir sobre as possibilidades de representação e sua articulação dentro dos limites da arte, a crise da modernidade ao desmontar o Sujeito, abalou de forma inequívoca a produção artística. Neste contexto, essa pesquisa busca algo particular, uma *epistémé*, na produção de arte contemporânea, para responder a seguinte pergunta: como a crise da modernidade afeta a produção de arte, percebendo no retrato, em seu aspecto formal, o gênero que detinha o Sujeito como conteúdo, uma vez que ele não pode mais ser representado? A dissertação é elaborada em três capítulos: Modernidade é crise, descreve a crise da representação à perda do Sujeito; Dispositivos para ausência – retrato, toma o gênero retrato como dispositivo no mundo neoliberal, neste a opção por curadoria e seu viés discursivo – *epistémé,* e um panorama da arte contemporânea com foco na produção de retratos. E então, Um retrato contemporâneo, onde a obra dos artistas Eustáquio Neves e Gustavo Speridião são explicitamente tratadas – a pesquisa é qualitativa. Ambos, enfim, optam por mostrar a natureza complexa da subjetividade do século XXI, em lugar de expressar a identidade particularizada de um determinado indivíduo, o Sujeito. A e a análise do problema é realizada a partir do apoio teórico de Benjamin, W; Eagleton, T e Foucault, M, Por fim, miramos os artistas, curadores, filósofos e historiadores da arte enquanto público interessado e o público em geral – os amantes das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Crise da modernidade, Sujeito, Retrato.

ABSTRACT

In the 19th and 20th centuries, discussions about representation and its role within the boundaries of art began to emerge. The crisis of modernity, which dismantled the concept of the Subject, profoundly affected artistic production. In this context, the present research aims to identify a specific epistemic framework within contemporary art production to explore the following question: How does the crisis of modernity impact artistic creation, particularly in the portrait genre, which has traditionally centered on the Subject as its core content, especially when that Subject can no longer be represented? This dissertation is organized into three chapters. The first chapter, "Modernity is Crisis," investigates the crisis of representation and the resulting loss of the Subject. The second chapter, "Devices for Absence – Portrait," examines the portrait genre as a device within the neoliberal landscape, highlighting curatorial practices and their discursive biases - an epistémé - along with an overview of contemporary art focusing on portrait production. Finally, the third chapter, "A Contemporary Portrait," explicitly discusses the works of Eustáquio Neves and Gustavo Speridião, utilizing a qualitative research approach. Both artists choose to reveal the intricate nature of 21st-century subjectivity instead of expressing the particular identity of a specific individual—the Subject. The analysis is supported by the theoretical frameworks of Walter Benjamin, Terry Eagleton, and Michel Foucault. Ultimately, this research is directed toward artists, curators, philosophers, art historians, and the general public - art enthusiasts.

KEYWORDS: Crisis of modernity, Subject, Portrait.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Rauschenberg: *This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So*, 1961. Telegrama, 17 5/8 × 8 7/8 in | 44.8 × 22.5 cm. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-this-is-a-portrait-of-iris-clert-if-i-say-so

Figura 02: Irit Batsry: *Care*, 2002, lambda print sobre fuji flex, 90 x 90 cm. Fonte artista.

Figura 03: Irit Batsry: *Set* 2002, panorama vídeoinstalação. Fonte artista.

Figura 04: Irit Batsry. *Set make-up* 2002, vídeoinstalação. Cortesia: *The Whitney Museum for the American Art*.

Figura 05: Michael Wesely, *Shulle* I. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Fonte: https://wesely.org/2019/schule-akademie-der-bildenden-kuenste-muenchen-2/

Figura 06: Michael Wesely, *Shulle* II. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Fonte: https://wesely.org/2019/schule-akademie-der-bildenden-kuenste-muenchen-2/

Figura 07: Michael Wesely, *Shulle* III. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Fonte: https://wesely.org/2019/schule-akademie-der-bildenden-kuenste-muenchen-2/

Figura 08: George Rouy, *Absence*, 2024, óleo e acrílica sobre linho, 240 x 190 x 4 cm.

Fonte: George Rouy - The Bleed, Part I - Hauser & Wirth

Figura 09: George Rouy: *Given Every Chance,* 2024, acrílica, pigmento de prata e carvão sobre linho, 100 x 120 x 4 cm. Fonte:George Rouy - The Bleed, Part I - Hauser & Wirth

Figura 10: George Rouy: *Flash Thought,* 2024, acrílica e óleo sobre tela, 100 x 120 x 4 cm.

Fonte: George Rouy - The Bleed, Part I - Hauser & Wirth

Figura 11: George Rou: *Phantom,* 2024, acrílica, pigmento de prata e carvão sobre linho, 240 x 190 x 4 cm. Fonte: George Rouy - The Bleed, Part I - Hauser & Wirth

Figura 12: Gustavo Speridião: retrato, 2021, da série "o inventário de problemas," gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, eição: única. Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-487503c6-56e0-474e-9c30-f038a1937142

Figura 13: Gustavo Speridião: em defesa da liberdade, 2021, da série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm. Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-e1f1f943-6fb4-40a1-af7f-ab812506653e

Figura 14: Gustavo Speridião: realidade, 2021, da série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, edição única. Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-54f1ed7c-1460-4d1c-bda9-14df200b7e5c

Figura 15: Gustavo Speridião: narrativa linear, 2021, da série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, edição única. Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-b8aad512-76e5-4174-9ee2-b4804414dd50

Figura 16: Gustavo Speridião: ontem, 2021, da série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, edição única.

Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-59c55ad1-2a17-4c39-8f7c-0f1ca375fbb0

Figura 17: Kasemir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1915, óleo sobre linho, 79.5 cm × 79.5 cm.Vista da sala de Malevitch, situada no 1º andar. na exposição 0.10, Dezembro 1915. Fonte: https://umbigomagazine.com/um/wp-content/uploads/2017/01/QuadradoNegro-2.jpg

Figura 18: Kasemir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1915, óleo sobre linho, 79.5 cm × 79.5 cm Crédito: Tretyakov Gallery, Moscow. Fonte: (10) Quadrado Negro: O Eclipse da Objectividade

Figura 19: mágicas, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 30 x 7 cm (díptico), edição única. Fonte: https://www.speridiao.com/pinturas?pgid=kz008l3e-efafb3cf-3d39-4f29-80bc-75ca9017bec2

Figura 20: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Caixa de madeira (tampa com imagem impressa em papel de arroz, caixa com imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 21: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Caixa de madeira (tampa com imagem impressa em papel de arroz, caixa com imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 22: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Imagem impressa em papel de algodão a partir de negativo de vidro apropriado. 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 23: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Imagem impressa em papel de algodão a partir de negativo de vidro apropriado. 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 24: Eustáquio Neves: Caixa alegórica de madeira, tampa com imagem por apropriação impressa em papel de arroz, 19 x 14 cm

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 25: Laboratório - primeiro momento da intervenção. Fonte artista.

Figura 26: Mesa e digitalização - segundo momento da intervenção e finalização da imagem. Fonte artista.

Figura 27: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Imagem impressa em papel de algodão a partir de negativo de vidro apropriado. 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura: 28: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Caixa de madeira (tampa com imagem impressa em papel de arroz, caixa com imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles85

Figura 29: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Caixa de madeira (tampa com imagem impressa em papel de arroz, caixa com imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 30: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Imagem impressa em papel de algodão a partir de negativo de vidro apropriado. 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

Figura 31: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Imagem impressa em papel de algodão a partir de negativo de vidro apropriado. 19 x 14 cm.

Fonte: Eustáquio Neves - Instituto Moreira Salles

INTRODUÇÃO 13

1 MODERNIDADE É CRISE 17

1.1 O Mito - como conteúdo para um retrato 17

1.2 O Sujeito como conteúdo para um retrato 18

1.3 Crise da representação: ausência 20

2 DISPOSITIVOS PARA AUSÊNCIA - RETRATO 28

2.1 pósmodernos 28

2.1.1 neossujeitos 30

2.2 panorama 36

3 UM RETRATO CONTEMPORÂNEO 50

3.1 Retrato, 2021 50

3.2 Retrato Falado, 2020 61

CONSIDERAÇÕES FINAIS 80

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como partida um problema posto pela filosofia, mas que "acontece" na arte moderna / contemporânea e tem a mediação da história – por ela se dá seu desenvolvimento.Aponto a crise da modernidade e os impasses ao Sujeito – o conteúdo dessa crise, como a origem do problema e temos o retrato, enquanto gênero que detinha o Sujeito, como conteúdo na arte - o acontecer. Isso se dá por volta do século XIX – a consolidação desses impasses e a representação deles na arte é imediata. A historiografia da arte moderna, que tem seu início, descreve as alterações na representação de um indivíduo que não mais é postulado pelo *Cogito* cartesiano.

Meu interesse por este objeto de pesquisa é um desdobramento da minha trajetória profissional: apesar de não ser um tema comercial para uma galeria de arte, montei uma exposição coletiva intitulada "*The Portrait Show*" (2005), cuja orientação curatorial é a que uso nesta dissertação de mestrado. A mostra foi apresentada na galeria LGC Arte Hoje, no Centro do Rio de Janeiro, contava com obras dos artistas: Adriano Melhem, Barrio, Claudia Jaguaribe, Valdir Cruz e Walter Firmo. A disponibilidade de obras que tratavam desse assunto mais a quantidade mantidas no acervo, apontavam para a relevância do tema e despertaram-me o interesse pelo problema, possibilitando a exposição e o início de uma investigação.

A pesquisa toma um perfil quando, em contato com artistas que utilizam o retrato como gênero, mesmo que não fizesse parte em suas poéticas, aliados às possibilidades e sentidos de representação que já se mostravam profícuos - cada contato com as obras, novas sensações surgiam e associações eram feitas, o que me fez construir várias hipóteses e levantar bibliografia pertinente. Havia um claro abandono ao "retrato" tradicional ao passo que a experimentação ocupava rapidamente uma "ausência".

Esse conjunto de aconteceres trouxe um desejo que se transformou em necessidade de pesquisa acadêmica. Minha atenção voltada à essas questões permitiram-me conhecer mais proximamente como os artistas percebiam e desenvolviam o problema em seus trabalhos, conscientes ou inconscientes deste, a recepção da curadoria e o público. Naquele momento, meu desejo fora investigar empiricamente o conteúdo dos retratos posto na produção de arte

contemporânea, nos anos 2000/10. Visitei ateliês, entrevistei informalmente artistas e conversei com curadores. O amadurecimento desta pesquisa aconteceu em 2022, por ocasião de meu ingresso no mestrado.

Posto isso, vamos às questões metodológicas e estruturais da pesquisa. Esse trabalho é dividido em três partes, a primeira delas é titulada por modernidade é crise, ideia emprestada de Foucault que ao longo de sua obra nos conduz à essa conclusão; e é subdividida em ítens: o mito - como conteúdo para um retrato; o Sujeito como conteúdo para um retrato e crise da representação: a ausência. Vou, neste capítulo, descrever a crise da modernidade sob a perspectiva dos autores: Hegel, ao introduzir a história na formação do sujeito, Marx desviando nosso olhar para a sociedade em lugar de um indivíduo particularizado e Freud quando termina sua teoria do inconsciente, desarticula um fundamento cartesiano na construção do Sujeito que postulava sermos indivíduos que temos conhecimento imediato de nós mesmos. Conceitos-chave serão explicitados como Sujeito, representação, e seus efeitos na arte que se inicia – a ausência.

A segunda parte tem por título Dispositivos para ausência – retrato e é subdividida em pós-modernos e neossujeitos. Recorro a Foucault para o uso dos conceitos "dispositivo" e "*epistémé*" como operadores desta narrativa – a pesquisa. Ambos são descritos no capítulo e a ideia é perceber o retrato enquanto dispositivo e a partir dele extrair uma "*epistémé*" possível, a sua "*espistémé*". O ítem pós-moderno apresenta a pós-modernidade pelas ideias de Terry Eagleton e nesse contexto as análises sobre a produção de arte encontram em Benjamin Buchloh o apoio teórico. Ainda contextualmente, apresento a base social contemporânea, o neoliberalismo e suas formas de subjetivação, forjando os neossujeitos e, ao refletir suas normas neoliberais, a todos, alcança igualmente parte da sociedade que se dedica a arte, a cultura e afins. Assim, temos ao lado do artista, o curador como agente sócio-político, aquele que tece vários saberes encontrados nas obras de nosso tempo, e ao forçar a experiência da obra, através de mostras expositivas – esse é o fato de seu trabalho - reinventa a historiografia, ou ao menos, a escrita de uma certa forma de arte produzida em um determinado momento, às vezes em conjunto, às vezes solitária, mas a novidade é que o espaço não é mais determinado – é globalizado, na história. Fiz um recorte curatorial, panorâmico sobre a produção de arte com foco nas obras, ou poéticas, de artistas que utilizam o retrato para através da vacância que ele oferece, desenvolver suas poéticas. Apresentamos obras dos artistas: Irit Batsry, videoinstalação; George Rouy, pintura e Michael Wesely,

fotografia. Minha intenção neste capítulo é apresentar as relações que tornam possível a arte em nosso tempo, percebendo no retrato um dispositivo possível a essas empreitadas.

O terceiro capítulo trata da análise da obra de dois artistas brasileiros – o que torna essa pesquisa qualitativa. Eustáquio Neves: Retrato falado, 2019, é o projeto vencedor da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2019, e objeto desta dissertação. Uma série de fotografias onde o artista desenha a partir da construção do retrato do avô – o qual não o conheceu pessoalmente e nem por documentos. Se para Neves a oralidade é documentação necessária, por que é a única possível, vamos recorrer a Walter Benjamin, que traz em suas reflexões apoio para a escrita dessa pesquisa. Gustavo Speridião; Retrato, 2021, da série *Inventário de problemas*, a obra é uma análise de nossa herança e dos problemas decorrentes. Speridião desenha a palavra "retrato" na borda de um cubo branco, e define sua estratégia: o vazio a ser preenchido. Não há aqui qualquer referência ao indivíduo, não há eu lírico, e portanto, de expressão subjetiva. Via retrato, Speridião reconfigura obras em um xadrez de histórias e nos coloca, brasileiros, em diálogo ao lado de artistas e eventos como o suprematismo de Malevich e o performático telegrama de Rauschenberg, como protagonistas de uma história outra.

Desse modo, essa pesquisa busca algo de particular, uma "*epistémé"*, na produção de arte contemporânea, para responder a seguinte pergunta: como a crise da modernidade afeta a produção de arte, percebendo no retrato, em seu aspecto formal, o gênero que detinha o Sujeito como conteúdo, uma vez que ele não pode mais ser representado?

"As concepções de unidade e integridade da obra de arte, são lugar-comum no discurso estético desde a Antiguidade [...]; mas o que emerge [...], no final do século XVIII, é a curiosa ideia da obra de arte como uma espécie de sujeito. Trata-se, certamente, de um tipo peculiar de sujeito, este artefato recém definido, mas é sem dúvida um sujeito." (EAGLETON, 1993. p 09).

1 MODERNIDADE É CRISE

1.1 O Mito - como conteúdo para o retrato

Talvez a primeira imagem fosse um retrato: Narciso deitado ao lado de um espelho d´água admirando seu próprio reflexo. Até em sua morte, conta-se, ele tentava alcançar no espelho d´água a imagem pela qual se apaixonara – por si mesmo. *"O mito de Narciso representa (senão para os gregos ao menos para nós) o drama da individualidade. [...] ele mostra, a profundidade de um indivíduo que toma consciência de si mesmo"*. (SPINELLI, 2010, p. 99). Narciso[1] ou " O Auto admirador ", na mitologia grega, era um herói do território de Téspias, Beócia, famoso por sua beleza e orgulho.

A influência deste mito se desdobra desde os gregos até hoje: música, poesia, dança, literatura, nas ciências sociais, psicanálise e nas artes visuais: Alguns exemplos[2]: os escritos de Fiódor Dostoiévski - 1821 - 1881, são tipos de Narcisos - Yakov Petrovich Golyadkin em O Duplo, lançado em 1846, na música, Caetano Veloso se apropria do espírito do mito de Narciso em letra de Sampa, a banda Barão Vermelho tem lançada um música chamada Narciso, escrita por Cazuza. Nas artes visuais, o emblemático Narciso é uma pintura do mestre barroco italiano Caravaggio, pintada por volta de 1597 e 1599 - um mito - sobre a Beleza - como conteúdo para um retrato. Freud, para sua psicanálise, escreve em "Sobre o Narcisismo", desenvolvendo sua teoria do ego, argumenta que o ego não existe originalmente como uma unidade, *"[...] fica claro que o ego tem de ser constituído [...] o que favorece a visão de Lacan (1949) em considerar o narcisismo estruturante na constituição do sujeito*." (UBINHA, E CASSORLA, 2003, p. 74).

Vamos partir desta imagem-retrato para definir retrato como: a representação de uma figura individual ou de um grupo, cujas fontes podem partir de um modelo vivo, documentos, fotografias, ou memoriais. Geralmente, o foco recai sobre o rosto, quase sempre em primeiro plano, sua construção se dá em um primeiro momento, ligado à ideia de semelhança e mímese (do latim *retrahere*, copiar). Em Aristóteles, o retrato é representação e com sentido único de tornar presente a ausência: re-apresentação. De acordo com ele, um retrato consiste

[1] https://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso_(Caravaggio)
[2] https://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso

principalmente na classificação, que é o processo de identificação, substituir algo presente por algo ausente.

Na história da arte, através da pintura ou escultura, o gênero ganha autonomia no século XV renascentista, e ocupa lugar destacado na Europa, pertencendo a várias escolas e diferentes "estilos", com finalidades diversas: comemorativa, religiosa, funerária etc,. e desde o início do período moderno, o retrato tem sido historicamente entendido como uma representação artística de um sujeito.

1.2 O Sujeito como conteúdo para o retrato

Quando nos séculos XIX e XX buscou-se refletir sobre as possibilidades de representação e sua articulação dentro dos limites da arte, no plano mais próximo, a fotografia relativizou a produção pictórica e, mais distante, a crise da modernidade ao desautorizar o Sujeito, abalou de forma indubitável a produção artística. O modernismo assistiu, desde o século XIX, a um desmonte teórico irreversível: a perda da noção de um indivíduo considerado pensante e autônomo frente ao mundo objetivizado. Há a perda de um universal abstrato e, seu particular concreto - o retrato, entretanto, resiste, em um primeiro momento, ligado à ideia de semelhança e mímese.

No século XIX, novas formas para os retratos são propostas, permitindo-se serem retratadas figuras de segmentos sociais mais amplos, às vezes duvidosos, e não apenas aristocráticos. Através de maior liberdade expressiva, Edouard Manet, apresenta *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, podemos considerar um ícone nessa mudança: o retratado olha para um observador outro, implícito, e não representado na imagem - ao lado de personagens ambíguos na Paris daquele momento. Escândalos à parte, estruturalmente Manet constrói sua imagem / pintura como cena: indícios de um desgaste na norma que naturalizava o gênero, há claramente um desvio para os processos de subjetivação, escolha de personagens e suas críticas implícitas, ampliação do escopo para além da objetivação (naturalismo), forjando o espaço como construção. Os impressionistas, e os neo-impressionistas prosseguem a ruptura com a orientação (norma) naturalista que marca a tradição retratística. Essa transformação necessária será utilizada pelos retratos de Pablo Picasso - 1881 - 1973, principalmente no Cubismo.

Ainda no séc. XIX a necessidade de uma semelhança científica, transparência entre o modelo e o retrato, encontra na fotografia um lugar de excelência, por ser indubitável: era considerada uma relação visual inerente e objetiva entre a imagem e o modelo vivo. Como tecnologia, a fotografia foi a grande consequência de uma experimentação prolongada com maquinário mecânico, já sendo desenvolvido e testado a partir da Revolução industrial. Como técnica de representação, logo absorveu uma ampla clientela sem precedentes para retratos, permitindo que pessoas que não foram consideradas dignas de pertencerem às galerias *nacionais*, ou que anteriormente não podiam pagar para serem retratadas, registradas para a posteridade. O avanço técnico da fotografia é decisivo para o processo de obsolescência da duplicação verossimilhante do sujeito e ou do objeto, levando os pintores a realçar o caráter subjetivo da obra (afastar-se da Natureza para aproximar-se do Sujeito) sob o risco deles próprios se tornarem obsoletos junto com sua técnica - desempregados. A fotografia, ela mesma, ao longo da técnica, desenvolve uma retratística própria: não depende mais da pintura para apontar " a direção ", o que leva o retrato como um gênero agora extremamente popular entre as sociedades que já dispunham do recurso fotográfico, impulsionado pelo baixo custo de reprodução, outro problema enfrentado pelos pintores.

Desde século XX até hoje, a posição do retrato mimético, ou naturalista, tido como uma forma progressiva de arte de elite foi comprometido seriamente. O retrato encomendado e suas finalidades, há muito discutido sob a crítica de subserviência artística, tornou-se fatalmente considerado como tóxico à criatividade e por conseguinte ao ofício do artista. A rejeição das imagens figurativas no início do século XX, em sua grande maioria produzidas pelas vanguardas artísticas, comprometeu a crença no hábito de que a semelhança visual com um modelo qualquer, é necessária para a representação da identidade, ou em termos semiológicos, semelhança como necessidade para um *representamen* - algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém, para um interpretante - referente.

Essa pesquisa, portanto, busca algo de particular na produção de arte contemporânea, uma epistémé, para responder a seguinte pergunta: como a crise da modernidade afeta a produção de arte, percebendo no retrato, em seu aspecto formal, o gênero que detinha o Sujeito como conteúdo, uma vez que ele não pode mais ser representado?

Por *epistémé* encontramos em Foucault a definição: *"[...] epistémé é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo que é discursivo e não discursivo"*. (FOUCAULT, 1988, p. 140) Como hipótese para esta dissertação, há um movimento retrógrado em direção às representações de espaço e tempo. Um retorno a um lugar vago, a ausência e como experiência, uma tal sensibilidade "pura" mas, percebemos já de início, através da abundância de exemplos, uma opção pelo abandono da mímese e da semelhança. O retratado é representado por meio de estratégias que podem incluir traços psicanalíticos, inscrição verbal ou escrita, além de outras formas simbólicas ou metafóricas e, em muitos casos, os artistas estão comprometidos em examinar, a fim de apresentar por meio de uma variedade de mídias: pintura, escultura, fotografia, instalação, performance, vídeo, a natureza complexa da subjetividade do século XXI, em lugar de expressar a identidade particularizada de um determinado indivíduo, o Sujeito.

1.3 Crise da representação: ausência

A modernidade pode ser assim definida:

> "[...] pela busca da fundamentação da possibilidade do conhecimento e das teorias científicas na análise da subjetividade, do indivíduo considerado como sujeito pensante, como dotado de uma mente ou consciência caracterizada por uma determinada estrutura cognitiva, bem como por uma capacidade de ter experiências empíricas sobre o real, [...]" (MARCONDES, 2014, p. 283).

A noção de Sujeito aqui acolhida é: "*indivíduo considerado pensante, porque é dotado de uma mente ou consciência caracterizada por uma determinada estrutura cognitiva*.". O modelo proposto tem como principal fundamento um indivíduo que conhece, dotado de identidade, autonomia e é derivado do *Cogito* cartesiano, e o retrato, como categoria em seu aspecto formal, é o gênero que na história da arte detinha o Sujeito como conteúdo.

No limite, o modernismo expressava o paradoxo de um indivíduo que não reconhecia mais o mundo enquanto tal e de um objeto - o mundo - que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito. A Razão que engendrou o

Iluminismo, contradizia-se em suas bases "liberdade, igualdade e fraternidade" no cotidiano capitalizado. Alguns fatores que contribuíram para esse movimento em crise podem ser encontrados no impacto das teorias psicanalíticas e pós-estruturalistas que questionaram as noções de uma identidade pessoal singular; o surgimento da fotografia, bem como os esforços dos artistas para revelar algo que escapasse à representação figurativa. "*As críticas de Hegel já apontavam para a insuficiência e o caráter problemático da análise subjetivista*"[3]. Hegel aponta que a subjetividade, enquanto consciência individual, é forjada em um processo dinâmico histórico e cultural, logo, não originária e impossibilitada de representar a realidade através de nossos processos cognitivos autônomos. As análises de Marx - 1818-1883, contribuíram para o entendimento de que o "eu" não existe imutavelmente, fora da história, e nem isoladamente, "*seu objeto de estudo é classes sociais*"[4], o eu é possível apenas como abstração mas, está condicionado à mudança das relações socioeconômicas em que se vive (feudalismo, capitalismo ou revolução, por exemplo). O impacto das teorias psicanalíticas por Freud - 1856-1939, e sua descoberta do inconsciente:

> [...] que o homem não se define pela racionalidade, e que sua mente não se caracteriza apenas pela consciência, mas, ao contrário, nosso comportamento é fortemente determinado por desejos e impulsos de que não temos consciência e que reprimidos, não realizados, permanecem entretanto em nosso inconsciente e manifestam-se em nossos sonhos, e em nosso modo de agir."[5].

Com a formulação da hipótese do inconsciente, Freud nos mostra que não temos controle consciente ou racional de nossas ações, o que colide com um dos argumentos centrais do racionalismo moderno – *"o acesso privilegiado do ser pensante à sua própria consciência, a evidência do cogito enfatizada por Descartes – torna-se assim altamente problemático."*[6]

Esse momento, a crise da modernidade, é também concomitante à *crise da representação*, e com fins didáticos, podemos distinguir três sentidos básicos de representação: ente que substitui outro, entre os antigos, conteúdo intrapsíquico que

[3] Ibid. p. 284
[4] Ibid. p. 284
[5] Ibid. p. 287
[6] Ibid. p. 287

representa o que está fora da mente, entre os modernos e ser humano que age em nome do outro - mais próximo se historicizarmos o tema.

Re-presentar é a manutenção da presença do que imediatamente é dado; retornar à presença o que nela foi dado uma vez ou aquilo que está em potência, virtualidades. Essa última hipótese é fazer com que o que virá após o instante presente, já tenha sido posto previamente: prever, calcular, é a nova forma do desejo de permanência ou estratégia burguesa: não mais a existência do que não muda, mas cálculo e controle. Os burgueses não têm tempo para surpresas (nem para a arte, Marx nos aponta ao longo de sua obra), e desde as revoluções burguesas, nem acaso, nem efêmero, o conhecimento da realidade se dá, a partir de então, mediado por representações que dela formamos em nossas mentes. O real como representação espacial e gráfica, o projeto: mapa ou tabela. Encontramos a diferença entre mapa e território.

A palavra latina *repraesentare* significa "*tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente*" (LAGARDE, 1937; HAUCK, 1907: *apud* PITKIN, H. F., 2006, p. 17), no latim clássico, "*seu uso é quase inteiramente reservado para objetos inanimados."*[7]

O sentido de representação que predominou do século XVII até ao XX foi o de conteúdo da consciência. Uma época histórica se definia pelo modo como o pensamento pensa a si mesmo. Essa crise coincide com a crise do liberalismo, que vai engendrar outras formas de organização político-econômicas e subjetivação. A hipótese vigente é a de que experimentamos uma segunda crise da representação que acentua não mais os conteúdos de consciência e, sim, atualmente, a atividade de representar o outro: lugar de fala.

Representação, portanto, é uma imagem mental de algo externo ao Sujeito - aquilo que o afetou através do corpo. É o que do mundo externo ou de seu corpo está presente na consciência e que por ela é analisada através de uma reflexão, *introspecção*. O conceito de representação, podemos resumí-lo em: objeto que substitui outro, conteúdo de consciência e agir ou falar em nome de um outro. A apreensão histórica parte de uma sugestão de Foucault[8], que caracteriza a modernidade como crise da representação.

---

[7] Ibid. p. 17

[8] Ver: Castello Branco, G. A Modernidade em Foucault: uma breve exposição. Princípios, São Paulo, n 05, p. 137-146, Ano 04, 1997.

Em seu texto curatorial *"Residual Resemblance: three notes on the ends of portraiture", In Face–Off: The Portrait in Recent Art, Exhibition catalogue,* Benjamin Buchloh argumenta que a pintura de retratos está intrinsecamente relacionada à ideologia burguesa e à noção de individualidade. Buchloh discute o desaparecimento e a dispersão do Sujeito na produção literária e na pintura de retratos, particularmente no contexto do cubismo e da fotografia. As categorias tradicionais de retratos, ele argumenta, foram desmontadas no cubismo, mas o gênero foi redescoberto várias vezes no século XX, muitas das vezes com o objetivo da fotografia tentar indenizar, ao corrigir as "perdas" ocorridas às formas tradicionais de visibilidade pela vanguarda. A soviética abordou a pintura de retratos em oposição explícita aos princípios tradicionais de isolamento e singularização pictóricos, definindo a imagem fotográfica como dinâmica, contextual e contingente - Buchloh conclui.. E então, o arquivo fotográfico tornou-se a nova forma de organização e distribuição, um arquivo vagamente organizado que documenta um assunto específico, cuja poética de Eustáquio Neves aponta como resultados dessas estratégias, artista aqui analisado mais adiante.

Há um fato histórico relevante para essa pesquisa, o gesto emblemático, performático, foi dado por Rauschenberg em 1961, ao enviar um telegrama com a seguinte declaração, para seu *marchand* em Paris: *"This Is a Portrait of Iris Clert If I Say So",* 1961, R. R.

> [...] as práticas artísticas do início dos anos 60 revelam uma discrepância surpreendente de atitudes em relação à categoria de retrato.Enquanto os fotógrafos lutam para ressuscitar a categoria a todo custo (e os custos de sustentar um gênero historicamente inacessível são enormes, como se pode ver nos casos mencionados anteriormente), os artistas dessa geração lutam para desfazer a categoria de forma definitiva. (BUCHLOH, 1994, p. 59)

Ao apagar o último traço de representação fotográfica ou pictórica de sua definição de retrato, não há mais resíduos - ele, Rauschenberg, já havia feito anteriormente um trabalho intitulado: *"Erasing"*, e como Buchloh notara em obras anteriores, especialmente as cubistas - Rauschenberg transfere a representação da subjetividade para o registro da declaração performativa. Desloca-o do particular concreto para a linguagem, mimetizando assim o princípio de Duchamp operante no ready-made. Sobre Rauschenberg (Fig. 01):

> “ [...] no processo de fazer isso, ele não apenas articula um dos primeiros exemplos da arte conceitual do pós-guerra, mas também afirma a subjetividade como um conceito de instantiação e iteração, um processo contínuo em vez de um status, como uma condição performativa em vez de um objeto representável. Isso iniciou um processo de complicação dos conceitos de subjetividade e representação.”[9]

Em uma problematização que aponta Rauschenberg optar pelo apagamento, ele afirma não haver mais transcendência portanto a desmaterialização do objeto, não pode haver objeto sem o sujeito para a representação - nada mais representa, a estratégia parecia por eliminar o particular concreto (a obra de arte) e o universal abstrato (Sujeito) em um só gesto. O retrato parece não apenas esvaziado de toda individualidade - particularidade, mas também de quaisquer rastros de interioridade e privacidade de um eu como modelo - esses traços, a singularidade, foram apagados.

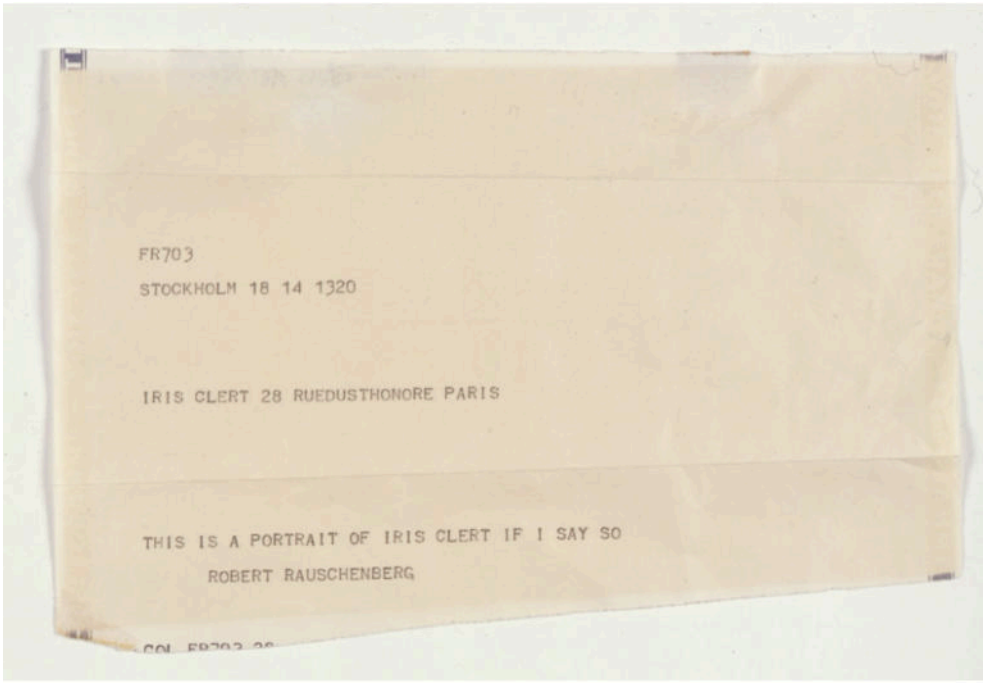

Figura 01: Rauschenberg: *This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So*, 1961. Telegrama, 17 5/8 × 8 7/8 in | 44.8 × 22.5 cm.

[9] Ibid. p. 59

O gesto de Rauschberg encontra reação na fotografia, ainda nos anos 60. Buchloh também aponta que na prática da vanguarda sempre que uma estratégia tenha acarretado abalos nas estruturas das relações sociais *"uma geração mais jovem de artistas responda desenvolvendo contra estratégias"*[10]. Estas que apontam para uma perspectiva reacionária ou, negam as consequências radicais em favor de uma abordagem *"conciliatória em relação à história do gênero, às condições de produção e às implicações sociais da estratégia do artista."*[11]. Tal acontece quando a *pop art* dedica-se à fotografia encontrada, em vez da fotografia construída: neste momento é precisamente o "gênero do retrato" que está em processo de obsolescência, ou excluído sistematicamente do panorama fotográfico que a pintura abre. No uso da imagem fotográfica pela *pop art*, podemos ver com mais clareza o que está em jogo na recusa do gênero: em quase todas as obras de Rauschberg, Warhol, Liechstein, que reidentificam o pictórico com o fotográfico ou reposicionam os dois em uma relação indissociável, o retrato individual tradicional - pictórico ou fotográfico - está praticamente "ausente de pessoas" em seu trabalho.

> "A exclusão das figuras nos retratos tornou-se uma estratégia significativa, assim como a inclusão tradicional havia sido. [...] A exclusão das figuras parece estar relacionada à dialética fundamental e insolúvel: um sujeito só pode ser reconhecido, na verdade, será mais visível, nas formas socialmente mediadas de produção de objetos e troca de serviços."[12].

Em Warhol, para citar um artista que participa ativamente desse período, os indivíduos retratados são simples mitos de aparência espetacular, "estrelas", como Marilyn Monroe ou Elizabeth Taylor. Entretanto, o que o trabalho de Warhol aqui apresenta, é a dialética de sedução e degradação que forma a lógica da mercadoria, como a utilização de cores industriais e sua frequente falta de precisão no processo serigráfico, cujo resultado gera uma aparência "tosca" em contraste com a precisão da máquina que fotografa. Essa perda de imagem é capitalizada como apagamento.

Se a individualidade tradicional, utilizada dentro da concepção burguesa, era vista pelos grandes ou pequenos feitos individuais objetivando o interesse público, pelo serviço à causa comum do progresso social e político, do avanço cultural e científico, a subjetividade

[10] Ibid. p. 65
[11] Ibid. p. 66
[12] Ibid. p. 60

espetacular na sociedade de consumo do capitalismo tardio é medida de acordo com o grau de visibilidade adquirida e exposição pública. A questão para Warhol refere-se às dimensões sociais e públicas da subjetividade para os quais os retratos vão servir coletivamente.

"Como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? - em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela gostaria de sugerirvos outra. [...] gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações?." (BENJAMIN, 1987, p.122)

2 DISPOSITIVOS PARA AUSÊNCIA - RETRATO

2.1 pósmodernos

O que conhecemos como "pós-modernismo" ao dirigir-se às questões da cultura, da arte, para Eagleton, quer dizer:

> "[...] aproximadamente: linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, […], as grandes narrativas. Contrariando essas normas do Iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades." (EAGLETON, 1998, p 07).

O contexto do retratado no século XXI pode ser assim descrito: *"O sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade."*[13]. Eagleton inicia seu texto curiosamente pela conclusão. O corpo como o ponto de junção entre a Natureza e a Cultura, é reconduzido como alternativa à crise de representação. Esse corpo será aquilo que os neoliberais têm em mãos como concreto (eles perderam a res pensante) para capitalizar seu dispositivo: o neoliberalismo como norma.

Ao concordar com a crítica marxista de arte desenvolvida pela escola de Frankfurt - Teoria Crítica - formulada por Theodor Adorno e Max Horkheimer (expoentes), a partir da obra de Marx, a oposição à teoria tradicional é posta ao tomar a ideologia de uma sociedade para criticá-la comparando-a com a realidade social dessa mesma sociedade. A crença na liberdade individual ou no livre mercado, sob o capitalismo, comparando-a com a desigualdade social, percebemos que determinada forma de arte passa a ser possível a partir de um momento histórico específico. Esse caráter materialista-dialético, nos conduz para uma produção artística sempre conexa, de modo menos ou mais evidente, de modo mais ou menos

[13] Ibid. p. 72

consciente, aos lugares e aos tempos vividos pelos artistas: formas, imagens, narrativas. Elaboradas pelos artistas ou mediados por suas habilidades, a resultante obra de arte é, de um jeito ou de outro, como sintoma ou como análise, o momento e o contexto específicos que lhes permitem a criação através de um interesse desperto. A arte não é inteiramente independente e autônoma, e sim, influenciada ou pelo menos inclinada às questões de classe social, gênero, período histórico, economia, política etc., na qual o artista está inserido. Cada indivíduo é distinto na especificidade de seu contexto histórico, e aqui nessa pesquisa, a saber o neoliberalismo é sua subjetividade.

Ainda em *"Residual Resemblance: three notes on the ends of portraiture"*, Semelhança residual, três notas sobre o fim da retratística, texto curatorial publicado na revista *October* em 1994, Benjamin Buchloh argumenta que a produção de retratos está intimamente relacionada à ideologia burguesa e à noção de individualidade. Segundo Buchloh, o retrato foi um gênero de arte que se desenvolveu durante o período da ascensão da burguesia, quando a ideologia do individualismo e da subjetividade ganharam contorno e relevância. O autor vê no fazer retratos uma estratégia que perpetua a ideologia burguesa, já que a noção de individualidade está intimamente ligada ao ideal burguês de propriedade privada e livre iniciativa. Buchloh nota que a transição para a diferença estrutural, iniciada pelo cubismo, fora trabalhando pelo fim de uma semelhança, o resultado de uma identidade - como a razão entre assemelhados. Portanto, o retrato naturalista é o alvo-objeto por sua natureza: a persistência do sujeito dentro de uma semelhança icônica aparentemente natural.

A partir de então, o alcance em que a subjetividade é universalmente socializada no processo de produção coletiva e organização social, agora a reivindicação dos retratos pelo direito de sobrevivência em retratar "*o sujeito individual beira o obsoleto, senão o obsceno.*" (BUCHLOH, Op. cit., p. 58).

Essas correspondências entre o epistêmico - relacionando à ciência e o pictórico - arte, atestam a relação paralela entre a rápida mudança na concepção do sujeito e o igualmente rápido apagamento das categorias pictóricas tradicionais, forma e conteúdo, até a desmaterialização do objeto pelas vanguardas européias. Conforme já tratado anteriormente:

> "O gesto significativo nesse processo histórico foi executado por Rauschenberg em 1961, quando enviou um telegrama com a seguinte declaração ao seu negociante em Paris: "*Este é um retrato de Iris Clert se eu assim o disser.*" R. R.Ao eliminar até mesmo o último vestígio de representação fotográfica encontrada de sua definição de retrato, R agora desloca completamente a representação da subjetividade para o registro da declaração performativa, reencenando e re-radicalizando o princípio de Duchamp operante no ready-made." (BUCHLOH, Op. cit, p. 59)

Buchloh declara também que o retrato moderno perdeu sua função tradicional de representar o indivíduo e, ao que resta-lhe, concentra-se na "semelhança residual", ou seja, nos vestígios da presença do Sujeito, em sua ausência.

> "[...] não é imediatamente evidente o que impulsiona tal empreendimento: se é o impulso reacionário de destruir o gênero obsoleto do retrato fotográfico ou se é a fotografia como uma serva ideológica que articula os conceitos míticos de subjetividade (nem mesmo se pode mais situar a fotografia em tal relação parasitária com a ideologia ou se […] a fotografia realmente opera como uma força ideológica em si)." (Buchloh, Op. cit, 1997, p.60).

A curadoria de Buchloh conclui como artistas contemporâneos têm usado o retrato para criticar questões sociais e políticas de nosso tempo.

2.1.1 neossujeitos[14]

Buchloh abre sua argumentação, citando Blanchot sobre Foucault em sua determinação sobre o Sujeito:

> "Por exemplo, é aceito como uma certeza que Foucault, aderindo a uma certa concepção de produção literária, se livrou, pura e simplesmente, da noção de

[14] é o indivíduo inserido e naturalizado a partir do sistema neoliberal, "homogeneização do discurso do homem em torno da figura da empresa." (Ibidi, p. 374).

> sujeito: não mais obra, não mais autor, não mais unidade criativa. Mas as coisas não são tão simples assim. O sujeito não desaparece; ao invés disso, é sua unidade excessivamente determinada que é posta em questão, o que desperta interesse e investigação é seu desaparecimento (isto é, a nova maneira de ser que é o desaparecimento), ou melhor, sua dispersão, que não o anula, mas nos oferece, a partir dele, apenas uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções (e aqui reencontramos o sistema de descontinuidades, que, certo ou errado, parecia ser uma característica da música serial em algum momento." (Foucault *apud* Blanchot, BUCHLOH, Op. cit, 1994, p. 53).

Essa "*nova maneira de ser que é o desaparecimento*", e na pluralidade aberta nesta dispersão, uma descrição possível será investigada por Christian Laval e Pierre Dardot. Teóricos franceses, sua contribuição à crítica do neoliberalismo tem sido amplamente debatida e influenciada em diversos campos, incluindo a filosofia, a sociologia, a política entre outras. Em "A Nova Razão do Mundo", os autores apresentam as ideias neoliberais, seu alcance social. Vamos nos ater, para os fins desta dissertação, à condição neoliberal e sujeito neoliberal, ou como: *o neossujeito.*

O neoliberalismo é narrado, pelos seus autores, como a racionalidade do capitalismo, "*[...] discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência*" (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 17). Essa descrição coincide com o que Foucault chama de dispositivo:

> "[...] em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos." (FOUCAULT, 1985 p. 138)
>
> "Em segundo lugar, demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos (…) tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando−lhe acesso a um novo campo de racionalidade."[15]

Vamos nos basear nesta terceira definição e aplicá-la ao retrato, como categoria que representava o Sujeito:

[15] Ibid. p. 138

> "Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência". (Ibid. p. 138).

O dispositivo tem, logo, uma função estratégica: *"Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, etc.) concorram para produzir certo efeito de subjetivação no corpo social."* (PARENTE, 2011, p. 38).

A partir das ideias de Dardot e Laval, .o neoliberalismo abordado enquanto forma de subjetivação - aquilo que era conteúdo para o retrato, como tal, pretende responder por todas as dimensões da existência humana, expressas como ethos, na generalização da *"concorrência como norma de conduta e do modelo da empresa como modelo de subje*tivação." (DARDOT, LAVAL, op. cit., 2016, p. 17).

Encontramos quatro características da razão neoliberal em Dardot e Laval que são de interesse para nossa pesquisa. Os autores apontam um aspecto político (a conquista do poder pelas forças neoliberais), econômico (ascensão do capitalismo financeiro globalizado), social (individualização das relações sociais em detrimento das solidariedades coletivas) e subjetivo (aparecimento de um novo sujeito, novas subjetividades). Quando a relação entre estes quatro aspectos acontece, como em uma engrenagem, faz dele o que se convencionou "nova razão do mundo", abarca escala mundial, e amplia a esfera econômica a todas as dimensões da existência humana. A construção do mercado passa pela construção institucional da concorrência como norma geral das práticas econômicas. O Estado pensa a si próprio como gerente, assim, o Estado se constrói como empresa segundo as próprias normas de mercado - as que o gerente pôs. Trata-se de um Estado empreendedor, que deve crescer e tudo engolir, esse é seu sucesso. A universalização dessa norma alcança os indivíduos em suas práxis, inclusive na relação que eles travam consigo mesmos. A empresa é recebida, antes de tudo, como modelo de subjetivação, onde cada indivíduo é capital a ser gerido e valorizado confrontando-os às demandas do mercado. Lembremo-nos que no Brasil toda esfera cultural é pública, entregue ao Estado. Museus, Centros Culturais, Fundações, políticas de fomento, divulgação e disseminação saem dos Ministérios sediados em Brasília. O lastro estatal está proporcionalmente em sua capacidade de garantir essa engrenagem.

Delimitada a esfera pública, vamos nos aproximar desse sujeito para encontrá-lo na arte contemporânea, e a novidade é: vamos reconhecê-lo como artista, produtor agente e como

retratado, objeto, paciente e, muitas vezes de si mesmo - há um acúmulo considerável de autorretratos antes visto.

A partir da noção de curadoria, cujas ideias estão contidas na revista ARS, n. 42 - Histórias da arte sem lugar, que em seu editorial, apresenta a proposta de seus editores: relacionar a disciplina *História da arte* frente aos principais problemas com os quais ela defronta-se em seu exercício - hoje ao campo da arte. A questão posta:

> "[...] motivados pela constatação de que as últimas décadas testemunharam o surgimento de novas práticas de escrita sobre arte, dificilmente assinaláveis ao modelo tradicional da disciplina." (SALZSTEIN, S., BENETTI, L., NONES, L., & RIVETTI, L. (2021). Editorial. ARS (São Paulo), 19 (42), 6.

Os editores haviam percebido, "com certa perplexidade" a evidência que os fez confessar: *"muito da melhor literatura produzida entre as décadas de 1990 e 2010 sobre arte – não havia sido produzida sob os auspícios de uma literatura acadêmica, mas aparecera em catálogos de exposições"*[16]. Chegaram a conclusão de que o contexto, o *quid* curatorial é a exposição, e é da natureza dessa metodologia impor a experiência imediata com as obras: seus objetos. Temos então como efeitos à revisão *ad hoc* de seus autores sobre suas metodologias e *" [...] pressupostos consagrados" [...] como também, e por consequência, à construção de novos instrumentos de análise."*[17]

A academia dava-se conta de uma certa movimentação metodológica a partir do trabalho daqueles autores, novos autores *" [...] que muitas vezes eram também os curadores das exposições."*[18] A prática curatorial possibilitava uma outra possibilidade metodológica, e com isso iluminava uma outra nova fonte de pesquisa em ambientes não acadêmicos:

> "[…] observar esses trabalhos enquanto expostos às pressões do ambiente cultural contemporâneo, (...), a disputar-lhes o sentido que finalmente triunfaria nas engrenagens do complexo econômico-institucional que gere a cultura na atualidade."[19].

[16] Ibid. p. 6
[17] Ibid. p. 6
[18] Ibid. p. 6
[19] Ibid. p. 6

A constatação de que trabalhos seminares produzidos em décadas recentes no campo da arte, não provinham da disciplina tradicional da história da arte, e que estes denotavam isenção frente às transformações conceituais profundas operadas, era algo "inquietante" para os historiadores canônicos: *"Tais transformações, observáveis a olho nu, estimulariam, [...] uma profusão de teorias da arte moderna e contemporânea, um resultado tão mais notável quanto mais se o compara à produtividade minguante em história da arte."*[20].

Cabe apresentar e problematizar os desafios e impasses que hoje se impõem à disciplina: *"[...], já testando novas modalidades e métodos de abordagem da produção artística, buscando a renovação (ou revisão radical) do campo disciplinar da história da arte, algo que certamente não se fará sem que a escrita em que ele se traduz seja também posta em questão."*[21]

E, num gesto transformador (ou libertário), os editores refletiam sobre a forma historicista que temos hoje nas academias, moldadas para implementação e manutenção de estratégias colonialistas, etnocentristas e patriarcais, que haviam construído a disciplina nos meados do século XIX. Esse gesto poderia e deveria desconstruir a matriz em favor da atualização da disciplina.

Como visto, há a n*eces*sidade de um agente, alguém fundamental na engrenagem que ora esboçamos: a presença do curador - ele mesmo um neossujeito, perfaz a necessidade de produtor e agente: *"ele deve adaptar-se continuamente às necessidades e variações da demanda do mercado, empregador de si mesmo, inventor de si mesmo e empreendedor de si mesmo"*. (DARDOT, LAVAL, Op. cit., p. 330).

Sua atuação como mediador na formulação de sentidos ou como colaborador de artistas está entre o que antes se entendia como crítica de arte e o que atualmente compreende-se como curadoria: "*A prática curatorial atual, (...), seria um desdobramento do exercício da crítica, passando de um veículo (sobretudo o jornal) para outros (exposição, catálogo, livro, etc.)."* (REINALDIM, I. 2015, p 18).

[20] Ibid. p. 7
[21] Idid. p. 7

A curadoria seria um modo de produzir-se história da arte (ou mesmo história da cultura) por meio das relações que podem ser estabelecidas entre objetos expostos (ou postos em evidência), constituindo-se importante mecanismo tanto de questionamento das narrativas engessadas quanto de proposição de visões renovadas sobre obras, artistas, períodos artísticos, etc. Fato é que, muitas das recentes abordagens revisionistas da história da arte estão presentes em contextos de curadoria de exposições e produção ensaística de textos de catálogo, talvez por apresentarem maior liberdade em relação às publicações e pesquisas essencialmente teóricas, em que nem sempre há o enfrentamento direto das obras. Reinaldim, como pesquisador, defende que a década de 1990 – *"apresenta a emergência do curador, como um profissional liberal, um prestador de serviços, muitas vezes detentor de saber técnico especializado."*[22] Assim, temos curadoria como uma função exercida por um prestador de serviços (empresário de si), respondendo a demandas de instituições públicas, privadas ou de iniciativas próprias. Nesse sentido, o curador, é o indivíduo a ser autogerido e valorizado confrontando-o às demandas do mercado, como uma empresa, que é antes de tudo, seu modelo de subjetivação na esfera pública. Reinaldim conclui:

> "A prática curatorial pode igualmente ser compreendida como desdobramento da crítica de arte, Uma vez que atitude reflexiva é algo esperado de todo curador, espera-se que suas avaliações sejam decorrentes da experiência direta com obras e/ou artistas, mais do que em princípios teóricos tomados a priori e aplicados indiscriminadamente a seu objeto [...]. Ou seja, a curadoria também pode ser entendida como uma modalidade de crítica, fruto das transformações que a figura tradicional do crítico de arte sofreu e vem sofrendo no contexto contemporâneo.[23]

Imbuídos desse espírito, entendendo a curadoria como emergência em nosso tempo, vamos pensar e elaborar essa pesquisa como uma curadoria, articular obras de arte que em suas especificidades denotam o ocaso de um sujeito, sua passagem e resistência, bem como transformações.

Vamos, em um primeiro momento apresentar um recorte sobre a produção de arte contemporânea internacional, um panorama, objetivando os retratos produzidos pelas poéticas dos artistas, mesmo que retratos não sejam objetos de suas pesquisas - e apesar disso eles

[22] Ibid. p. 21
[23] Ibid. p. 24

estão presentes às vezes como protagonistas, às vezes por necessidade à uma pósmodernidade.

2.2 panorama

A produção artística está sempre conexa, de modo menos ou mais evidente, de modo menos ou mais consciente, aos lugares e aos tempos vividos pelos artistas: formas, imagens, narrativas, elaborados pelos artistas ou mediados por suas habilidades. Essas sempre denotam, de um jeito ou de outro, como sintoma ou como análise, o momento e o contexto específicos que lhes despertam interesse.

Há uma problematização, como parte da pesquisa, entre o gesto inaugural de Robert Rauschenberg e os desdobramentos em nossa contemporaneidade. Esse recorte curatorial, ora "panorama", tem por objetivo apresentar três artistas contemporâneos, a saber, Irit Batsry, videoinstalação; George Rouy, pintura e Michael Wesely, fotografia.

Notemos nesses artistas que a elaboração de suas obras partem de uma práxis híbrida ou seja, as disciplinas têm suas fronteiras, antes bem estabelecidas, agora difusas. À pintura temos traços de fotografia, na videoinstalação encontramos pintura e na fotografia desenho. Neles encontramos em suas produções recentes, obras que nos apresentam impasses ao Sujeito e suas reconfigurações.

Figura 02: Irit Batsry: *Care,* 2002, lambda print sobre fuji flex, 90 x 90 cm.

Irit Batsry, Ramat Gam, Israel, 1959. Vive trabalha em Nova York. Sua obra é composta principalmente por vídeoinstalações.

Set, 2002, vídeoinstalação (Fig.; XX.), apresentada no The Whitney Museum for the American Art, premiada com o prestigioso Whitney Biennial Bucksbaum Award - *"[..] uma*

artista cujo trabalho demonstra uma combinação singular de talento e imaginação – alguém que promete fazer uma contribuição significativa para as artes visuais" (NY Times, 2002).

Formalmente, a artista trabalha uma das tendências artísticas recentes mais significativas: o movimento em direção à fusão de mídias e ao desaparecimento das fronteiras entre as disciplinas. Agregar elementos de filme, vídeo, referências à pintura, fotografia, forja um trabalho expressivo único. Essa polivalência tem como principal inspiração, hibridização do gênero, o trabalho em filme e vídeo de Jean Luc Godard. A sua obra, tal como Godard, é tipicamente auto-reflexiva, ou seja, cada peça contém um comentário sobre a sua própria criação, expressando a lógica e a história da sua existência.

As imagens alocadas em Set foram produzidas durante o verão de 2001, nas filmagens de Madame Satã, interpretada por Lázaro Ramos (2002), do diretor Karim Ainouz. A locação é simbolicamente profícua para uma investigação de campo das mais diversas questões relativas à produção e recepção de imagens: a artista percebe que "*elementos heterogêneos, simultaneamente técnicos, discursivos, arquitetônicos e afetivos*" – dispositivo - estão presentes e disponíveis como matéria prima para a realização de um trabalho de arte. O ator, já interpretando o personagem, Madame Satã, dispõe-se a esses preparativos necessários: seu rosto (conteúdo de retratos) denota a intensidade de Satã. Essa imagem encontrada - recorda à artista a histórica memória das imagens construídas na pintura (Fig.: 02.). Elas trazem à presença determinados momentos críticos na história da arte, entre pintura e fotografia.

Care (Fig.: 02) - na experiência anacrônica desse olhar, Batsry encontra Caravaggio. A história para a artista não é linear. *Care* é um retrato, e é o início de *Set.*

Batsry transfere a narrativa para o interior das imagens - essa manobra a permite, a partir do retrato, mostrar conteúdos outros, afetos preenchendo conteúdo. Assim sua *epistémé* é tecida. Aqui, seu trabalho é lucidamente filosófico: ao usar imagens para investigar imagens, ela desperta no espectador sua sensorialidade e uma autoconsciência elevada - efeitos do dispositivo - ao introduzí-lo em sua fenomenologia - ela está e nos coloca em um lugar entre ficção e documentário.

Entre as inspirações para *Set*, Batsry aponta o vídeo de Godard: *Scénario du film "Passion"* (Roteiro do filme *Passion*, 1982, outra obra pseudo *"Making of"* em que Godard

sugere que o roteiro, ou segredo, de um filme pode não pode ser expresso em nada além de outra sequência de imagens. Nessa camada de memória e citação, Godard, assim como Batsry, buscou inspiração em campos paralelos. O filme *Passion* (1982) é parcialmente inspirado na pintura de Tintoretto *Ariadne, Venus and Bauccus* (1578) e narra a história de um realizador de cinema polonês que recria em *tableaux vivants* pinturas de Goya, Rembrandt, El Grego e outros, nascendo assim uma cadeia imagética de imagens, cuja autoria individual e as fronteiras entre esses autores se confundem historicamente (conversa com a artista).

O dispositivo – retrato, presente em *Set* - a obra não se apresenta mais como um objeto autônomo preexistente à relação que se estabelece com o sujeito que a experimenta. Tudo corrobora para que nessas instalações de vídeo o cinema seja paciente de uma transformação radical - de forma a conteúdo. A obra é um processo (duração), sua percepção se efetua na transição de um percurso (espaço). Um dispositivo (espaço / temporal), um percurso imerso em um ambiente, um espectador que participa da mobilidade na obra. A experiência desta instalação pelo espectador constitui o "fato" do trabalho. Nela, o espectador é, a um só tempo, espectador e personagem, espectador e obra, alguém que se percebe vendo, fundindo arte e realidade. Batsry tem o cinema como conteúdo para o retrato.

Figura 03: Irit Batsry: *Set* 2002, panorama vídeoinstalação. Cortesia: *The Whitney Museum for the American Art*.

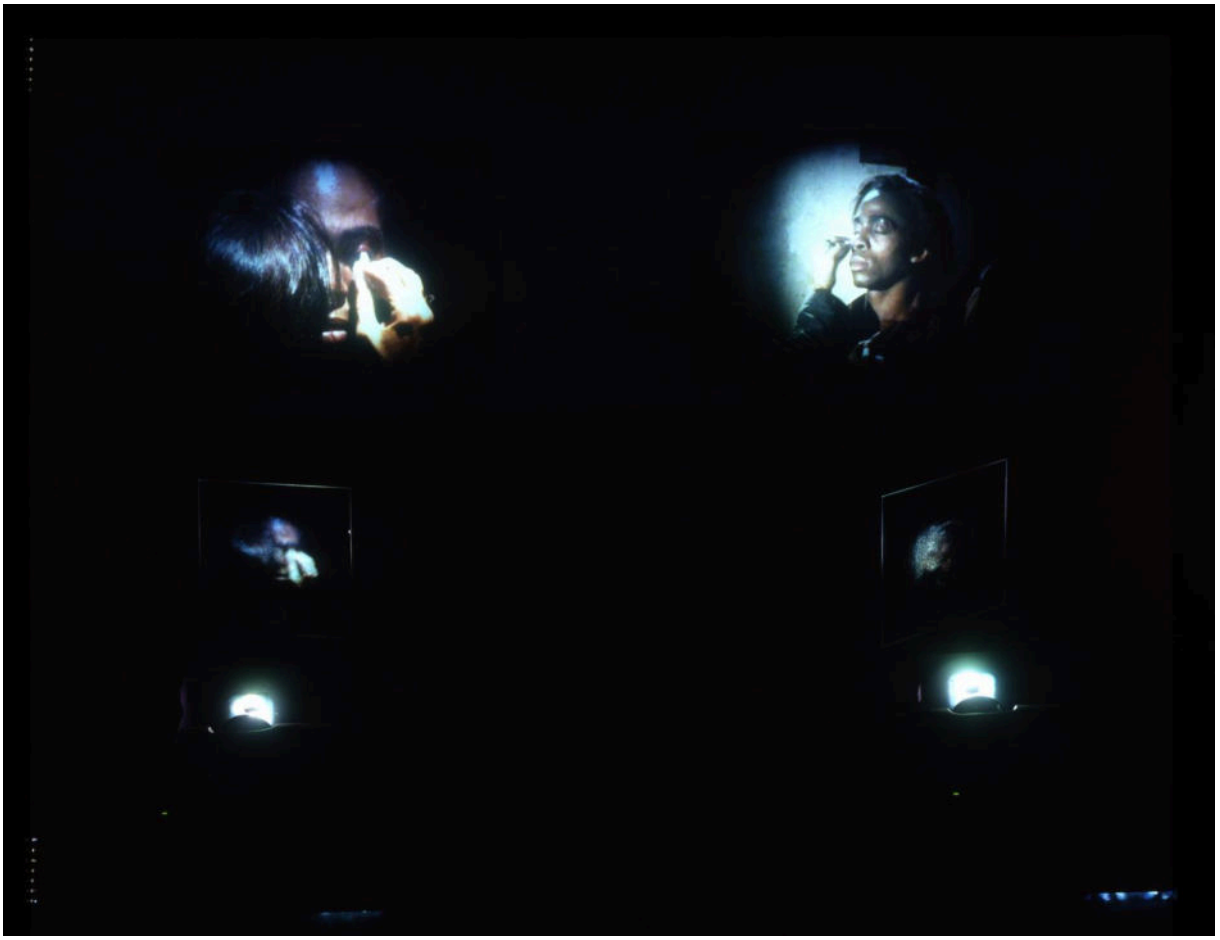

Figura 04: Irit Batsry: *Set make-up* 2002, vídeoinstalação. Cortesia: *The Whitney Museum for the American Art*.

Figura 05: Michael Wesely: *Shulle* I. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Figura 08: George Rouy: *Absence* (Ausência), 2024, óleo e acrílica sobre linho, 240 x 190 x 4 cm.

Figura 06: Michael Wesely: *Shulle* II. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Figura 07: Michael Wesely: *Shulle* III. Gelatina de prata, 17,2 x 16,9 cm.

Michael Wesely, Munique, Alemanha, 1963. Vive e trabalha em Berlim. Sua poética é desenvolvida através de retratos, naturezas mortas e projetos de planejamento urbano de longo prazo, como a reforma do Museu de Arte Moderna de Nova York, de 2001 a 2004.

A prática de Wesely, em oposição à expectativa, posta no "momento", suas imagens apresentam apenas fragmentos da realidade; alguns recortes de "tempo", talvez apontando para novas subjetividades. As imagens resultantes denotam mais sobre o indivíduo contemporâneo que qualquer outro indivíduo histórico - pelo abandono a mímese e semelhança, seus modelos são representados pela introdução de um dado a mais, o movimento involuntário.

Wesely constrói sua "máquina do tempo", um dispositivo projetado pelo artista para fotografias de longas exposições, a fim de responder claramente à questão que ele se coloca: "*o que se pode ver nas fotografias?"*. Essa máquina, desenvolvida pelo artista, é sua técnica para captação de imagens: consiste em deixar o obturador da câmera aberto por um longo período, expondo o mesmo negativo para gerar uma única imagem.

Um tempo objetivo, comum a todos, sem subjetividades e o resultado é a condensação imagética de um movimento, sua imagem é descrita por rastros de deslocamentos. Mas, Wesely está interessado em ver o que "*sua câmera viu*". Ele procura referência à realidade em suas obras, entretanto a noção de realidade aplicada em sua arte transcende a recepção sensível, a ele não interessa duplicar o real dado, e assim desvela o não visível. Ele vai apresentar suas descobertas em gêneros como retrato, objetos de suas pesquisas. Sua poética, portanto, aborda questões como o que significa retratar a realidade, se a fotografia é, de fato, um meio mimético capaz de apreender a realidade ou, seria um instrumento que desvela o que está para além do fato sensível, ausente de expectativa.

O artista tem uma série que investiga o tempo enquanto movimento involuntário do corpo, enquanto deslocamento, "Escola", Academia de Belas Artes, Munique[24]. Esse trabalho nos interessa pois, ele nos ajuda a afirmar nossa pergunta sobre o conteúdo dos retratos contemporâneos na ausência do Sujeito e apresenta a resposta que a arte de Wesley nos traz.

Os retratos fotográficos de Wesely são tecidos por camadas sobrepostas de sequências de movimentos espontâneos. Hiatos de movimento. Entre um tempo e outro elas apontam

[24] https://wesely.org/2019/schule-akademie-der-bildenden-kuenste-muenchen-2/

para algo situado além dos limites do discurso racional sobre as condições da realidade – o incomensurável. A evidente transformação nas sequências temporais que experimentamos em relação ao nosso próprio corpo físico, analógico, e a percepção subjetiva dessa irreversibilidade desses processos, nossos estados mentais que acontecem à revelia de nossa consciência, esse devir marca o tempo ao longo da temporalidade.

Uma importante forma de consciência introspectiva é a do eu. Antes de Freud adquiríamos consciência de nós mesmos através da cognição de certos estados mentais, como os associados à nossa personalidade e comportamentos, que se ratificam sempre que certas condições são dadas. Entretanto, há ações, movimentos distintos dessa natureza, lançados a partir do inconsciente, ou seja, o que temos são: "*movimentos corporais que envolvem propósitos inerentes de ações teleológicas, chamando-os também de ações autônomas quando esses propósitos não envolvem estados mentais intencionais."* (COSTA, C., 2005, p. 35)

Ações autônomas é a imagem que Wesely procura. Ligadas à noção de inconsciente, os retratos nos dão exatamente aquilo que desautoriza o Sujeito - o inconsciente e por consequência a impossibilidade de conhecer o eu imediato. Freud postulou que não temos controle pleno de nossas ações e que há causas determinantes de nossas ações que nos são desconhecidas. Um dos argumentos centrais do racionalismo – o acesso seguro daquele que pensa à sua própria consciência, essa evidência torna-se assim impossível. Wesely torna indubitável a perda do Sujeito.

George Rouy, Sittingbourne, Kent, Reino Unido, 1994. Vive e trabalha em Faversham, Kent. Focada na relação de corpos em movimento, sua obra nos apresenta a poética que confronta o corpo humano, animado por subversão e determinado pela transformação e pelo fluxo contínuo. Suas imagens enfatizam temas recorrentes, tem o rosto por início, às vezes como máscara, o indivíduo como espelho, o eu como sombra.

À relação entre a figura e o vazio - ou *"the surrounds"*, como o próprio artista denomina - e como esses dois domínios interagem em suas pinturas, tem por resultado um processo físico de fusão e dissolução. *"The surrounds"* designa a zona em refletem a tensão presente entre as figuras e seu entorno, mas também as tensões e harmonias entre indivíduos ou grupos. Os gestuais não são meramente marcas abstratas, mas trabalham como uma série de sinais de rupturas, cortes, nas figuras, intencionando também o ritmo do olhar sobre a imagem. As pinturas evocam uma familiaridade inquietante, uma memória de um sujeito em um passado, já completamente substituído em cada composição. Em seu hibridismo, as obras integram múltiplas referências fotográficas, ele sempre buscou fazer em suas pinturas um excerto da realidade, mantendo uma relação ambígua e desconfortável com ela.

As figuras de Rouy tornam-se cada vez mais abstratas ao longo de sua recente obra, seus rostos frequentemente desfocados ou completamente removidos. À medida que o rosto perde sua expressão, enquanto mímese ou semelhança, as mãos assumem um novo papel, conectando diferentes partes da composição e guiando o olhar do espectador pela superfície da pintura, sua estrutura e suas intenções. Esse desfoque aliado ao deslocamento para os membros (mãos) permite que Rouy, evitando marcadores distintos de gênero ou identidade, acesse uma consciência coletiva, ou seja, a não particularização de um indivíduo e assim transcender experiências fixas.

Rouy nos demonstra, desde seus indivíduos, que nos chegam em estados psicológicos extremos ou alterados, distintos por desejo, alienação e crise, participação à transições em nossa época. São todos potencialidades em trânsito, é neste fluxo de indeterminações que sua arte encontra como resultante as possibilidades de exploração de novas identidades e dela, para uma corporificação, em um século XXI globalizado e impulsionado pela tecnologia.

Figura 09: George Rouy: *Given Every Chance,* 2024, acrílica, pigmento de prata e carvão sobre linho, 100 x 120 x 4 cm.

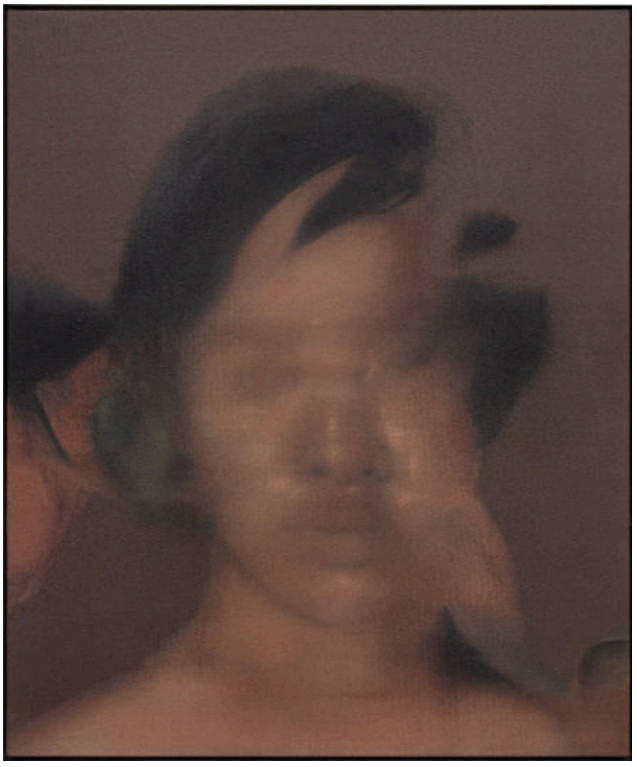

Figura 10: George Rouy: *Flash Thought,* 2024, acrílica e óleo sobre tela, 100 x 120 x 4 cm.

Figura 11: George Rou: *Phantom,* 2024, acrílica, pigmento de prata e carvão sobre linho, 240 x 190 x 4 cm.

3 UM RETRATO CONTEMPORÂNEO

3.1 **RETRATO, 2021** da série "o inventário de problemas"

Gustavo Speridião, Rio de Janeiro, 1978. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual e Mestre em Linguagens visuais pelo PPGAV-UFRJ, 2007.

Ao longo de suas duas décadas em construção, Speridião tem como poética para seu trabalho questões seminais na história da arte: o tempo, o espaço, a história, a arte, a política, articuladas sob o signo de pintura desenho, colagem, filme e objeto. Um artista intuitivo, contemporâneo e em diálogo constante com as poéticas das vanguardas construtivas do início do século XX. Revolução é sua dinâmica: Speridião investiga o espaço da arte, não apenas como campo estético, antes um campo para o político.

A demarcação desse campo se dá em um movimento como se não houvesse limites entre as práticas artísticas - sejam dadas pela técnica, sejam conceituais. Ao contrário, como em um labirinto, percebe entradas, ou saídas, passagens em cada uma delas e avança em uma dialética hegeliana[25] - cada obra é síntese, enquanto superação, integrando características da tese quanto da antítese. Seu fazer seguirá fundindo objeto e poema, pintura e grafismo, cinema e desenho. Avesso à uma abordagem metafísica, seu "inventário" está na imanência mesma de suas propostas, o tempo é analógico: é o acontecer em sua obra no espaço, espaço que é apreendido como conteúdo em seus objetos, espaço e tempo, por conseguinte estão nas coisas, e a realidade é posta no conjunto de sua obra: revolução é arte.

"Inventário de Problemas" é um índice da metodologia de Speridião: os objetos são inventários de categorias. A série, finalizada em 2021, em seu conjunto, apresenta vinte e

[25] ABBAGNANO, 2007, p. 273 (...) 2- no suprimir-se desse conceito algo "finito" e na passagem para o seu oposto; 3e na síntese das duas determinações precedentes, que conserva "o que há de afirmativo na sua solução e na sua transposição". (...) Toda a realidade move-se dialeticamente e, portanto, a filosofia hegeliana vê em toda parte tríades de teses, antítese e sínteses, nas quais a antítese representa a "negação", "o oposto" ou "outro" da tese, e a síntese constitui a unidade e, ao mesmo tempo, a certificação de ambas.

quatro obras, 23 delas têm 13 x 15 x 7 cm - são *cubos brancos* vazados construídos em gesso e e nanquim, e um retângulo branco vazado - A Grande manifestação 11.5 x 44 x 7 cm; dois dipticos: *your eyes* 11 x 23 x 6.5 cm; mágicas 13 x 30 x 7 cm, edições únicas.

Figura 12: Gustavo Speridião: retrato, 2021, da série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, edição: única.

Cubos brancos vazados trazem consigo um certo tom de ironia, paradigmático para a arquitetura, é o espaço expositivo moderno, pronto a receber a arte mantendo-a em sua pureza. Essa fórmula normativa é aplicada em galerias, museus, espaços expositivos institucionalizados, ou os que dizem ser “alternativos” (apesar de que mesmo estes fazem parte deste acordo).

A princípio, *cubos brancos vazados* são indistintos entre si, contudo o artista vai distingui-los, nomeando-os, e a partir de suas distinções - Speridião vai desenhar traços de distinção, tornando-os claros e distintos entre si. Como aforismas. Essa distinção se dá por riscos manuais, inscrição verbal ou escrita, além de outras formas simbólicas ou metafóricas, e os problemas nomeados estão: realidade, paisagem; ontem; liberdade; retrato; opostos; entre outros - sua poética.

Figura 13: Gustavo Speridião: em defesa da liberdade, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 11 x 23 x 6.5 cm, edição: única.

Figura 14:Gustavo Speridião: realidade, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 11 x 23 x 6.5 cm, edição única.

Figura 15: narrativa linear, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 11 x 23 x 6.5 cm, edição única.

Figura 16: Gustavo Speridião: ontem, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 15 x 7 cm, edição única.

No retrato, 2021 (Fig. 12), Speridião desenha a palavra “retrato” na borda do cubo, define sua estratégia: o vazio. A ausência de um sujeito, de um eu lírico, não há aqui qualquer referência ao indivíduo, e portanto, de expressão subjetiva, Speridião, assim, tem como conteúdo para seu retrato o vazio, a princípio. A redução cromática de seus cubos - sempre restrita ao preto da tinta e ao branco do gesso, amplifica a dicotomia entre as formas geométricas com seus vazios que as preenchem, e os desenhos - incrições textuais, que as distinguem - operam uma “redução” no objeto ao fundir forma e conteúdo - o espaço negativo é significado e é significante.

Ausência como vazio. O artista vai tratá-lo criticamente, sobre a estrutura de *cubos vazados e brancos*, ele cria metáforas (ou alegorias?) para aproximar-se de tensões e problemas não resolvidos. Seu *modus operandi* é enfrentamento contínuo, quase obssessivo sobre questões que não buscam solução, nós não sabemos se é possível solucioná-las Talvez, através do reconhecimento e da sempre memória trazida na história, possamos demarcar a delimitação de suas contradições intrínsecas, possamos encontrar alguma passagem. O vazio, então, é elemento ativo - entre significante e significado, o jogo determina. Os problemas inventariados são categorias mediadoras, com as quais a filosofia e a história da arte vêm se desenvolvendo desde a fundação das disciplinas e, neste conjunto, perfazem a questão pós-moderna:

> “[...] questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, [...] um certo grau objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades. (EAGLETON, 1998, p 07).

Artista em seu tempo, Speridião transita na história - e encontra Malevich.

> “de modo geral, a história é não linear, […] o socialismo e o pósmodernismo não diferem totalmente quanto à questão da história. […] história que seria de pluralidade, liberdade de ação, plasticidade, versatilidade - que não seria, em suma, História.”[26]

[26] Ibid. o. 68

A fig. 17 mostra-nos a obra Quadrado Negro exposta pela primeira vez em Dezembro de 1915 na exposição futurista 0,10 (Zero-Dez) na Galeria *Nadiejda Dobytchina*, em São Petersburgo. Malevitch apresentou os seus quadros suprematistas (fig. 16). À semelhança dos ícones russos ortodoxos, que tradicionalmente eram colocados nos cantos das casas para rituais religiosos, colocou o Quadrado Negro exatamente no canto superior da sala de exposições, apresentando a pintura suprematista - um novo ícone, comunicando à consciência um registo de modernidade: segundo Malevitch: *"sem depender de belezas, de emoções, de estados de espírito, ou o que quer que seja"*. (MALEVICH *apud* SILVA, R. 2013, p. 07).

O suprematismo em Malevitch fora a supremacia da sensibilidade na arte. O artista defendia que todas as formas da arte figurativa eram métodos dialéticos (sujeito x objeto; forma x conteúdo) para exprimir a experiência sensível do real mas, por serem dialéticos, esses métodos jamais poderiam determinar o valor real da obra de arte. Por isso mesmo, a arte figurativa, em vez de ser a concretização da sensibilidade pela representação do mundo, seria apenas uma concretização do reflexo de uma sensibilidade por uma representação natural. A proposta suprematista é que a representação do objeto, enquanto razão de ser da representação, nada tem a ver com arte. O Suprematismo objetiva a expressão pura, sem mediação. Malevich declara: "*Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica.*" (CHIPP, Herschel B., 1988, p. 346)

Figura 17: Kasemir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1915, óleo sobre linho, 79.5 cm × 79.5 cm. Vista da sala de Malevitch,, situada no 1º andar. na exposição 0.10, Dezembro 1915.

O suprematismo, assim, pretende alcançar “a expressão pura, sem representação”.

> “morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senao um quadrado preto sobre um fundo branco, a critica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: “Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nos um quadrado preto sobre um fundo branco!”[27]

A obra, Quadrado negro sobre fundo branco, a primeira suprematista, causou naturalmente um espanto no público - a radicalidade de levar a um ponto: ente geométrico sem extenção, dimensão ou forma, possível apenas como fundamento para outras proposições - o extremo desgaste que se manifestara, desde o cubismo: “*nela, não apenas a forma atingia total simplificação, como a cor desaparecia*.” (F. GULLAR, 1985, p. 125).

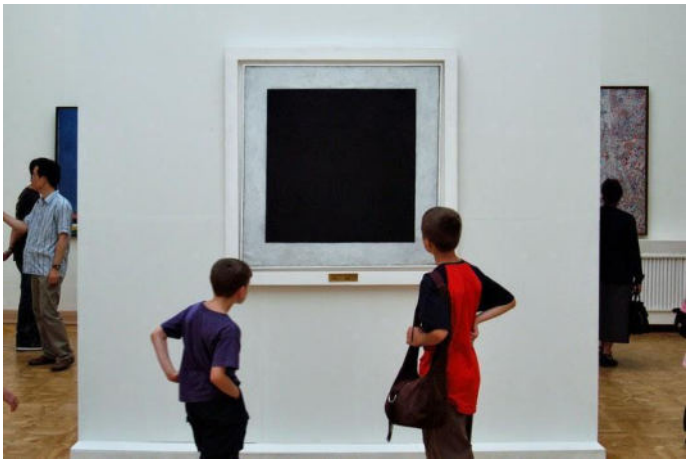

Figura 18: Kasemir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1915, óleo sobre linho, 79.5 cm × 79.5 cm

> “O quadrado perfeito - diz ele em seu manifesto - parecia à crítica e ao público incompreensível e perigoso - não se devia esperar outra reação.E esclarece: O quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto.”[28]

[27] Ibid. p. 346
[28] Ibid. p. 125

Malevich desmonta o pressuposto dialético ao montar por justaposição significante e significado em uma única imagem, apenas um olhar era suficiente para o sucesso de sua estratégia. Para os suprematistas, portanto, o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível da sensibilidade como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos. Eles defendiam a tese de que a utilização da não-objetividade em uma obra não exclui a possibilidade de ela ser de grande valor artístico. A objetividade, em si, não tem qualquer sentido; os conceitos não têm qualquer valor, pois o valor real, perene, de uma obra de arte está unicamente no sentimento manifestado. A sensibilidade é o elemento determinante e assim é facultado à arte chegar à não-objetividade, ao Suprematismo."*Não mais "retratos da realidade! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto!"* (CHIPP, H, 1988, p. 346)

Para o suprematismo, e para Malevich especialmente, o vazio ou espaço negativo na composição é um campo que transcende a representação, é como um meio para alcançar a supremacia da sensação pura, ausente a realidade objetiva ele significa por si. Em Speridião, o vazio também é um elemento significativo, mas ele atua como um campo de tensão sociopolítica, onde as ausências problemas estão distintos entre "realidade e ilusão" (2021), "narrativa linear" (2021), "em defesa da liberdade" (2021), nos remetem às lacunas e contradições do mundo contemporâneo. Embora ambos artistas, Speridião e Malevich, utilizem formas geométricas e cores limitadas, Malevich investigava essas questões em uma expressão da "supremacia da sensação pura", na transcendência, Speridião reapresenta esses elementos com o intuito de devolvê-los à imanência, através do vazio significante.

"Reconheci que a "coisa" e o "conceito" eram considerados o retrato do sentimento e entendi a falsidade do mundo da vontade e dos conceitos. Seria a garrafa de leite o símbolo do leite?"[29] Malevich acreditava ter encontrado uma "verdade".

Speridião vê naquele quadrado - o ponto - a abertura de onde retirar as questões para O Inventário de problemas. Elas estavam ali. Se no Suprematismo, Malevich precisou de dois quadrados para reduzir o objeto a um ponto, Speridião ao trazê-lo, precisou de três quadrados - altura, comprimento e altura e monta um cubo, necessariamente, para devolvê-lo à imanência. Nenhum dos cubos brancos permaneceu branco. No contexto de "O Inventário de Problemas", o uso do texto permite a Speridião construir uma narrativa mais explícita sobre

[29] Ibid. p. 346

os dilemas e impasses da contemporaneidade - retrato. Se Malevich via na abstração geométrica um caminho para além do discurso mundano, rumo a transcendência, Speridião faz o caminho oposto: ele coloca a arte diretamente em contato com o campo discursivo, utilizando a palavra como um dispositivo que provoca o espectador a pensar sobre as questões que perpassam a materialidade do objeto.

O Suprematismo de Malevich era uma resposta ao desejo modernista de transcendência e utopia, um movimento em direção a uma arte "pura" que aspirava a libertar a forma das amarras da representação. Por outro lado, Speridião recusa essa promessa utópica de resolução. Sua obra é, fundamentalmente, uma crítica à ideia de que a arte pode ou deve se desvincular das questões sociopolíticas do mundo. Enquanto o Suprematismo procurava eliminar o ruído da realidade material para alcançar uma verdade estética, “retrato” de Speridião se apropria da própria ausência política, da tensão e do confronto, demonstrando que a ideia de que a arte pode funcionar como um refúgio idealizado é equivocada.

Esse uso do texto se conecta com o legado da arte conceitual e da arte política, onde a linguagem se torna ferramenta de crítica e resistência. Retrato, por exemplo, é a possibilidade de acordo entre abstração geométrica e texto. Aqui, a obra dialoga com movimentos contemporâneos de ativismos, como Rauschenberg: ao mesmo tempo que mantém uma herança formalista que remete aos experimentos de Malevich.

Retrato, Speridião desenha “retrato”. Ao escrever “retrato", lida entre linguagem, estética e política, sua linguagem verbal e não verbal - visual, num mesmo tempo - poesia concreta. Ao fazê-lo, ratifica o gesto emblemático de Rauschenberg (Fig. 01) e agora o *cubo branco* é um “retrato” porque assim o artista disse. Se o retrato tem sido historicamente entendido como uma representação artística de um sujeito humano, sua finalidade era fornecer semelhanças visuais ou psicológicas ou uma expressão de identidade particular ou social; era tipicamente associado ao sujeito individual, distinto em sua subjetividade moderna ocidental.

Rauschenberg, ao apagar o último traço de representação fotográfica ou pictórica de sua definição de retrato, não há mais resíduos Speridião ao ratificar o gesto, o inverte ao desenhar a palavra “retrato”. Se Rauschenberg desloca do particular concreto para a linguagem, Speridião retorna à linguagem para devolvê-lo ao particular concreto. Resgata o objeto para a arte, já (que fora) desde Malevich proposto ao apagamento.

Na crise sujeito e objeto, a relativização cada vez mais profunda do estatuto do objeto de arte, do artista e do espectador, ambos quase indistintos, a redescoberta do retrato no objeto num gesto inédito, funde o espaço-tempo como objeto, e reaproxima arte e vida.

Os gestos, de Malevich, Rauschenberg e Speridião, as suas escolhas inauguram mais uma nova problemática na transformação e recepção dos conceitos de subjetividade e representação que chegará no final dos anos 60 e início dos anos 70 como poética no trabalho de artistas contemporâneos, e no uso da imagem fotográfica. Agora é possível perceber o que está em recusa nesse gênero: a maioria das obras de desses, (Malevich é uma abertura poética, Quadrado negro sobre fundo branco não seria um retrato, até então) o retrato individual tradicional - pictórico ou fotográfico - está ausente de pessoas - a ausência é a condição de possibilidade para o gênero resistir à perda da forma. O retrato parece não apenas esvaziado de toda individualidade - particularidade, mas também de quaisquer rastros de interioridade e privacidade do eu / Sujeito como modelo - esses traços, singulares, foram omitidos.

Temos em Speridião, um movimento retrógrado em direção às representações de espaço e tempo, um retorno a sensibilidade "pura", como Malevich definira. Speridião é consciente nesse instante - o fazer artístico é acontecimento histórico, é porque desdobra-se uma única vez no intervalo espaço-temporal. Encontra a ausência em um vazio de representação, enquanto conteúdo. Com Kant, na Estética Transcendental, temos espaço e tempo inseparáveis, formas *a priori* de toda sensibilidade, ou seja, são as estruturas fundamentais que permitem que percebamos o mundo. Não podemos ter experiência sem espaço e tempo, pois não podemos perceber objetos sem que eles estejam em algum lugar e em algum momento.

Speridião mantém, assim, as condições do Quadrado negro sobre fundo branco: havia um ponto e esse ponto é mantido, ao passo que ratifica Rauschenberg *"This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So, 1961*." que ao transferir a representação da subjetividade para o registro da declaração performativa, apaga traços, vestígios de alguma presença, memória - não há eu lírico. Speridião mimetiza o gesto, entretanto parte do objeto (apagado) e não da declaração e reinsere à vida pelo desenho, e determina o cubo enquanto o *a priori* da representação como retrato ao inscrevê-lo.

A série "O Inventário de Problemas", Gustavo Speridião constrói uma obra que tensiona o legado da abstração geométrica ao articulá-lo com a arte conceitual de Rauschenberg e trazê-los ao presentismo. Malevich buscava a supremacia da forma pura como expressão de uma espiritualidade revolucionária, Rauschenberg opta, por linguagem, pelo apagamento da obra e sua consequente desmaterialização. Speridião coloca a geometria a serviço de um discurso político e a linguagem como meio - e não fim, que vai exigir do espectador não uma contemplação transcendental, mas um confronto crítico com as questões que permanecem sem resposta, um inventário de problemas que, longe de serem solucionados, permanecem abertos e em tensão.

Ao contrastar as abordagens dos artistas, observamos uma transição fundamental da modernidade para a contemporaneidade: o deslocamento de um sujeito utópico da arte para a arte como espaço de crítica e problematização social. Assim, “O Inventário de Problemas" ao listar “retrato” se coloca como protagonista na experiência sobre o papel da arte no mundo contemporâneo, reafirmando a necessidade de um diálogo constante entre arte e política.

Inserido em uma tradição revolucionária, o que impulsiona “O inventário de problemas” é o ímpeto de desmontar uma historicidade metafísica. E, aqui especificamente, a categoria “obsoleta” do retrato - por deter a permanência da ordem burguesa, é inventariado como problema. Ao recolher a obra ao espaço-tempo, Speridião tem apenas a condição de possibilidade de uma experiência - a experiência de uma ausência, entretanto sempre aberta à um gesto inovador, revolucionário, a experiência que virá. Ele não espera um indivíduo para preencher seu retrato, em absoluto acordo com a tradição que representa, ele busca forjar uma sociedade como modelo, aquela que é objeto da teoria social.

Figura 19: Gustavo Speridião: mágicas, 2021, série "o inventário de problemas" gesso e nanquim, 13 x 30 x 7 cm (díptico), edição única.

3.2 RETRATO FALADO, 2020

Eustáquio Neves, Juatuba, Minas Gerais, 1955, mora e trabalha em Diamantina. Químico por formação e fotógrafo autodidata, seu trabalho compreende também o vídeo, desenho e a pintura. Como artista, desenvolveu uma linguagem particular marcada pela fotomontagem: manipulação de negativos, interferência em cópias e junção de fragmentos de vários negativos. Ao recolocá-los como arte, são apresentados em séries, demarcados como narrativas com sentido. Neves se define como um contador de histórias: "apesar de eu falar muito pouco eu sou um contador de histórias né e eu conto história com séries assim eu fecho uma série para contar uma história." (NEVES, E. Retrato falado. Entrevista cedida a Amanda Carneiro, 2021). Historiador de si e dos seus, sua ancestralidade viveu a diáspora negra no Brasil, e esta ele o herda e a tem como poética. (construção período) Neves não tem, no conjunto de sua obra, imagens esparsas, únicas, deslocadas de um contexto seriado.

Artur Bispo do Rosário é sua referência: indicou a Neves as várias possibilidades que um artista tem na contemporaneidade, seu relato:

> "[…] é interessante eu dizer aqui, é foi a partir de uma mostra do Arthur Bispo do Rosário que eu vi é que é um senti eu me senti autorizado de romper sabe com tudo ali na fotografia é o e poder fazer assim o que eu quisesse com a fotografia que eu acho que é o que eu sempre faço eu não tenho mais esse pudor de de quebrar sei lá regras que tem aí na fotografia.[30]"

Sua obra é identitária, e encontra na teoria social suas bases: o tema das séries Arturos (1994), é uma comunidade negra remanescente de quilombos em Contagem (MG); Futebol (1998), nos reúne como nação, agrupando-nos culturalmente, mas há uma questão sociológica, um meio democrático de se socializar, porque os não afortunados têm como opção de lazer por sua acessibilidade, o futebol praticado informalmente, não necessita de algum recurso inacessível; Objetivação do corpo (1999), a série narra o uso do corpo da mulher pelas várias mídias comerciais objetivando promover toda quantidade de produtos.

[30] Ibid.

Figura 20: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020, imagem impressa em papel de arroz, 19 x 14 cm.

Figura 21: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020, caixa com imagem impressa em papel de algodão, 19 x 14 cm.

Aqui, Neves trabalha a plasticidade das imagens de modo que nos remeta à ideia dos cartazes lambe-lambe deixados em ruas a sofrerem a ação do tempo e do homem.

No contexto, a arte contemporânea e seu mercado, cada vez mais mediado pela técnica, e suas relações de poder, é notável o protagonismo do artista: autodidata, em sua vasta biografia, destacam-se o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte em 1994 e expôs no 5º Rencontres de la Photographie Africaine, Bamako (2003) e na Bienal de São Paulo-Valência (2007).

Retrato falado (2019), é o projeto vencedor da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2019, e objeto desta dissertação. A série é composta por doze obras, distribuídas entre desenhos e pintura com a colaboração do Dalton Paula, fotomontagem e todas são obras fotográficas.

Neves construiu o retrato do avô, João Catarino Ribeiro, que não conhecera. Curiosamente, Neves não parte de arquivos materiais, no tecer de sua história, porque não os têm, sua obra é também sobre a historização deles.

> "[...] um avô que eu não eu não convivi com ele né quando eu falo desse avô é o avô materno porque a parte da família que eu mais convivi e o esse avô pra mim era sempre foi um mistério assim porque falava um tanto dele né falavam que era vários lugares acabei descobrindo agora muito recente que não descobrindo mas lembrando de um tio meu já tinha falado que ele é de uma cidade do lado daqui de onde eu moro no norte de Minas que a origem dele é aqui e por acaso eu conheci pessoas que tem o nome o sobrenome dele e tem um que tem o nome super parecido com ele com o dele só muda o primeiro nome não sei, é João Catarino Ribeiro e aqui eu encontrei um José Catarino Ribeiro e e enfim Então esse João Catarino Ribeiro era muito falado na família mas é uma figura que eu não convivi ele não me conheceu porque quando eu nasci ele já havia falecido."[31]

A oralidade é sua matéria prima. Na ausência de imagens, documentos ou outros arquivos materiais, suas fontes são a descrição de alguns poucos parentes, seus arquivos são imateriais. O que fazer então? Neves recorre àqueles que conviveram fisicamente com seu avô - para deles alcançar uma memória que tecerá o perfil físico e psicológico de um homem, ancestral seu.

[31] Ibid

> “comecei a entrevistar eu só tenho uma tia de viva de oito irmãos eram oito irmãos né contando com a minha mãe e essa tia que ainda tá viva que é a minha interlocutora assim vai ali no *whatsapp* assim com a filha minha prima ajuda e ela às vezes me passa uns áudios e escreve alguma coisa sobre o avô e tem uns primos mais velhos … Daí assim é esses primos conviveram com o avô então eles falam: ela ere muito parecido com nosso primo tal fulano de tal né então eu fui pegando essas coisas ela era muito calado ele era assim então ele era sistemático e esse retrato aqui da esquerda é um pouco das características que foram me passando e como eu gosto de desenhar o desenho eu acho que eu sei desenhar um pouco é daí eu fiz esse desenho que é a partir de uma de uma fotografia minha do quando eu tinha 17 anos e aí o e vem trazendo essas características dele aqui como que como se fosse um piloto por partir para o ensaio.”[32]

Deste método sairá uma história sua e por conseguinte, a do seu povo. Com auxílio do desenho, e, num gesto autoral, em “sua escrita”, a montagem é gramática e encontra imagens em discursos, sem mediação textual. O processo que permite essa injunção é dado pela fotomontagem: camadas: memória / oralidade / audível > imagem / visível / oralidade. Oralidade e alteridade.

A história oral, enquanto metodologia, frequentemente é recebida com ceticismo entre historiadores tradicionais, especialmente aqueles que privilegiam fontes documentais escritas. Dentre os principais defensores da história oral está Paul Thompson[33], que argumenta a favor de seu valor na história social moderna. Afirma que essa abordagem proporciona uma "presença histórica" àqueles cujos relatos são ignoradas pela chamada "história vista de cima".

Os historiadores tradicionais, por sua vez, orientados por documentos escritos, buscam três qualidades fundamentais em suas fontes: precisão formal, cronológica e possibilidade de comprovação por meio de métodos comparativos. Essas são características que, segundo esses críticos, as fontes orais frequentemente não conseguem cumprir. Como resultado, muitos consideram os relatos orais insuficientes para explicar mudanças de forma “confiável”.

Vansina[34], por sua vez defende o relato em forma de oralidade argumentando contra a secularização:

---

[32] (Ibid)

[33] Paul Thompson (1935), professor de sociologia da Universidade de Essex, é um dos pioneiros da história oral, e hoje uma das autoridades na reflexão e na utilização desse método para o registro histórico.

[34] J. Vansina foi um historiador e antropólogo belga considerado uma autoridade, um grande inovador na metodologia histórica da tradição oral.

> "A oralidade é uma atitude diante da realidade e não uma ausência uma habilidade. As tradições desconcertam o historiador contemporâneo – imerso em tão grande número de evidências escritas, vendo-se obrigado por isso, a desenvolver técnicas de leitura rápida, pelo simples fato de bastar a compreensão a repetição dos mesmos dados em diversas mensagens. As tradições requerem um retorno contínuo a fonte." (VANSINA, J. A, 1980.)

O autor descreve tradição oral como "*um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra*" (Ibid, p. 140). Suas distinções são a oralidade e o modo de transmissão, o que a diferencia das fontes escritas. Frente a sua complexidade, é difícil chegar a uma definição única - técnica, que contemple todos os seus aspectos. Aqui reside sua riqueza, é irredutível a um objetificação. Enquanto o documento escrito é um objeto físico - um manuscrito, por exemplo, o documento oral assume formas variadas, já que um indivíduo pode interromper seu relato, corrigir-se, recomeçar, entre outros. Assim, uma definição, ainda que provisória, de testemunho oral seria: "todas as declarações feitas por uma pessoa sobre uma mesma sequência de acontecimentos passados, contanto que a pessoa não tenha adquirido novas informações entre as diversas declarações. (Ibid, p. 140) Caso aconteça, estaríamos diante de uma nova tradição, já que a transmissão original teria sido modificada, nos explica Vansina.

Em sua obra "*De la tradition orale*", Vansina distingue dois tipos principais de fontes orais: a tradição oral, que consiste no testemunho verbal transmitido entre gerações, e a reminiscência pessoal, que é um relato direto das experiências vividas por um indivíduo.

A partir de reminiscências pessoais, onde geralmente indivíduos e grupos excluídos dos registros históricos tradicionais falem, Neves as têm para a gênese de suas imagens como um meio de escrever esses textos nunca escritos, inauditos historicamente. Essa história necessariamente não será tradicional, ao contrário, ela vai forçar uma releitura dos cânones historiográficos do Ocidente. Neves utiliza esse caráter subversivo - uma história imagética, proposto pela oralidade.

Neves descreve a Figura 21 como protótipo da imagem a ser construída:

Figura: 22: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020, imagem impressa em papel de arroz, 19 x 14 cm.

> “esses primos conviveram com o avô, então eles falaram: ele era muito parecido com nosso primo tal, fulano de tal, então eu fui pegando essas coisas. Ela era muito calado, ele era assim, então era sistemático, e esse retrato aqui da esquerda é um pouco das características que foram me passando. E como eu gosto de desenhar, eu desenho muito esporadicamente sim, mas eu gosto do desenho, quando eu preciso eu acho que eu sei desenhar um pouco, enfim, daí eu fiz esse desenho que é a partir de uma fotografia minha de quando eu tinha 17 anos. E aí venho trazendo essas características dele aqui, como se fosse um piloto para partir para um ensaio.” (Op.cit. 2021)

De posse de testemunhos, o artista vai trabalhá-los e lança mão de mais uma metodologia, a fotomontagem. Derivada da “montagem”, a técnica tem na história da arte um papel decisivo, para Benjamin, a montagem é um processo em duas etapas, no primeiro momento há uma interrupção no estado atual das coisas, seguida por uma recolocação experimental com fins a transformar a função e o valor da obra como um todo. O desenvolvimento da noção de montagem é montado em diversos trabalhos do autor, ensaios sobre o cinema, o teatro épico de Brecht, as vanguardas dadá e surrealista.

Willi Bolle oferece uma abordagem:

> “A montagem é um procedimento característico das vanguardas do século XX, sobretudo os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, dos meios de comunicação de massa, jornal e cinema. Em extremos, como no Dadaísmo, a dialética da montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição.” (Apud SOUZA, L. M., 2023, p. 20)

A montagem, enquanto questão, indiretamente refere-se pelas operações de enquadramento, iluminação e arranjo da “cena” política e histórica. Parte da escolha da cena a ser trabalhada pelo artista mediado por seu equipamento - câmera, passa pelo laboratório fotográfico - seu ateliê. É na gestualidade, como se posicionar frente ao objeto, na escolha do ângulo, ou ao realçar o contraste de um determinado elemento enquanto se dedica ao trabalho do laboratório, essas escolhas são de autoria e, portanto, ao determinar uma série de escolhas, essas instalam o sentido na imagem e consequentemente em sua história extratextual.

A câmera tem um papel para além de uma ferramenta técnica, antes como um aparato conceitual que permite a escrita da história. A historiografia, em Retrato Falado, é mediada por um "dispositivo" capaz de apreender e moldar a realidade ao descrevê-la. Esta referência pode trazer a ideia de que a crítica, assim como a câmera, é um meio de mediação da experiência, sugerindo um enfoque metodológico no qual a crítica precisa de instrumentos que a tornem possível — aqui, a câmera é esse instrumento metafórico de articulação teórica.

O modo de operação da câmera (enquadramento, escolha do foco, direção) pode ser visto como uma analogia para a estruturação da história. Notemos que nesta série, Neves não fotografou, e nem poderia, essas imagens são encontradas e construídas. Então, além de prática, técnica de organização, curadoria e apresentação da realidade, a série é permeada por um exercício de reflexão - curadoria, onde a objetividade do maquinário fotográfico se entrelaça com a subjetividade da análise crítica, há um modelo para se pensar a forma de construção do conhecimento. Essas questões delimitam o escopo de Retrato Falado.

Buchloh nos ensina a práxis da montagem:

> "A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os procedimentos alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado." (BUCHLOH, B. 2000, p. 179).

A realização da montagem caracteriza o processo em si de Neves. Ele se dá a partir da escolha de métodos fotográficos considerados primitivos, obsoletos, e esse recorte é decisivo em sua postura autoral, permite reunir, em um trabalho artesanal, as imagens curatorialmente selecionadas desses arquivos físicos. Enquanto seleciona, apropriando-se de negativos feitos por outros fotógrafos, Neves rememora sua vida: "*essa série ela trabalha com duas memórias que não são distintas, uma da fotografia e uma memória minha coisa das minhas heranças de família*"(Op. cit, 2021). A interseção desses procedimentos na montagem, vai nos trazer um mosaico de linguagens, imagens e reminiscências. Neves mergulha em um fluxo no qual o passado fotográfico se funde às questões sociais contemporâneas, e então fundir memórias que são tão suas quanto dos observadores quanto dos anônimos, coletivas.

Ao referir-se à memória da fotografia, presente nos negativos de vidro, a qual não é dele, faz menção a um evento acontecido em Diamantina: um antiquário local o procura para vender-lhe o equipamento de um fotógrafo falecido durante o inventário. Ele adquiriu imediatamente as câmeras e encontrou uma caixa de negativos de vidro, eram muitos negativos quebrados que achando interessante fez uma oferta na tentativa de adquirir o montante. Bem sucedido na oferta, Neves retorna para o laboratório com a caixa de negativos de vidro que:

> "ficou guardada por uns 3 anos aí e quando surgiu essa ideia do retrato falado eu procurei entre os negativos aqueles que estavam quebrados ou os que estavam velados onde a imagem tivesse algum tipo de problema para eu trabalhar em cima para trazer essa ideia deste avô nesse retrato de meu avô e foi a partir desses negativos também que eu criei essa série. (op. cit. 2021)

> "lembrar essa coisa da história da fotografia as caixas que naquela época vinham os negativos não tinha as chapas sensibilizadas vinham dentro dessas caixas é eu desenvolvi a série toda para ser para ser acondicionado em caixas no mesmo formato das caixas de negativos de vidro… e o primeiro inclusive o rótulo ali da Agfa né que é o filme é essa aqui por exemplo e nas outras aí eu já trago informações sobre o avô." (op.cit. 2021)

Podemos associar a Benjamin, no ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire", de 1939, de maneira geral, essa experiência (*Erfahrung*) profunda e elevada configura-se na dimensão do inconsciente, ela consiste no conhecimento obtido através do acúmulo, do desdobramento temporal das experiências vividas - memória. Ao consciente só é possível uma experiência de choque, cujas marcas não se imprimem no inconsciente, não resultando em trauma, e nem em experiência verdadeira. Ou seja, Benjamin descreve a existência de dois tipos de memória: voluntária, ou da inteligência, associada à vivência, e involuntária - lampejos que trazem sensações -, sendo esta mais qualitativa pois está associada à experiência. Cabe aqui certo posicionamento: compreender a experiência (*Erfahrung*) benjaminiana exige percebê-la em contraposição à vivência (*Erlebnis*). Se por um lado a experiência encontra-se na rememoração, no vínculo com uma ideia duradoura do tempo, a vivência, por outro lado, está no instante presente; diz respeito às ações práticas da vida cotidiana, reações aos estímulos sensoriais externos que prescindem do retorno imagético ao passado. A memória importa, à vivência, somente enquanto guardadora do aprendizado dos hábitos e conhecimentos necessários para a reação imediata.

Figura: 23: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020, imagem impressa em papel de algodão, 19 x 14 cm.

Temos, portanto, a memória do arrebatamento em Benjamin, uma resposta direta e sensorial aos estímulos do mundo na busca por prazer – essa é a vivência. E, durante busca

Figura: 24: Eustáquio Neves: caixa de madeira, tampa com imagem por apropriação, 19 x 14 cm.

Temos pela memória, uma resposta direta e sensorial aos estímulos do mundo na busca por prazer – essa é a vivência. E somos surpreendidos por memórias involuntárias. Esta corresponderia às memórias do artista. A memória dos objetos e dos procedimentos também trabalham nesse sentido: a coisa usada e as marcas do uso, a coisa quebrada, o espaço decadente e de guarda de arquivos participam como uma entre as ambas dimensões estético-mnemônicas nas obras de Neves. A essas corresponderia a memória voluntária - ou experiência. Serão trabalhadas em laboratório.

> "eu tenho a parte a minha parte de laboratório mas tem essa parte de mesa né que quando trabalho vai aqui para mesa […] e aí agora ainda mais tem a parte da digitalização né acrescentou mais essa coisa porque daí você tem que digitalizar você faz a matriz né aqui eu tô no laborataório e eu tô todo o experimento daí sai do laboratório isso vai para uma mesa e onde eu vou fazer outras interferências" (Op.cit. 2021)

Figura 25: Laboratório - primeiro momento da intervenção e montagem.

Esse trabalho artesanalmente meticuloso de montagem, Neves o faz deliberadamente para o o processamento em laboratório: "apropriação e subtração do sentido" - apropriação - é desenvolvido em um estúdio fotográfico abandonado, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos - arquivos distantes e anônimos, escolhas entre os negativos de vidro e suas junções possíveis, separação do significante e do significado - os arquivos já não se referem mais aos seus referentes primeiros (alegoria), vão compor suas imagens, todos eles de alguma forma, emprestaram sentido às imagens-narrativa construídas em laboratório. E é no laboratório que todas as memórias pessoais, e também as reminiscências como relatos, a das coisas - vieram com os negativos, são condensadas em obras. Estas, não por acaso, guardam o aspecto material de arquivos distantes no tempo, resgatam histórias não escritas. O que são os arquivos senão chamados a memórias, reminiscências guardadas com a função de gatilhos para despertarem nossas lembranças voluntárias e involuntárias?

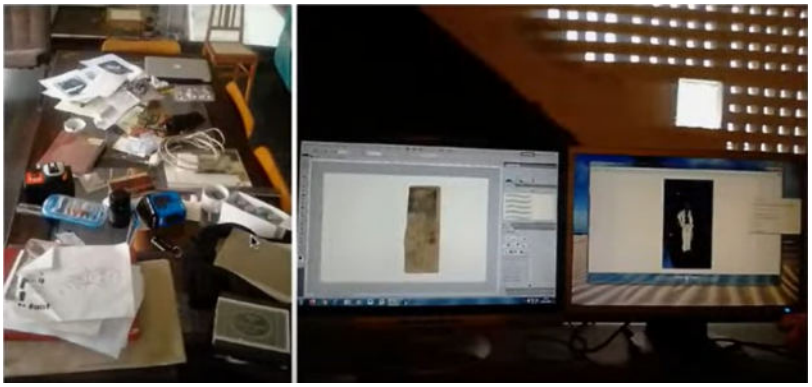

Figura: 26: Mesa e digitalização - segundo momento da intervenção e finalização da imagem.

O fazer artístico de Neves, assumidamente mnemônico, ele afirma que há duas memórias em Retrato Falado, consiste exatamente em forjar essa matéria-prima no ato consciente de criar imagens materiais que sejam gatilhos de memórias voluntárias e involuntárias.

A estética de Neves, é caracterizada pela superposição de imagens e pela manipulação fotográfica, pode ser apreendida como uma forma visual de tradição oral, não há referência a espacialidade assim como ao tempo, estão fundidos objetivando uma narrativa que coloca em dúvida a linearidade da história oficial. Suas fotografias são um convite a questionar as certezas do passado, assim como a história oral desautoriza a hegemonia da documentação escrita na historiografia.

> "Eu faço mais justaposição de imagens trabalho isso no laboratório é mapeando lugares com n negativos […] cheguei usar 15 negativos necessariamente você não vai enxergar esses 15 negativos você vai enxergar uma imagem final (Op.cit. 2021)

Figura: 27: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020, imagem impressa em papel de algodão, 19 x 14 cm.

A montagem, como gramática de uma escrita historiográfica, não se limita à fotografia, Neves a amplia para a política e a história. As imagens são alegorias - “falar nas entrelinhas”, para o arranjo das narrativas no contexto social e político. A série é alegoria, traz a ideia de um livro onde uma história, mesmo não escrita por motivos de dominação e manutenção de poder, passa agora a estar positivada. Nesse sentido, a montagem se torna uma operação política: a forma como a realidade política e histórica é "apresentada" pela arte, através do que é incluído ou excluído, do que é iluminado ou obscurecido, aponta os pressupostos teóricos subjacentes. O estudo da montagem, na obra de Neves, então, envolve compreender como essas operações estéticas afetam e determinam o conteúdo da história.

> “[...] e o trabalho ele tem a ideia também de um livro né ele pode ser visto como uma ideia de livro porque é ao mesmo tempo que essa caixa Guarda essa imagem né ela atrás na tampa dela uma informação sobre o que tá dentro” (Op.cit. 2021)

Alegoria, mais uma vez por Benjamin, relaciona-se diretamente com a história e o mundo após a "queda" - perda de sentido.

> “Descrevendo a alegoria como processo de constituição de sentido, Benjamin ressalta a arbitrariedade, o princípio de subjetividade: "Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância". (JUNKES, L., 1994, p. 128).

Na alegoria, a separação entre natureza e linguagem é consumada, e passa a depender do homem para lhe atribuir sentido. O sentido alegórico, então, é criado da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade inerente ao mundo histórico. A alegoria está na fragmentação e na separação, se refere ao distanciamento e à necessidade de interpretação subjetiva para atribuir sentido às coisas no mundo histórico, ao passo que o símbolo, aquilo que se perdeu na modernidade, sugere uma relação de continuidade e identidade.

A alegoria evidencia a mediação do sujeito na construção do sentido. E da história, como Neves a tece. Em outras palavras, em Benjamin, a alegoria é uma forma de expressão na qual o significado é transmitido indiretamente através de imagens ou símbolos, em vez de

ser diretamente representado. Essa forma de expressão é diferente da metáfora, pois a metáfora busca estabelecer uma relação orgânica entre a representação e o significado, enquanto a alegoria enfatiza a separação entre eles.

Figura: 29: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. Caixa de madeira (tampa com imagem impressa em papel de arroz, caixa com imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

> "[...] eu peguei essa ideia da caixa que traz o no seu rótulo o que tá dentro só que aqui no meu rótulo eu trago as características de algumas características que me falam contaram sobre ele sim então ele era de Diamantina de conclusão de dentro dessa por as coisas que eu ouvi nessa castanhos era da Bahia também aí ele tem olhos verdes também são encontradas as informações." (op.cit.)

Ou seja, a obra de Neves, enquanto mnemônica, não se trata exclusivamente de um esforço de lembrança, do resgate daquilo que foi, mas de uma construção originária – e, por isso, inacabada – desse arcabouço mnemônico, de um vir-a-ser conforme Benjamin.

Além disso, o trabalho de Neves reflete sobre a fragilidade da memória e a importância da recuperação das narrativas esquecidas, assim como a história oral busca resgatar as vozes dos silenciados. Ambas as abordagens, seja pela oralidade ou pela imagem, revelam que a história não é um relato fixo e imutável, mas sim um processo em constante reconstrução, onde as vozes marginalizadas podem e devem ter seu lugar.

Retrato falado tem o retrato como categoria, é por essa mediação que a história vai ser "vista". Se pegarmos a definição de retrato:

> "define-se retrato como a representação de uma figura individual ou de um grupo, cujas fontes podem partir de um modelo vivo, documentos, fotografias, ou com o recurso da memória." (RETRATO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024).

Geralmente, o foco recai sobre o rosto, quase sempre em primeiro plano, Neves intuitivamente percebe a ausência de um sujeito. Notemos que as obras têm seus rostos velados, interpretados, mimetizados, substituídos e apagados:

A exclusão de figuras (apagamento) se tornou agora uma estratégia tão eficaz quanto sua "inclusão" tradicional havia anteriormente, e é precisamente essa "necessidade" de eliminar a representação do sujeito que tornará a leitura da iconografia resultante ainda mais complexa. O que está em jogo na exclusão das figuras parece ser precisamente a dialética fundamental e insolúvel: um sujeito só será reconhecido, na verdade, estará mais visível, nas formas socialmente mediadas de produção de objetos e troca de serviços.

Figura: 30 e 31: Eustáquio Neves: Retrato Falado, 2020. imagem impressa em papel de algodão). 19 x 14 cm.

A prática de Neves é o oposto da fotografia fixada no "momento", do retrato com modelo e pose, as imagens inversamente, apresentam apenas fragmentos da realidade; alguns recortes de “tempo”, talvez apontando para novas subjetividades – costurados na mediação da montagem.

Os retratos resultantes denotam mais sobre o indivíduo contemporâneo que qualquer outro indivíduo histórico - pelo retorno a mimese mas não há semelhança aparente. O retratado é representado por meio de estratégias que incluem traços psicanalíticos - “pose” espontânea. Em muitos casos, o artista está comprometido em examinar a natureza complexa da subjetividade do século XXI, fundindo estratégias - apresentar - em lugar de representar a identidade particularizada de um determinado indivíduo, o Sujeito.

Seus retratos têm como conteúdo uma história escrita a contrapelo, absolutamente revolucionária, arte de uma oralidade, é tecida em imagens e apresentada em série – Retrato Falado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Interrogamos, ao longo dessa pesquisa, o que teria sido posto como conteúdo para o retrato frente à crise da modernidade, que desmontara o constructo cartesiano. Sem a ilusão de esgotar um assunto tão vasto e complexo, esta texto percorre um momento histórico, e encontra na arte, através do retrato, por ora um gênero obsoleto mas amplamente utilizado no decorrer da história da arte, as respostas às questões que são colocadas pela produção de nossa época; buscamos identificar em que medida os artistas abordaram os conflitos da arte e do mundo em que vivemos para termos matéria para refletir como foi alterado o estatuto dessa tipologia de representação e de que maneira a produção de retratos consegue manter-se viva e fazer sentido na atualidade.

A princípio, notamos a ausência do Sujeito através da variedade e quantidade de retratos produzidos cujos conteúdos são distintos entre si. Havia não mais um referente, não tínhamos mais o Universal abstrato. Contávamos apenas com o particular concreto. A pesquisa avança e logo notamos que essa ausência era também a troca de um sujeito definido em termos de sua racionalidade, para um outro sujeito definido em termos de sua identidade cultural, que é por fim a passagem de um sujeito para uma subjetividade.

Uma característica da produção de uma arte sem sujeito é a diluição da ideia de um autor, cujo papel na criação fora anteriormente necessário. Baseadas na expressão do eu individual ou do sujeito que projeta e constrói, ambas as vertentes poéticas em que a arte não figurativa se fragmentou, manifestavam, do ponto de vista da criação, um dos dilemas do artista moderno: optar, entre expressão particular / práxis manual, de um lado, e a reflexão poética elaborada por si, mediada por um projeto, às vezes de outro: o curador. A arte contemporânea abriu-se, então, para as diferenças sexuais, raciais e culturais. O aparecimento de novos sujeitos, novas identidades resultou em novos embates em torno da diferença.

Em oposição à autonomia estritamente formal que a arte moderna conquistara, a produção artística de nossos dias denota particular interesse dos artistas em questões éticas e políticas, permeadas por ciências socias, teoria crítica, história filosofia e ciências da natureza. Isto denota a escolha por temas situados fora do campo artístico historicamente condensado - teoria social como poética. Desinteressados da pesquisa plástico-formal e da busca de um

estilo puro, os artistas contemporâneos tendem a *pensar sua produção subjetivamente*. Da representação habitual até a descontextualização, a fragmentação, a estilização e a deformação e o apagamento, muitas estratégias foram colocadas em curso pelos diferentes modos de interpretar a realidade e de debater o papel da arte feita em nossos dias.

O objeto de arte que vivenciamos hoje dificilmente se encontra em uma situação de autonomia desejada pelos modernos; em grande medida recuperou o tema, ainda que na situação abstrata de uma questão – Gustavo Speridião está inserido nessa corrente. Este aspecto pode ser notado na superação do espaço compositivo e formal em si, com tudo o que ele tem de extensivo, geométrico e projetado pelo sujeito. Sua poética nos deixa a crítica à ideia de que a arte se desvincule das questões sociopolíticas do mundo. Speridião recusa essa promessa utópica de resolução – a autonomia de um sujeito e da obra de arte enquanto tal. O "retrato" de Speridião é o lugar em si da própria ausência, da tensão entre espaço e tempo, apresentando a ideia de que a arte sem sujeito pode, de forma apriorística, mudar a história social. Seu conteúdo é espaço / tempo. Speridião reflete a falência do sujeito. Essa impossibilidade de autonomia se vê assemelhada, sobretudo, no imbricamento entre sujeito e objeto. A diferença entre sujeito e mundo (objeto), que lastreava a autoria individual, também perdeu importância. Speridião juntou os universais – espaço e tempo na categoria retrato.

Se a hipótese inicial era um movimento retrógrado em direção às representações de espaço e tempo, ele se confirma – em parte. Outro ponto notável é a suposição de que o lugar da arte seja junto ao outro social, no paradigma do artista junto ao outro cultural: o oprimido pós-colonial, subalterno ou subcultural – e este outro lugar, este exterior, é aqui onde a cultura dominante será transformada, ou, pelo menos, subvertida, esse lugar outro teria essa dimensão.

A partir de uma matriz histórica de representações estereotipadas e cópias de narrativas, artistas têm utilizado o retrato como dispositivo para reescrever uma história que se passou, articular o presente e, logo, criar novas possibilidades para o futuro. Esse movimento ocorre em produções artísticas e intelectuais, reverberando nos posicionamentos institucionais. Saíram de cena os gênios, os cânones, enquanto surgiram sujeitos em processo, Neves é um desses artistas à procura. Ele tem a linguagem, os procedimentos, materiais e técnicas de produção aparecem como meios de uma historiografia. Como vimos, Neves nos conta uma história que não passou, ao menos enquanto história.

Se os discursos de representação étnica identitária são uma forma de responder ao estilo de invisibilidade imposto aos negros no Brasil, a fotografia alterou essa resposta ampliando definitivamente a nossa forma de ver e pensar o mundo. Neves tem em sua fotomontagem uma estratégia que “arranha” esse modelo e seus braços de poder – ele coloca uma história para o conteúdo de seus retratos – polemizando assim a História.

O contra-discurso de Eustáquio Neves, situado nesse contexto, problematiza questões étnico-raciais e culturais, tais como a discriminação racial, a esterotipização e o preconceito que acompanharam, desde a escravidão, as relações raciais no Brasil, além de reafirmar a herança negra, ressaltando sua tradição a partir de um fazer fotográfico construído dentro do laboratório. Seu trabalho, sintonizado com os movimentos visuais contemporâneos, interrompe um sistema que ainda representa o negro nos lugares sociais definidos e préestabelecidos, produzindo em contrapartida um discurso de resistência, a partir de um lugar de fala marcado pela sua própria ascendência. Uma prova indubitável desse deslocamento foi ter sido agraciado com o prêmio ZUM de fotografia concedido pelo Instituto Moreira Salles.

A superposição de imagens e a manipulação fotográfica – a montagem, enquanto técnica, pode ser percebida como uma forma visual de tradição oral, sem referente no espaço assim como no tempo, Neves ao escolher esse destino, nos entrega uma narrativa que coloca em dúvida a linearidade da história oficial. Suas fotografias são uma imposição a questionar muitas das certezas do passado, assim como a história oral desautoriza a hegemonia da documentação escrita na historiografia oficial.

A montagem, como gramática de uma escrita historiográfica, não se limita à fotografia, Neves a traz para a política e a história por vias de sua fotografia expandida. A resultante é alegoria - “falar nas entrelinhas”, para o arranjo das narrativas no contexto social e político. Assim, a montagem se torna uma operação política: a forma como a realidade política e histórica é "re-apresentada" pela arte, através do que é incluído ou excluído, do que é iluminado ou obscurecido, aponta os pressupostos ideológicos subjacentes.

Como vimos, a arte tem a capacidade de nos dizer algo sobre o espírito de seu tempo de um modo bastante peculiar. Determinada forma de arte passa a ser possível a partir de uma teoria que delimita um campo particular de trabalho em um momento histórico específico ou

seja, a produção artística está sempre conexa, de modo menos ou mais evidente, de modo menos ou mais consciente, aos lugares e aos tempos vividos pelos artistas: formas, imagens, narrativas, elaborados pelos artistas ou mediados por suas habilidades, sempre denotam, de um jeito ou de outro, como sintoma ou como análise, o momento e o contexto específicos que lhes despertam interesse.

Há de fato, um conteúdo distinto em nosso contexto atual: pós-pandêmico, digital, midiático, hiper-capitalista? O performer lucra sobre suas selfies e retratos e o artista retrata o outro para ser retratado nas mídias.... O que não nos é novidade: retratar os poderosos sempre foi uma forma de ascensão, entretanto para além desses fazeres todos, não há uma clareza quanto ao quê se faz quando se retrata.

Assim como a recepção da arte pela posteridade também nos ajuda a compreender seu tempo, não foram poucos os artistas, e a arte moderna em especial se voltou sobre essa questão, que justamente buscaram se opor e negar o espírito de seu próprio tempo.

Percebemos na abundância de retratos produzidos pelos contemporâneos, uma opção pelo abandono a mímese e semelhança. O retratado apresenta-se por meio de representações que podem incluir traços psicanalíticos, inscrição verbal ou escrita, além de outras formas simbólicas ou metafóricas, e em muitos casos, os artistas estão comprometidos em examinar, a fim de mostrar por meio de uma variedade de mídias: pintura, escultura, fotografia, instalação, performance, vídeo, a natureza complexa da subjetividade do século XXI, em lugar de expressar a identidade particularizada de um determinado indivíduo, o Sujeito.

Desterritorializar e novamente territorializar o sujeito: as manipulações artísticas contemporâneas legaram a arte ao presente. Não há nem projeção no passado que redima a nossa culpa, nem vanguarda esperançosa. A abordagem desta complexidade nos trouxe outra importante constatação: não há possibilidade de esgotamento dos assuntos aqui tratados. Eles estão presentes desde o retrato do Narciso. Perdemos o mito, ganhamos o sujeito e agora o degolamos. O que nos aguarda? É preciso ter bem definidas as escolhas teóricas. Saber de que lado estamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 5. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: _____ Dialética do esclarecimento. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1985.

ANDRADE, Daniel P. O que é o neoliberalismo? A renovação do debate nas ciências sociais. In: Vista do O que é o neoliberalismo? A renovação do debate nas ciências sociais (unb.br)

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. *In:* Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A Doutrina das semelhanças. *In:* Obras Escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *In:* Obras escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. O autor como produtor. *In:* Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In:* Obras escolhidas III São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 1984.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. Arte e Ensaios, Revista do programa de pós graduação em artes visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, V 07, n 07, p. 178-197 (2000). Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49905/27171. Acesso em: 06/2023.

CHIPP, Herschel B. NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO Arte abstrata e não-objetiva. IN: Teorias da Arte Moderna. 1 ed. São Paulo Martins Fontes, 1988.

Christiane Paul x Irit Batsry in: A Decade in Conversation: A Ten-Year Celebration of The Bucksbaum Award, 2000-2010. With Interviews with Paul Pfeiffer, Irit Batsry, Raymond Pettibon, Mark Bradford, Omer Fast. Interviewers: Chrissie Iles, Christiane Paul, Carter E. Foster, Tina Kukielski. The Whitney Museum of Art. 1 ed 2010.

COSTA, Cláudio. Filosofia da mente. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

LAVAL, Christian e DARDOT, . A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

EAGLETON, Terry. Sujeitos. In: _____ As ilusões do pósmodernismo. Trad.: Elisabeth Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. Introdução. In: _____A Ideologia da estética. Trad.: Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

F. GULLAR. Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo. IN: Parte III – Movimentos Russos – O Suprematismo (p. 125-128), São Paulo, Nobel, 1985. Disponível em:

https://web.archive.org/web/20061126215207/http://www.comunica.unisinos.br/digital/suely/_arquivos/Arte/Suprematismo.pdf

FOSTER, Hal. O artista enquanto etnógrafo. Trad.: Alexandre Sá. Disponível em: ArtistaEtnografo.pdf | Alexandre Sá - Academia.edu

FOUCAULT, M. Gérard Wajeman; Agamben, Jacques−Alain Miller, Guy Le Gaufey. Entrevistas: O dispositivo: 1985.

JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 125–137, 1994

KANT, I. Crítica da Razão Pura. Tradução de Manuela Pinto Dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MARCONDES, D. Iniciação à história da filosofia. Dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 13ª ed. 2009

PARENTE, André. A forma Cinema: cinema do dispositivo e as instalações panorâmicas. Cinema em trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

REINALDIM, I. Tópicos sobre curadoria. IN: Curadoria, v. 16 n. 26 (2015) Organização do dossiê: Ivair Reinaldim. Revista Poiésis. Publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22857

Neoliberalismo e sujeito: construção da identidade, ressignificação do sofrimento e exclusão da diferença. Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, [S. l.], v. 113, p. 761–774, 2018. DOI: 10.11606/issn.2318-8235.v113i0p761-774. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/156656. Acesso em: 14 set. 2024.

SPERIDIÃO, G. Disponível em: https://www.speridiao.com/

SPINELLI, Miguel. "O mito de Narciso". In: *O Nascimento da Filosofia Grega e sua Transição ao Medievo*. Caxias do Sul: Ed.Univ. de Caxias do Sul, 2010, p.95ss.

STEINMETZ, Cristiano J.; JEREMIAS, Talia; CECHINEL, André. ARTE E RACIONALIDADE: O Espaço Da Crítica na Sociedade Neoliberal. IN: Criar Educação, Criciúma, v. 8, nº2, ago/dez 2019.– PPGE – UNESC. Disponível em: https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/criaredu/article/view/5073

PITKIN, H. F. Representação: palavras, instituições e idéias. São Paulo: Lua Nova, 67: 15-47, 2006

REVISTAZUM. 🔴 Retrato Falado /// Conversa com Eustáquio Neves e Amanda Carneiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5sJKPd5wd1Y&t=2129s>. Acesso em: 01 jun. 2024.

RINDER, L. Irit Batsry Set. In: Art Life: Selected Writings 1991-2005: Gregory R. Miller & Company; 1 ed., 2006.