

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Taís Cardoso

O que é uma autora?
Autoficção e performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e
Dora Longo Bahia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Linha de Pesquisa: Relações Sistêmicas da Arte

Porto Alegre

CIP - Catalogação na Publicação

Cardoso, Taís

O que é uma autora?: autoficção e performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e Dora Longo Bahia / Taís Cardoso. -- 2017.

177 f.

Orientador: Alexandre Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. autoficção. 2. chris kraus. 3. dora longo bahia. 4. gênero. 5. crítica de arte. I. Santos, Alexandre, orient. II. Título.

Taís Cardoso

O que é uma autora?
Autoficção e performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e
Dora Longo Bahia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte

Defesa em: 06/09/2017

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Professora Prof. Dra. Tania Rivera (PPGCA-UFF)

Professora Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Professor Dr. Eduardo Veras (PPGAV-UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Alexandre Santos, por ver a arte de uma maneira que permitiu eu encontrar um lugar para desenvolver questões que me instigavam, e também pela orientação afetuosa e inspiradora.

Agradeço a todo o grupo de pesquisa, especialmente à Camila Schenkel e à Luísa Kiefer, pela parceria de troca constante e querida.

À Isadora Mattioli, minha colega e amiga, por sua serenidade reconfortante e por todas as conversas que tivemos sobre gênero e arte.

À turma 23, vulgo *Barraca*, pelo convívio em sala de aula e fora dela, especialmente Ana Carla de Brito e Marco Antônio, que tornaram-se amigadas muito queridas.

À Capes, por ter financiado metade desses estudos.

À minha família. Especialmente, à minha mãe, Sandra, por fazer as correções de vários dos meus textos, e por estar sempre ali quando preciso. À minha irmã, de corpo e de alma, Roberta, pela amizade e pela sabedoria espectral.

À Paula Trusz, que além de ter me ajudado na concepção do projeto que deu origem a essa pesquisa e nos ajustes finais da mesma, agora faz parte da família.

Agradeço à Luiza Mendonça, minha amiga fada, que está comigo desde o momento que decidi migrar do IFCH para o IA, por todas as leituras, pelo estímulo, pelas sugestões sensíveis e perspicazes, pelas conversas que trouxeram vida e verdade a essa pesquisa, e por me ajudar a entender que era sobre artes que eu queria falar.

À Nathalia Cadore, uma das pessoas mais generosas que eu conheço, que com seu domínio das perspectivas foucaultinas e das teorias feministas fez leituras dos meus textos repletas de comentários pertinentes, que acabaram se tornando um entusiasmado diálogo, e também por me auxiliar, com muito bom humor, a formatar o meu trabalho.

Agradeço ao meu mestre de kung fu, Rubem Vieira, por me ensinar a ter paciência e a entender que o conhecimento se dá, também, através da repetição.

Aos professores Paula Ramos, Eduardo Veras e Mônica Zielinsky, que me incentivaram especialmente ao longo desses dois anos. Aos dois últimos agradeço também por todas as sugestões feitas na banca de qualificação que nortearam e foram fundamentais em minha escrita.

Ao Daniel, por ler e comentar meus textos, me ajudar com as traduções e com todo o resto de mim.

À Chris Kraus e à Dora Longo Bahia, que mostraram coerência entre o que defendem em seus trabalhos e suas atitudes, cedendo seu tempo, sempre que precisei, cheias de ânimo e boa vontade.

A maneira “primitiva” de ver, experimentar, é a maneira humana, a maneira natural.

A maneira científica e artificial, um produto da abstração. Nunca acreditamos nisso, i.e., não experimentamos.

Só agora aprendemos/acreditamos que a maneira natural de experiência + percepção é *falsa*, + a maneira artificial [que nunca experimentamos] é verdadeira. Disso resulta uma espécie de esquizofrenia da sensibilidade.

Susan Sontag

RESUMO

Nessa pesquisa investigo a ideia do apagamento dos caracteres individuais do autor, elucidada por Michel Foucault em *O que é um autor?*, à luz de suas possíveis especificidades quando se trata de uma autora mulher. Partindo da crise das narrativas na história e crítica de arte que se fortalece nos anos 1990, chego nos conceitos-base de minha análise, a ideia de *autoficção* de Diana Klinger– que contempla o retorno do autor pós morte do autor e pós crítica filosófica do sujeito – e a de *performatividade* de Judith Butler– que delimita o gênero não como algo essencial mas sim como uma imitação persistente que passa-se como real. Como estudos de caso, exploro duas obras publicadas entre o final do século XX e o início do século XXI, momento em que identifico um aumento do compartilhamento da vida privada na esfera pública: *I Love Dick* (1997/2006), da norte-americana Chris Kraus, e *Marcelo do Campo (1969-1975)* (2006) da paulistana Dora Longo Bahia. Por fim, analiso como cada autora à sua maneira, estabelece uma nova relação com a própria biografia e a partir dela cria uma obra de ficção.

PALAVRAS-CHAVE: autoficção; chris kraus; dora longo bahia; gênero; escrita

ABSTRACT

In this research I examine the idea of the effacement of the individual characteristics of the writer in *What is an author?*, looking into its specificities in the cases when the author is a woman. I start from the narrative crises in History and art criticism that gained momentum in the 1990's to arrive in the two basic concepts of my analysis: the idea of autofiction from Diana Klinger – regarding the return of the author in a post-death of the author and post-philosophical critic of the subject context – and Judith Butler's concept of performativity – which describes gender not as essential but as a persistent imitation the passes itself as real. As case studies, I investigate two books published between the end of the 20th century and the beginning of the 21st, a period I identify as characterized by an increase in the sharing of private life in the public sphere: *I Love Dick* (1997/2006) by North-American author Chris Kraus (1955-) and *Marcelo do Campo (1969-1975)* (2003/2006), by Brazilian author Dora Longo Bahia (1961-). I analyze how each author establishes a new relation with their own biograph and then creates a work of fiction based on it.

KEY-WORDS: autofiction; chris kraus; dora longo bahia; gender; writing

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Introdução | 13 |
| 1. Das escritas da arte às escritas de si | 19 |
| 2. Escritas da arte como escritas de si | 45 |
| 2.1 Chris Kraus, <i>I Love Dick</i>. Escrever sobre si é escrever sobre arte | 53 |
| 2.1.1 A biografia como porta de entrada | 55 |
| 2.1.2 Mulheres monstruosas | 98 |
| 2.2 Dora Longo Bahia, <i>Marcelo do Campo (1969-1975)</i>: Escrever sobre arte é escrever sobre si | 111 |
| 2.2.1 A biografia rejeitada | 114 |
| 2.2.2 Uma branca de neve contemporânea | 135 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 147 |
| REFERÊNCIAS | 151 |

INTRODUÇÃO

Dia desses me deparei novamente com o paradoxo que me atormentava dois anos atrás, quando dei início a essa pesquisa, mesmo que na época não estivesse tão evidente que era disso que se tratava a minha inquietação. Em um texto breve, a professora de ética da UFRJ, Carla Rodrigues, comentava sobre o impasse enfrentado pelas lutas identitárias, que adapto aqui para a questão das mulheres na arte: é melhor optar por ser reconhecida como uma autora mulher e ficar demarcada pela questão do sexo ou ser recebida apenas enquanto autor (a) e com isso enfraquecer a posição das mulheres?¹ A segunda opção significaria se associar a uma história na qual pouco fizemos parte da tomada das decisões, estando relegadas a uma espécie de papel coadjuvante/secundário; a primeira significaria correr o risco de fazer sentido e despertar interesse somente em outras mulheres. Antes de decidir iniciar essa pesquisa, eu sabia que queria estudar questões de gênero relacionadas às artes visuais, mas não sabia exatamente o quê ou através de quem eu gostaria de fazer isso. Até que tomei conhecimento da existência das duas autoras que vieram a se tornar meus estudos de caso, Chris Kraus e Dora Longo Bahia, e junto aos trabalhos delas fui desenvolvendo a minha investigação.

Soube primeiro da existência de Chris Kraus, através da publicação inglesa *The White Review*². O objeto central da edição que eu folheava era o de oferecer uma plataforma, mesmo que pequena, para trabalhos que, segundo a publicação, injustamente eram mantidos às margens da nossa cultura. Fiquei intrigada inicialmente com Chris Kraus por conta do título do seu primeiro livro publicado, *I Love Dick* (1997/2006). Chamou-me a atenção a comicidade do jogo de palavras realizado por Kraus ao usar a palavra Dick, que em inglês, na tradução literal, significa tanto pênis quanto seus sinônimos vulgares, mas que também é utilizado como xingamento a algum homem que aja como um babaca. Quando li a entrevista de Kraus, na mesma *The White Review*, soube que a autora havia sido casada com um teórico francês chamado Sylvère Lotringer, um dos responsáveis por difundir o pensamento pós-estruturalista nos Estados Unidos, e que atualmente Kraus escrevia críticas de arte e atuava como editora na *Semiotext(e)*. *I Love Dick* consistia nela falando sobre a sua própria experiência nesse meio através de cartas de amor para um homem chamado Dick. Ou seja, o Dick do livro era uma

¹ Ver: <http://blogdoims.com.br/ainda-esta-pouco/> Acesso em 1 de agosto de 2017.

² Ver: *The White Review* n° 8. Londres, 2013.

pessoa. A relação desta norte-americana com a perspectiva pós-estruturalista que costumamos acessar em nossos estudos no Brasil – através de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari, entre outros –, misturada às suas relações amorosas e à escrita sobre arte, me fez sentir que ali havia um objeto de estudo que me proporcionaria um percurso investigativo interessante. Eu quis explorar que espécie de provocação a autora evocava através dessa combinação.

Dora Longo Bahia veio um pouco depois, quando eu já estava pesquisando sobre Chris Kraus e pensava em incluir outras e/ou outros artistas que dialogassem com ela em minha investigação. No caso de Bahia, primeiro tive acesso à sua tese de doutorado, defendida na ECA/USP para obtenção do título de Doutora em Poéticas Visuais, intitulada de *Do Campo a Cidade*³ (2016), sob orientação da também artista e professora Carmela Gross. Nela, Bahia cria dois artistas fictícios: Marcelo do Campo e Marcelo Cidade. A primeira parte, *Marcelo do Campo (1969-1975)*, é uma versão comentada da dissertação de mestrado da artista, orientada pelo Prof. Dr. Marco Gianotti, e que acrescenta ao texto comentários da banca composta pelos Profs. Drs. Carmela Gross e Miguel Chaia. A segunda parte, *Marcelo Cidade (2002-2007)*, se concentra em contextualizar a produção artística que Bahia presenciou como docente na FAAP, entre 1994 e 2006.

Todavia, mesmo lendo a pesquisa, não havia ficado evidente para mim se Bahia, ao criar dois personagens homens, estava interessada em dialogar sobre questões relativas ao seu gênero sexual. Ao longo da pesquisa, esse aspecto foi se revelando justamente uma das questões a serem exploradas no trabalho da artista. Porém, inicialmente, eu pensava que talvez Bahia se incomodasse em falar abertamente sobre essa problemática, pois somente em uma das duzentas e oitenta e cinco páginas de *Do Campo a Cidade* ela expressa alguma opinião sobre o assunto e, embora explicita o seu desconforto sobre a diferenciação que ela sente existir entre os artistas (homens) e as artistas mulheres, ela chega a falar em *anti-feminismo*. Em seu comentário, Bahia afirma como o uso de um heterônimo masculino havia sido feito na intenção de questionar a classificação das obras de arte cujo sexo do autor não importava quando um artista era um homem, mas quando era uma mulher, sim. Tempos depois, tive acesso a um artigo que integra os estudos de pós-doutorado da artista, também na USP, mas dessa vez na Faculdade de Filosofia, sob supervisão do Prof. Dr. Vladimir Safatle. Foi quando eu li o artigo *Decifra-me*

³ Embora do Campo à Cidade leve crase, ela não consta na publicação. Penso essa decisão de Bahia como uma escolha para criar sentidos múltiplos entre os nomes próprios e os substantivos e por isso assim mantive.

*ou devoro-te*⁴, que ganhei convicção de que, sim, Bahia estava inclinada a dialogar sobre aspectos de gênero, mas sempre combinados a outros assuntos e não necessariamente de forma explícita. O interessante de *Decifra-me ou devoro-te* (2015) é como a artista relaciona a imagem da mulher à mercadoria e ao sistema das artes como um todo.

Contudo, meu estudo de caso não se concentrará nem em *Do Campo a Cidade*, nem em *Decifra-me ou devoro-te*, mas na dissertação de Bahia, defendida em 2003, na qual ela criou *Marcelo do Campo (1969-1975)*. Fiquei interessada em pensar a partir desse primeiro exercício da artista na construção de um personagem, com uma biografia e obras feitas por ela como se fossem dele. No caso de *Marcelo Cidade*, que veio depois, Bahia se apropria das obras dos alunos do seu grupo de estudos, e a relação com a criação do artista é um pouco diferente e sem aspectos que referenciam ao gênero do artista. Isto posto, saliento que a opção tanto por *I Love Dick* quanto por *Marcelo do Campo (1969-1975)* se deu por eu identificar em ambas publicações o desenvolvimento de um processo de tomada de decisão na trajetória das duas artistas.

Ao longo da pesquisa, fui encontrando diversos pontos de contato entre as duas. Chamo atenção para o fato de que tanto Chris Kraus, nascida em 1955, quanto Dora Longo Bahia, nascida em 1963, tiveram sua formação em um ambiente de contracultura/cena *underground* em duas grandes cidades, especialmente nos anos 1980/90, mas sob a influência também dos anos 1960/70. Ambas estavam em contato com a cena de publicações independentes, Kraus em Nova York, Bahia em São Paulo. Além disso, as duas desenvolveram, cada uma à sua maneira, uma relação enérgica mas de deboche com a teoria-crítica e também com as artes, e demarcaram a presença masculina através dos títulos de suas obras. Isso me levou a pensar que poderia haver, nesses trabalhos, aspectos que se dirigiam a um questionamento do conhecimento produzido até então. Esse entendimento tornou possível relacioná-las à crise das narrativas na história da arte, que se fortalece ao longo da década de 1990. Não por acaso, os dois trabalhos que analiso são publicados entre 1997 e 2006, justamente na virada entre os séculos XX e XXI.

Um outro aspecto no que concerne a esse período contempla o fato das artistas se relacionarem com questões de gênero num momento posterior ao debate feminista dos anos 1970 e também posterior ao desenvolvimento da perspectiva *queer*, que, assim como a crise das narrativas na história da arte, se fortalece teoricamente ao longo da década de 1990. Sob esse viés, procurarei aproximar Kraus e Bahia da abordagem feminista que sugere o gênero

⁴ BAHIA. D. L. *Decifra-me ou devoro-te*. In: ARS. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, USP, 2015, Vol. 13, n° 26. P.140-155.

enquanto uma espécie de imitação persistente, que passa como real (BUTLER, 2015, p.9), e desenvolve uma abordagem menos em torno da figura da mulher e mais em torno da ideia da identidade de gênero.

Aproveito o gancho da concepção de gênero como algo que passa como real para, por fim, salientar que a identificação de um trânsito entre realidade e ficção na narrativa de ambas e que permite problematizar em torno da nossa percepção da verdade, foi também um fator fundamental para essa pesquisa. Se em *I Love Dick* Chris Kraus cria uma personagem que leva seu nome e parte de suas experiências de vida para gerar uma narrativa que ela considera ficção, em *Marcelo do Campo (1969-1975)* Dora Longo Bahia cria um artista fictício, uma biografia fictícia e obras que na realidade são performadas por ela. Isto posto, considero que, nesses trabalhos, ambas se desenvolveram enquanto autoras utilizando estratégias de autoficcionalização, relacionadas à história da arte e cujas escolhas levam em conta o fato de serem mulheres.

Por este viés de raciocínio, no meu primeiro capítulo me dedico a apresentar alguns pilares que sustentam a crise das narrativas na história e na crítica de arte, que procuro pensar que começa nas vanguardas históricas, especialmente através de Marcel Duchamp, para se fortalecer ao longo da década de 1960 com a arte conceitual, a arte da performance e os escritos de artista. Para este momento, o pensamento de Hans Belting (2006), Sônia Salzstein (2006), Mônica Zielinsky (2006), Glória Ferreira (2006) e Thomas McEvelley (2005) se fizeram fundamentais. Procuro pensar a questão das narrativas combinada à questão do sujeito que narra, ou seja, a questão da autoria, e às ideias apresentadas por Michel Foucault em *O que é um autor?* (2012). A problematização em torno da ideia de gênero sexual do artista é abordada neste capítulo através do exemplo da artista franco-americana Louise Bourgeois, cuja obra é constantemente relacionada à sua biografia. Utilizo como base de análise os estudos da artista realizados pela norte-americana Mignon Nixon (2005). A trajetória de Bourgeois é então combinada às ideias de *As Escritas de Si* (2012), de Michel Foucault, no qual ele sugere a escrita de si como a formação de si, e com o pensamento de Judith Butler, que revisita as considerações de Foucault nesse período em *Relato crítico de Foucault sobre si* (2015).

O segundo capítulo é dividido em três momentos. No primeiro, apresento os conceitos que dão título a essa pesquisa: autoficção, de Diana Klinger (2007), e performatividade, de Judith Butler (2015), combinados à ideia de autopoética de Boris Groys (2010) e questões levantadas em torno da arte da performance por Thomas McEvelley (2005) e Jorge Glusberg (2009). Os apontamentos de Boris Groys (2010) também são utilizados para pensar a ideia de

pessoa pública que se forma após a existência da internet. Saliento que fiz uso de textos oriundos de perspectivas feministas, mas procurando articulá-los com apontamentos provenientes da história e da teoria da arte com enfoques não necessariamente feministas, mas que levam em consideração as questões de gênero. Também fiz uso de textos que não levam isso em conta, mas que procuro, de alguma maneira, problematizar. Além disso, enquanto a Teoria *Queer* é bastante utilizada nas artes para pensar questões relativas à desconstrução do corpo, utilizarei-a para pensar a construção do texto dessas autoras.

O segundo e o terceiro momentos deste segundo capítulo contemplam os meus estudos de caso, Chris Kraus e Dora Longo Bahia, respectivamente. A intenção é analisar a maneira pela qual Kraus e Bahia constroem sua *persona* pública através da produção de narrativas autoficcionais – que sugerem o trânsito entre teoria, história, crítica de arte e ficção – seja através de um esgarçamento da feminilidade, seja através do disfarce em uma identidade masculina.

Para minha investigação utilizei as publicações das autoras, especialmente *I Love Dick* e *Marcelo do Campo (1969-1975)*, republicado em *Do Campo a Cidade*, combinadas a outros trabalhos e textos desenvolvidos por Chris Kraus e Dora Longo Bahia. Entrevistas concedidas por ambas também foram fundamentais para esta investigação. No caso de Chris Kraus, como a autora havia concedido diversas entrevistas que já estavam publicadas em revistas e meios digitais, a entrevista que realizei com ela via e-mail teve como objetivo tirar algumas dúvidas específicas que eu tinha em relação à sua produção. Por isso, optei por não anexar esse material à pesquisa. No caso de Dora Longo Bahia, realizei uma entrevista presencial que foi fundamental para o desenvolvimento da minha abordagem. A entrevista com Bahia se encontra anexada ao final dessa dissertação. Saliento que minha análise, longe de contemplar a biografia e a obra das autoras como um todo, enfatiza aspectos que procurei identificar na trajetória de ambas. Por isso a considero uma investigação parcial e localizada, que deixa em suspenso várias outras questões, inclusive relativas aos meios, como o estabelecimento de relações entre pintura, fotografia e texto ou mesmo a linguagem do vídeo, que poderão ser exploradas em um outro momento.

Em seu prefácio para *Problemas de Gênero* (2015), Judith Butler afirma que rir das categorias sérias é indispensável para o feminismo. Ao mesmo tempo, para Butler, sem dúvida o feminismo continua a exigir formas próprias de seriedade. Dito isso, considero útil acrescentar que procurei ao longo desta pesquisa identificar que espécie de contribuição à história e à crítica

de arte pode ser identificada na produção dessas duas autoras, e de que maneira isso se relaciona com o que foi produzido até então.

1. DAS ESCRITAS DA ARTE ÀS ESCRITAS DE SI

É ao longo da década de 1990 que foi se consolidando uma certa crise das narrativas da história da arte, que, como se sabe, tem em sua base a constatação de que a história escrita da arte não era necessariamente a história que *aconteceu* e que vínhamos aceitando (BELTING, 2006). Em *Fim da história da arte?* – lançado pela primeira vez em 1983 e relançado dez anos depois, já sem o ponto de interrogação que transportava a condição da dúvida – Belting sugere que a história da arte que vinha sendo contada, e que se apresentava como universal, era feita na realidade de uma perspectiva unicamente europeia e ocidental. O historiador chega até mesmo a sugerir possíveis intervenções feministas, as quais interessa a essa pesquisa examinar, que teriam colaborado para gerar novos posicionamentos, mas passa rápido pelo assunto.

Conforme Belting, desde então, além da arte norte-americana anterior a 1945 ter sido reescrita, surgiu como novo tema a arte das minorias, sobretudo a arte das mulheres. Essa nova temática, e mesmo nova perspectiva, argumentava que a história oficial da arte, que se apresentava como tal, teria sido simplesmente “inventada”, o que reivindicava uma revisão. Os feminismos reclamavam uma história da arte na qual pudessem reconhecer suas identidades e, nesse sentido, em todo lugar onde se descobre arte feita por mulheres – e que Belting chama de arte feminina, mas problematizarei isso ao longo da pesquisa – a história da arte é ampliada ou reescrita (BELTING, 2006, p. 117). Desse modo, conforme o historiador, já existe uma convicção em torno da importância do tema. Um outro ponto levantado também por Belting, relacionado à arte feita pelas mulheres, é como “a *história da arte* foi durante longo tempo exatamente a imagem desejada na qual eram contempladas a própria cultura e suas vitórias passadas” (BELTING, 2006, p. 129), e como o protesto contra essa imagem partiu das feministas mas, ao tempo, foi levantado pelos próprios artistas ao longo da história. Dessa maneira, neste primeiro capítulo, importa inicialmente desenvolver o assunto menos em torno de questões feministas e mais em torno dessa convicção de que o fim da história da arte era o fim dessa narrativa universal, para depois, aí sim, começar a pensar e a apresentar as possíveis alternativas de dois estudos de caso combinados a outros exemplos.

Belting argumenta que a história escrita da arte não existia exclusivamente a serviço de si mesma, de maneira independente do mundo ao seu redor, como é conveniente acreditar, mas era uma expressão do seu presente, de uma discussão específica que acontecia naquele momento. Isso quer dizer que tanto o historiador da arte quanto o artista estavam em diálogo com seu tempo, ligados a um ideal coletivo de modernidade, e inseridos “[...] na *imagem abstrata* de uma história da arte que segue o curso da lei natural, assemelhando-se nisto à autocompreensão dos artistas, que, como sempre faziam, queriam conduzir uma arte objetiva e universal para o futuro” (BELTING, 2006, p.74, grifos do autor), e também que “o processo produziu por algum tempo muito mais a ficção de uma história da arte comum, que vive, porém, da falsificação ou do nivelamento dos processos históricos reais” (BELTING, 2006, p. 97). Belting chama atenção para como a história da arte era guiada por uma imagem idealista da história. Assim, me interessa pensar em que medida borrar essa imagem compromete o caráter científico de lidar com os fatos, ao mesmo tempo em que oferece alternativas de fazer e narrar a história da arte.

O historiador alemão salienta ainda como a teoria da arte e a filosofia da arte não se encontram numa posição diferente da história. Enquanto a segunda, relacionada à estética filosófica, foi parar nas mãos de especialistas que escrevem sua história mas não apresentam nenhum projeto inédito, a primeira está distribuída em tantas especialidades e grupos que têm mais a dizer sobre a própria disciplina do que sobre a arte em si. Para Belting, na falta de uma teoria geral da arte, “os artistas reservam-se o direito de uma teoria pessoal que expressam em sua obra” (BELTING, 2006, p. 43).

Uma vez que a história da arte surge em paralelo com o fundamento da crítica kantiana que formatou o *sujeito do conhecimento* adequado à modernidade, esperava-se a atuação desse sujeito enquanto um agente da verdade, senhor de sua subjetividade. Junto a ele formatava-se a diferenciação de esferas indispensáveis à configuração do pensamento moderno como expressão e produto, subjetividade e objetividade, privado e público (COCCHIARALE, 2006, p. 20).

Problemáticas em consonância com essas seguem sendo apresentadas mais para o final da década de 1990, em textos como *Transformações na esfera da crítica* (1999), de Sônia Salzstein, e *A arte e sua mediação na cultura contemporânea* (1999), de Mônica Zielinsky, nos quais as autoras expõem questões relativas ao universo da crítica de arte. Salzstein e Zielinsky dissertam sobre a possibilidade de exercer uma crítica no estado amplo e fragmentado que a arte se encontra nesse período do final do século XX.

Vale notar como a crítica de arte, em sua origem ou tradição, pressupõe um sujeito com pensamento autônomo e capaz de resistir a coações externas. Ao mesmo tempo que auto-reflexivo e com uma vontade cognitiva, o sujeito que julga a arte deveria ser dotado de uma capacidade de apreensão do geral e de uma totalização do seu objeto (SALZSTEIN, 2006).

Foi no século XVIII que o crítico de arte tornou-se o profissional capacitado para defender ou recusar as obras de arte e os artistas, funcionando como uma espécie de juiz, conforme relata Zielinsky. Enquanto aos estudiosos da academia caberia uma discussão em nível teórico mais abstrato, o crítico de arte e, posteriormente, as exposições firmadas no século XIX ficariam encarregados de desenvolver uma extensão pública da arte, com juízo de valor e funcionando como uma atividade do domínio da intersubjetividade, uma espécie de contrato simbólico entre as instâncias privada e pública da própria arte (ZIELINSKY, 2006).

Salzstein investiga quais seriam as condições vigentes da noção de crítica no final do século XX e se pergunta se ainda seria possível entender a noção de crítica gerada no pensamento moderno,

a qual tem suas raízes na dúvida metódica de Descartes, que encontra momentos culminantes em Kant, em Hegel e que em Adorno emancipa-se como um gênero especializado da reflexão filosófica, doravante passando a interrogar sistematicamente o destino da arte e da cultura na sociedade moderna (SALZSTEIN, 2006, p.227).

A autora aponta como a noção de crítica nasceu e anda junto com a noção de utopia moderna, na qual a crítica estaria entrelaçada à ideia de racionalidade e seria sempre capaz de retificar os desvios irracionais de uma natureza resistente à cultura. Na corrente herdada pelo Iluminismo e sua vontade de organizar, a crítica funcionaria como um instrumento metódico no qual o *sujeito moderno* poderia alcançar a universalidade, ou uma Razão que realizaria os fins da condição humana, longe de possíveis interesses particulares. Ainda assim, a crítica preservava um sentido normativo e era motivada por um empenho cognitivo no qual Salzstein traz a noção de experiência de Baudelaire como o mais notório exemplo. Além disso, como Zielinsky, ela salienta o papel da crítica na constituição de um espaço *público* de arte.

As dificuldades apontadas pelas autoras, que impossibilitam exercer a crítica concebida em uma perspectiva moderna na situação contemporânea, são distintas mas complementares. Para Salzstein, tanto a profissionalização cada vez maior da atuação do crítico, quanto a ascensão das grandes instituições e do mercado de agenciamento do espaço público da arte seriam responsáveis por reduzir, ou pelo menos deslocar, o campo de intervenção da crítica

como experiência, invenção moderna de Baudelaire. Para Zielinsky, é o avanço da mídia e a *fragmentação do sujeito moderno* que fazem a crítica se perder em sua função. Zielinsky acrescenta ainda *o desaparecimento do ciclo de verdades* e como esse fator faz afastar qualquer argumento crítico acerca das obras de arte apoiado em um consenso universal, evocado por Kant e discutido por toda uma linhagem da crítica ocidental – a mesma que, de acordo com Belting, está chegando ao fim.

Isto posto, gostaria de trazer apontamentos não só no que concerne à generalização do espírito crítico enquanto objeto autônomo, que surgiu na esfera da modernidade, mas também nesse sujeito moderno que faz a crítica em um espaço público e legitimado e que busca alcançar a universalidade desenvolvendo um pensamento pretensamente longe de interesses particulares. Seria possível considerar que a crise das narrativas da história da arte não resulta apenas em uma crise da história e da crítica de arte mas também do sujeito que narra? De que maneira a necessidade de expor as próprias ideias de maneira distinta acarreta também se expor de maneira diferente da concebida na modernidade? Ao mesmo tempo, gostaria de pensar em que medida isso se transfere para mudanças no estatuto daquilo que está sendo dito.

Dessa maneira, é necessário voltar um pouco no tempo para pensar no sujeito-autor da história e da crítica. Farei isso através da conferência proferida por Michel Foucault, em 1969, e que deu origem ao texto emérito *O que é um autor?*, que entendo estar relacionado às expectativas em torno da escrita da arte nos moldes gestados pela modernidade.

Como o título anuncia, em *O que é um autor?* Foucault analisa a noção de autoria, retendo-se ao mundo dos discursos⁵, explorando um tipo vínculo que se esperaria entre o texto e o autor. Aqui já podemos considerar também a relação entre as escritas da arte, história e crítica, e quem escreve esse texto e o assina. Foucault salienta como essa relação é parte de um momento importante da individualização na história das ideias e, com isso, da formação do indivíduo. Essa noção de autor com nome próprio – no qual a pessoa que assina o texto se responsabiliza pelas ideias e pelos conceitos que dele fazem parte – integra um conjunto maior da história “[...] dos conhecimentos, das literaturas, da história da filosofia também e das ciências” (FOUCAULT, 2012, p.33). A existência da unidade de um autor, representado por uma pessoa, faz com que a história de um conceito ou de um gênero literário tenham de ser pensados em relação a ela e à sua história como um todo. Faz com que o texto aponte para uma figura, humana, que lhe é ao mesmo tempo exterior e anterior.

⁵ “Teria sido com certeza necessário falar do que é a função do autor na pintura, na música nas técnicas, etc. No entanto atento ao mundo dos discursos.” (FOUCAULT, 2012, p. 57).

Todavia, embora exista um sujeito por trás do texto, e a existência desse texto com a assinatura de um indivíduo tenha sido a base para formação do mesmo, é fundamental na exposição de Foucault chamar a atenção para a noção do apagamento dos caracteres individuais dessa pessoa que escreve. Por caracteres individuais entenda-se todos os signos que remetem à individualidade particular/privada de quem expressa suas ideias. Dessa maneira, a escrita estaria ligada a um sacrifício da própria vida, da própria biografia, que corresponde a um “apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. [...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2012, p. 36).

Foucault faz ver, a partir da noção de obra, como o texto dessa maneira é analisado exclusivamente em sua estrutura, no seu jogo de relações internas. Por isso não caberia à crítica detectar relações entre obra e autor, muito menos utilizar os textos para reconstituir um pensamento ou uma experiência. Autor e obra seriam então esferas distintas, sujeito e objeto. A imagem do autor é então concebida através da obra e não fora dela. Pertence a essa noção de escrita fazer “submergir, na luz cinzenta da neutralização, o jogo das representações que configuram uma *certa* imagem do autor” (FOUCAULT, 2012, p. 41, grifo meu).

Mas então, Foucault se pergunta, o que definiria uma obra? Se um indivíduo não é um autor, o que ele escreve não é uma obra? Ao mesmo tempo, no momento que alguém é de fato um autor, tudo que ele escreve é parte de sua obra? Não exatamente, uma vez que o nome de um autor não atua simplesmente como um nome próprio qualquer. Assinar um discurso significa atribuir a ele um certo papel, para o texto e para quem o escreve.

Portanto, a exposição de Foucault chama atenção para uma função classificativa do texto que é assegurada pela autoria. Essa classificação comporta e projeta com ela um estatuto, um contexto e uma recepção. O nome de autor delimita que um determinado discurso “não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto” (FOUCAULT, 2012, p. 45). Essa definição permite que um texto seja comparado a outros textos, permite selecionar aqueles que têm características em comum e opor aqueles que não têm.

O discurso portador da função de autor passa a se tratar de um objeto de apropriação e essa função, de acordo com Foucault, não é algo que se forma espontaneamente, mas sim como parte de uma operação complexa que constrói *um certo ser racional*.⁶ Em resumo,

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não se reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2012, p. 56).

A partir da explanação de Foucault, fica evidente como as ideias expressas pelo sujeito através do texto idealmente deveriam ser trabalhadas de forma independente de quem for aquele que escreve, sem levá-lo em consideração. Todavia, a crise das narrativas da arte aponta justamente para a impossibilidade de autonomia do discurso crítico, no qual se denota um caráter arbitrário e que demonstra o quanto a ambição de universalidade estava carregada de idealismo. A profissionalização do crítico está frequentemente associada a grandes instituições e/ou ao mercado de agenciamento do espaço público de arte, como apontado por Salzstein (2006), e há um avanço da mídia e da fragmentação do sujeito moderno, fazendo a crítica se perder em sua função num fluxo que aponta no desaparecimento do ciclo de verdades universais, como apontado por Zielinsky (2006). Nesse sentido, por mais que em um texto não apareçam caracteres individuais explícitos, a suposta autonomia contida na particularidade das colocações de um autor pode hoje ser questionada, nos levando a ter que considerar o sujeito em sua formação social e e em sua subjetividade. Isso que sugere que, mesmo na ausência de caracteres individuais explícitos, sempre estamos olhando de algum lugar que é particular.

Por este eixo de raciocínio, arriscaria dizer que borrar as separações entre as esferas sugeridas pela narrativa moderna – expressão e produto, subjetividade e objetividade, privado e público – pode ser uma das formas de confrontar essa perspectiva. Ao mesmo tempo, surgem algumas questões: é possível deixar de apagar os caracteres individuais de quem escreve sem

⁶ Chamo atenção para como o próprio Foucault pode ser pensando como um *autor* que não se limitou a esse tipo de análise ao longo de sua obra. Ele mesmo pode ser identificado é um autor incoerente, no sentido de que muda seu posicionamento conforme o estudo em questão. No final do livro *A ordem do discurso* (2011), referente a um pronunciamento dele próprio nos anos 1970, no Collège de France, Foucault faz uma brincadeira, sugerindo como sua análise havia sido bastante estruturalista, enquanto o chamavam de pós-estruturalista. Assim, o próprio Foucault poderia ser exemplo de instabilidade dentro dessa coerência que somos ensinados a procurar.

comprometer a legitimidade do que está sendo dito? O que muda no estatuto e na recepção desse relato, e como?

Para Mônica Zielinsky, diante de uma perspectiva desenvolvida até o final do século XX, quem critica a arte deve cruzar os fatos artísticos com seus *conhecimentos particulares*, assim como com suas articulações sociais, tornando-as aparentes, mesmo que elas não sejam definitivas. Torna-se fundamental para quem critica a descrição de “seus movimentos, para poderem ser compreendidos em sua continuidade política e histórica, local e temporal” (ZIELINSKY, 2006, p. 225), tornando essa visão pública.

Complementar à posição de Zielinsky está a posição de Salzstein, que se afilia à noção sugerida pelo crítico alemão Peter Burgüer em *Teoria das Vanguardas* (1984) e aproxima a crítica de uma noção de autocompreensão. Relatar os enquadramentos ideológicos que limitam a produção cultural contemporânea poderia resultar em uma crítica capaz de lidar e *redirecionar o nosso próprio modo de funcionamento* dessas práticas (SALZSTEIN, 2006, p. 230, grifos meus). “A questão é saber deflagar o momento em que o “estar dentro” pode subitamente suscitar um gesto de autocompreensão, de modo que este permita absorver e *ressemantizar as demandas da instituição*” (SALZSTEIN, 2006, p.231, grifos meus).

Não menos importante para essa pesquisa está a colocação de Salzstein que sugere que *a tendência da crítica de arte é a de se confundir cada vez mais com a produção artística*. Isso resultaria em que as preocupações e motivações que antes eram exclusivos da produção passem a fazer parte dos interesses da crítica em sua escrita, que vem a apresentar-se como uma esfera da própria arte. O domínio morfológico e estilístico da crítica se aliaria ao dos trabalhos, desenvolvendo-se paralelamente a eles. “Assim, vão se apagando as fronteiras que separavam o processo de constituição do trabalho da arte do processo de constituição do trabalho da crítica” (SALZSTEIN, 2006, p. 232).

Nessa perspectiva, algumas questões podem ser levantadas: se a crítica se apresenta como uma esfera da arte, podemos então pensar que a arte se apresenta como uma esfera da crítica? A crítica se aproximaria, então, de questões provenientes da esfera da arte e a arte se aproximaria de questões de ordem da crítica? Seria a crise das narrativas também uma crise da objetividade? E como fica, então, o narrador examinado por Foucault?

A crise das narrativas, conforme Hans Belting – e, já podemos tentar pensar aqui, do sujeito que narra – teria tido seu início nas vanguardas artísticas. Salzstein aponta para uma direção semelhante quando estabelece que através do Dadaísmo e do Surrealismo foi possível atentar para “o sentido político emancipatório” contido na prática da crítica se “experimentada

num grau extremo, isto é, como negação” (SALZSTEIN, 2006, p. 229). Através desses dois movimentos tornou-se uma opção entender a arte e sua história como uma instituição passível de ser criticada e repensada. Essa perspectiva também dava início a uma lógica que se afastava do romantismo para estabelecer uma relação ocupada em pensar a realidade.

O surgimento de artistas com formação teórica foi um advento importante para pensar a crise de narrar a arte, conforme salienta Belting. Com isso, se desloca a relação entre a produção da obra e o comentário sobre ela. Para o historiador, os textos começaram a ganhar uma nova qualidade com Marcel Duchamp (1887-1968), nos quais o próprio artista refletia sobre o seu trabalho de uma maneira na qual o material escrito quase não podia ser diferenciado do resto de sua obra. No caso de *O Grande vidro* (1912-1923), por exemplo, Duchamp escreveu primeiro os textos que comentavam uma obra que viria depois.

É relevante notar como foi o artista quem atentou para *o que determinava a história da recepção da obra*. Ao simular variantes do comentário de um mesmo trabalho, Duchamp sugere *a parcela de manipulação e invenção* que pode estar contida no gesto. “Obra e texto tornaram-se uma tautologia no curso desse processo” (BELTING, 2006, p. 55). O que nos remete diretamente à arte conceitual dos anos 1960, que deu continuidade a essa perspectiva e a fortaleceu.

Mas seria a noção de arte de Duchamp a mesma desenvolvida pelo período moderno? Evidentemente não. O historiador americano Thomas McEvelley disserta sobre a percepção em torno da arte desenvolvida por Duchamp, e que ganha continuidade através da arte conceitual e da performance, a partir de uma série de afirmações do artista, como a de que seu engajamento consistia em “uma renúncia de todas as estéticas, no sentido ordinário da palavra” (DUCHAMP *apud* MCEVILLEY, 2005, p. 24, tradução minha). O historiador salienta como a afirmação não representa niilismo estético, mas sim como “o sentido ordinário da palavra” aponta e se opõe à noção estética que impera na arte europeia desde o século XVIII, articulada por Kant na *Crítica do Julgamento* (1790) e que dá sustento para a formação da história e da crítica de arte ocidental, como foi anteriormente demonstrado.

McEvelley resume um dos pilares da construção de Kant a respeito das três faculdades do juízo: Razão Pura, que se atém aos limites da razão quanto às possibilidades *a priori* do conhecimento; Razão Prática, a qual se desenvolve em torno dos princípios morais já fundamentados *a priori* na razão; e a *Crítica do Julgamento*, que procura investigar os limites do que podemos conhecer através da nossa faculdade de julgar. Nesta última, Kant inclui não só a razão, mas também a memória e os sentimentos. McEvelley pontua que a separação de

Kant foi adotada a partir da *Ética a Nicômano*, de Aristóteles, na qual o filósofo define que as faculdades humanas estariam divididas em cognitiva, ética (a qual Kant chama de prática) e estética (a qual Kant chama de gosto ou julgamento).

O ponto importante dessa linha de raciocínio é o fato de Kant separar e isolar as três faculdades uma da outra, sendo que, assim, cada uma atuaria sozinha no julgamento que corresponde ao seu próprio domínio. McEvelley define essa separação como parte das raízes do formalismo na arte e da abordagem adotada por Clement Greenberg, que deriva da perspectiva kantiana. “Se somente a estética pode ser relevante no julgamento do gosto, então nada ético ou cognitivo pode entrar – somente a resposta não mediada a formas e cores” (MCEVILLEY, 2005, p. 25, tradução minha). Conforme McEvelley, quando Duchamp declara (em entrevista para James Johnson Sweetney) que quer “colocar a pintura novamente a serviço da mente”, (DUCHAMP *apud* MCEVILLEY, 2005, p. 25, tradução minha) está se opondo diretamente à perspectiva kantiana e defendendo uma arte que aborde a faculdade cognitiva tanto quanto aborda elementos estéticos. Este princípio, segundo o historiador, também nortearia a arte conceitual.

Outro elemento kantiano a que Duchamp se opõe é a crença na universalidade do julgamento estético. Por esse viés, desenvolvido por Kant e seguido por Greenberg, um trabalho seria bom ou ruim, dependendo de sua conformidade com o julgamento universal do gosto. Ao que McEvelley afirma, certo: “Mas somente o indivíduo cuja faculdade do gosto/do julgamento não está distorcida pode detectar o universal e efetuar o julgamento infalível” (MCEVILLEY, 2005, p. 26). Assim, o historiador chama atenção para a carga cultural, que se aprende, e que se atrela à capacidade humana de julgar.

Portanto, o entendimento que Duchamp dá à arte vai na direção contrária da percepção de Kant e seus sucessores⁷ e se afasta da ideia de universal. A arte, para Duchamp, deveria funcionar como “um dispositivo para quebrar hábitos mentais e emocionais, e para desencorajar

⁷ Vale adicionar algumas breves definições de arte que McEvelley atribui aos sucessores de Kant, até mesmo para pensar enquanto pontos de vista que se diferem, e mesmo se opõem, ao viés de Duchamp e da arte conceitual. “Somada à faculdade do gosto kantiana, outro elemento majoritário da “estética no sentido ordinário da palavra” era o mito da sacralidade da arte propagado pelos sucessores de Kant. Para Hegel, por exemplo, a obra de arte bem-sucedida era uma corporificação do absoluto ou do infinito; ela representava, segundo ele, o “espírito da beleza... que a história do mundo irá precisar de séculos de evolução para completar.” De acordo com Schelling, contemporâneo de Hegel, “a arte abre... o sagrado dos sagrados... Quando surge uma grande pintura é como se a cortina invisível que separa o real do mundo ideal fosse levantada”. Para Schopenhauer, similarmente, a arte era a “a cópia das idéias [Platônicas]” – isto é, a corporificação das verdades eternas e sagradas. A tradição Romântica, que inclui o Modernismo tardio, incorporou profundamente essa postura.” (MCEVILLEY, 2005, p. 29, tradução minha).

que o self e as opiniões de alguém, ou as opiniões da cultura de alguém, sejam projetadas como algo absoluto.” (MCEVILLEY, 2005, p. 29, tradução minha).

É possível perceber como os fundamentos responsáveis por estabelecer a crítica e a história da arte na perspectiva moderna e ocidental são questionados e rejeitados por Duchamp, que também desloca a relação entre a produção da obra e o comentário sobre ela, impulsionando o início da crise de narrar a arte. Há na gênese dessa crise a emergência de um novo sentido de arte que convida a um raciocínio que faz uso não só de uma perspectiva estética e sensorial, mas também cognitiva e conceitual. Assim como também é possível identificar na escrita de Duchamp uma primeira dissolução de uma das esferas indispensáveis à configuração do pensamento moderno: a da separação entre expressão e produto.

A gênese dos escritos de artista aponta para um primeiro caminho que diverge das narrativas da arte tradicionais, ligadas ao pensamento moderno e que incluíam a história da arte e a crítica de arte.

Cabe aqui o que Pierre Bourdieu (2004) define como artista *não ingênuo*, cujo paradigma, conforme o sociólogo, seria o próprio Duchamp. Ser um artista não ingênuo não significa que ele esteja exatamente consciente de tudo que faz, mas sim, como diz Bourdieu, “que acompanhe o lance”, ou seja, que esteja consciente do que se fez e do que se faz no seu campo e que tenha “senso de história do campo”, do passado e do futuro dele. (BOURDIEU, 2004, p. 178)

Quando a exposição de Foucault já se encaminha para o fim, há um momento em que ele reforça o quanto sua atenção está ali voltada ao mundo da ordem dos discursos. Nessa parte de sua comunicação, Foucault define o que seriam os *instauradores da discursividade*, que seriam aqueles autores que estão num nível distinto de um autor de romances, ou de simplesmente um autor de seus próprios livros. Os *instauradores da discursividade* seriam responsáveis por produzirem a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Foucault toma como exemplo Marx e Freud, ambos nascidos no século XIX, que através de sua produção tornaram possível não só um certo número de analogias como também um certo número de diferenças (FOUCAULT, 2012, p.59). Por fim, Foucault salienta que, embora a instauração da discursividade pareça ser do mesmo tipo da fundação de qualquer cientificidade, ela se difere porque – e ele usa a psicanálise freudiana como exemplo – não lhe é conferida uma generalidade formal. A discursividade abre, isso sim, “um certo número de possibilidades de aplicação” (FOUCAULT, 2012, p.62).

Assim, se considerarmos Duchamp como um instaurador de discurso, pelo menos no que se refere ao contexto das artes, podemos pensar que a continuidade de sua aplicação se dá na proliferação de narrativas realizadas por artistas ao longo dos anos 1960/70 – e aqui reforço, a partir de Foucault, como a instauração de discurso se difere da fundação de qualquer cientificidade. Além disso, conforme coloca Glória Ferreira (2006, p. 12), no prefácio do livro *Escritos de Artista* – organizado por ela e Cecília Cotrim, compilando relatos oriundos das décadas de 1960 e 1970 – os escritos de artista vêm para sobrepor a interrogação teórica e a experiência pessoal, transitando entre elas. Por isso, no momento em que a perspectiva de Duchamp se espalha, se encaminha a dissolução de mais uma esfera indispensável à configuração do pensamento moderno: a da separação entre subjetividade e objetividade.

Dessa maneira, quando começam a escrever, assim como Duchamp fizera, um número muito maior de artistas ingressa na esfera da crítica e entra no debate que antes pertencia a historiadores e críticos, fazendo existir, *publicamente*, novos lugares discursivos de articulação e de posicionamento. Como colocado por Glória Ferreira, os artistas, neste momento, se viram “inscritos no amplo campo conceitual, cujas origens remontam ao final dos anos 50 com Henry Flynt e Fluxus” e “os textos de artista tornam solidários a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte” (FERREIRA, 2006, p. 11). Conceito de arte esse que procurei explicitar aqui através das reflexões de Thomas McEvelley a partir do posicionamento de Duchamp em relação à arte.

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

A escrita dos artistas revela tanto aspectos que provêm de suas condições socioculturais – o que denota que cada período histórico produz diferentes escritos de artista – quanto gera um nova instância documental, uma vez que com ela se “instaura um novo tipo de ficção, não subordinado à literatura” (FERREIRA, 2006, p. 18). As decisões de quem escreve aproximam processo e criação, são uma reflexão acerca dos mesmos, e, ao mesmo tempo, funcionam como suportes de inscrição para os trabalhos de arte.

Gostaria de destacar novamente três pontos relacionados ao advento dos escritos de artista. O primeiro seria o fato do próprio artista atentar para a história da recepção da obra, ou seja, uma vez que outros o fariam, os artistas optam por influenciar, através de textos, na recepção dos trabalhos eles mesmos; O segundo é o trânsito entre interrogação teórica e experiência pessoal, ou seja, a criação de um lugar de expressão relacionado à arte no qual a neutralidade está comprometida e o autor que se expressa não necessariamente tem os signos que remetem a sua individualidade particular/privada apagados; O terceiro é a ideia de um novo tipo de ficção não subordinado ao campo da literatura, ou seja, a ausência nos textos de um compromisso com a verdade.

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

Todavia, se faz necessário notar como nos escritos de artista a autoridade do posicionamento provém não da escrita em si mesma, em seu valor crítico, mas daquilo que o artista faz fora dali, em suas obras. Dessa maneira, cabe o questionamento: podemos comparar escritos de artista apenas entre os seus semelhantes ou também com textos críticos que atuam unicamente na crítica?

Esse fator também indica que não se espera que um artista tenha o mesmo domínio de conhecimento que um teórico, historiador ou crítico de arte. Mas de que maneira então a existência desses textos se relacionaria com a crítica e a história da arte?

Através dos escritos de artista – que, como providencialmente salienta Ferreira, andam na mesma corrente que aproximou a fotografia da arte⁸ – é possível adquirir um novo grau de intimidade com o processo de trabalho. Seja pelo caráter direto e imediato das informações, que misturam práticas de atelier a considerações em torno de percepções estéticas, seja pelos elementos de ordem biográfica que ali surgem de maneira quase espontânea, sem estarem

⁸ Abordarei algumas questões e exemplos relacionados ao universo da fotografia, especialmente no que concerne à autorrepresentação, no capítulo seguinte, quando falar das autoras Chris Kraus e Dora Longo Bahia.

necessariamente dirigidos a um olhar que os avalia. Diz Ferreira: “o experimentalismo acarreta códigos inéditos, marcados pela diversidade de temas, técnicas e materiais. [...] a forma não é mais valorizada como princípio interno, mas traz consigo a interrogação sobre o conceito de arte que se dá na própria externalidade da linguagem.” (FERREIRA, 2006, p.18)

Diante desse pressuposto, interessa-me pensar como na escrita das artes, através do aumento da recorrência dos escritos de artista, o apagamento dos caracteres individuais do autor começa a ficar comprometido, uma vez que quem escreve transita entre a objetividade e a subjetividade. Porém, o texto teria uma outra natureza que não permitiria compará-lo a um texto classificado como história da arte ou crítica de arte.

Mas podemos pensar também que, a partir da década de 1990, momento em que se estabelece a crise das narrativas da arte que relativiza a história da arte produzida até então, os escritos de artista adquirem um novo valor, transformando seu estatuto e colocando em perspectiva o autor analisado por Foucault, uma vez que seu posicionamento enquanto sujeito vai ser tornando mais evidente. Poderíamos talvez pensar como o grau de contato com a *intimidade* e com o processo de trabalho descrito pelos próprios artistas, oriundo desse tipo de exposição e desse tipo de vestígio deixado por eles, adquire um valor que se equipara ao de um relato elaborado por um crítico ou por um historiador e é fundamental para pensar um espaço-tempo-cultura.

Apresento agora um exemplo de um estudo recente que utiliza depoimentos e escritos de uma artista e através deles consegue relativizar a teoria de um instaurador de discurso. Para estudar a obra da artista franco-americana Louise Bourgeois (1911-2010), a historiadora da arte estadunidense Mignon Nixon, sugere uma certa subversão das separações sugeridas pela história contada nos moldes modernos. Bourgeois é um caso interessante para apresentar aqui também porque, além da intensa produção de obras, especialmente no universo da escultura, da instalação e também do desenho, produziu um extenso material escrito (que em muitos casos foi parar em trabalhos que ela desenvolveu em tecidos, na forma de bordados), seja através de diários e cartas, seja através de artigos publicados. Ademais, a artista concedeu diversas entrevistas, que demandam uma articulação verbal que pode e é utilizada na compreensão da sua obra, mas que, como veremos, pode ser encarada de formas distintas. Outro aspecto interessante é que a trajetória de Bourgeois começa nas vanguardas artísticas e vai até a contemporaneidade, sendo aproximada por Nixon a uma perspectiva pós-moderna.

O livro *Fantastic Reality – Louise Bourgeois and a Story of Modern Art* (2005), ainda sem tradução no Brasil, foi publicado em 2005 e conta com seis artigos que analisam a obra de

Bourgeois dentro de uma perspectiva em que Nixon combina psicanálise e feminismo, revisitando a história da arte moderna por este viés. Gosto de pensar já no título como anunciador do ponto de vista que a historiadora da arte norte-americana constrói em sua análise, uma vez que ela trata de uma realidade que ao mesmo tempo é fantástica – o que pode tanto indicar algo de cunho extraordinário quanto fora da realidade, remetendo a um universo fantasioso e ficcional – combinado a *uma* história da arte moderna, e não *a* história da arte moderna, que se une à história de Louise Bourgeois.

Não há novidade em utilizar a psicanálise para pensar a obra de Bourgeois, que se submeteu ao método freudiano e falava sobre isso em diários e entrevistas ao longo de toda a vida. O interessante da análise de Nixon está em pensar a obra da artista sob um viés que coloca o gênero como um dos pontos que acabou precisando ser levado em conta, uma vez que as decisões tomadas pela artista tiveram que passar pelo fato de ela ser uma mulher. Esse fator também fez com que a historiadora reavaliasse como se dava a relação da artista com a psicanálise.

Assim, é parte da análise de Nixon uma espécie de reação que Bourgeois teve *aos pais do Surrealismo* – especialmente André Breton e Marcel Duchamp – de quem a artista tentou aproximar seu trabalho e suas ideias sem obter sucesso, o que a forçou a buscar outros caminhos. Além disso, na interpretação da historiadora, Bourgeois – instigada pelo feminismo fortalecido nos Estados Unidos nos anos 1970 e percebendo ali a necessidade de uma figura que ela decidiu personificar – incorporou a figura da “mulher artista”, que ela assume especialmente a partir de uma retrospectiva no MoMA⁹, que acontece em 1982, quando ela tinha 70 anos. Bourgeois foi a primeira mulher a ter uma retrospectiva no museu. Tal situação me fez pensar algumas questões: o que significaria representar a figura da “mulher artista”? E

⁹ Embora o enfoque dessa pesquisa não seja a questão institucional, saliento que a retrospectiva do Louise Bourgeois no MoMA muito provavelmente é parte de uma nova postura do museu frente as críticas e questionamentos que começaram a aparecer em relação à sua representação e sua política no final dos anos 1960 e nos anos 1970. Conforme Francis Frascina, o MoMA é considerado o paradigma do museu Modernista, uma vez que representa da maneira mais evidente e espetacular uma “tradição seletiva” particular. As críticas apontavam tanto para as possíveis ligações entre interesses econômicos, políticos e culturais do conselho de curadores (muitos dos quais também faziam parte da direção de multinacionais que apoiavam a Guerra do Vietnã), quanto para a ausência da arte feita por mulheres, membros de minorias étnicas e de artistas explicitamente políticos. Frascina salienta também como “essas questões estavam ligadas às questões mais amplas sobre as relações de poder capitalistas, em geral, e sobre as relações entre a arte e a política, em particular”. (FRASCINA, 1998, p.81-82) Chamo atenção especialmente para como um dos principais enfoques desse questionamento era justamente o movimento mobilizado pelas mulheres, no qual uma das principais palavras de ordem é a reivindicação “the personal is political” [“o pessoal é político”]. Ver: FRASCINA, Francis. *A política da representação*. In: *Modernismo em Disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Retomarei a questão do “pessoal é político” no capítulo 2, quando falar do trabalho de Hannah Wilke a partir das colocações de Chris Kraus.

por que então não existe a figura do “homem artista”? E o fato de existir essa categoria significa que todo o resto da história da arte teria sido feito por homens artistas?

Nixon traz alguns depoimentos, como o da crítica Lucy Lippard, que atua tanto em função da arte conceitual quanto em favor da arte feminista, e da curadora Deborah Wye, responsável pela curadoria da exposição de Bourgeois no MoMA, nos quais ambas trazem subsídios sobre a dificuldade de interpretar a obra de uma artista – que ao mesmo tempo carrega vasta extensão, é descontínua e repleta de variáveis – sob um viés que não seja estritamente biográfico. O que se torna um problema, uma vez que a história ensina que devemos analisar a obra em sua forma e estrutura, em seu jogo de relações internas, e não as relações da obra com a vida de seu autor(a).

Dessa maneira, Nixon acrescenta como não é possível, no caso de Bourgeois, aplicar a noção de apagamento do autor explicitada por Foucault em *O que é um autor?* (2012). Há uma afirmativa de Foucault, citada por Nixon, que defende que na perspectiva de autor

deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária.¹⁰ (Foucault, 2012, p.53)

Partindo do pressuposto de que para estudar o trabalho de Bourgeois faz-se necessário falar da sua biografia e da maneira como a própria artista a utiliza em sua arte, a ideia talvez não seja a de resolver as contradições. Nixon coloca que “sempre que a tendência de uma prática artística vai em direção a uma *descentralização da subjetividade*, como ocorre na obra de Bourgeois, o “princípio de unidade” que a autoria convencionalmente garante à obra parece ser especialmente resiliente” (NIXON, 2005, p. 2, tradução minha, grifos meus). Assim, pode-se perguntar: como a biografia de um sujeito delimita suas possibilidades de atuação enquanto artista? E por que isso seria diferente no caso de uma mulher?

Dessa maneira, Nixon problematiza a construção que grande parte da crítica faz em torno da trajetória de Bourgeois na procura de compensar “o nível de desprendimento que há na forma escultural da artista com um excesso de apelo à unidade no nível da interpretação biográfica”. Para a historiadora, o desafio está justamente em construir um enquadramento mais flexível que aproxime forma e narrativa biográfica. Na história da arte de Nixon, ela busca resolver isso através da elaboração de uma perspectiva interdisciplinar entrecruzando

¹⁰ Nixon cita parte desse trecho em sua introdução, mas como está em inglês recorri à tradução do trecho de Foucault em português, que é a que cito aqui.

psicanálise e feminismo, a exploração de tabus em torno da figura materna e a maneira com a qual a artista se relacionou com a arte em sua história. Falar criticamente sobre a obra de Bourgeois demandava levar em conta não só questões objetivas, mas também aquelas que correspondem à subjetividade da artista. Havia a necessidade de pensar a construção dela enquanto sujeito, fora da obra, e suas possibilidades de definição enquanto artista.

Bourgeois começou a escrever em seu diário aos doze anos, com anotações que refletiam o cotidiano dela e de sua família. O livro *Destruction of the father, Reconstruction of the father* (2007) é um compilado desses escritos e de entrevistas concedidas pela artista que vão de 1923-1997, editado por Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. O livro combina desde anotações do universo íntimo – o que inclui, além dos diários, cartas – até alguns artigos publicados e textos que vieram a se tornar parte de alguma obra. Grande parte dos escritos foram cuidadosamente datados e arquivados, como se ela estivesse, de fato, gerando um arquivo para preservar seus pensamentos. Em um dos textos, intitulado *An Artist's Words*¹¹, Bourgeois afirma:

As palavras de um artista têm que ser tomadas com cuidado. [...]. Um artista que discute o tão falado significado do seu trabalho geralmente está descrevendo um lado literário seu [...]. Da mesma maneira, o artista deve dizer o que ele sente: meu trabalho cresce entre a individualidade isolada e o ambiente compartilhado por um grupo. (BOURGEOIS, 2007, p. 66, tradução minha).

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

Para a historiadora Mignon Nixon, um ponto importante na formação de Bourgeois se dá no que ela chama de crítica feminista ao Surrealismo e à cultura sexista da Gradiva¹². Frases como “Duchamp poderia ter sido meu pai” (BOURGEOIS *apud* NIXON, 2005, p.13) foram pronunciadas por Bourgeois e, conforme Nixon, geraram um duplo efeito que sublinha a

¹¹ *An Artist's Words*. Primeiramente publicado em 1954, pelo Walker Art Center, Minneapolis, no *Design Quarterly*, n°30, p.18.

¹² Figura mitológica moderna, a Gradiva representa uma jovem mulher que dança e levanta a barra do seu traje. É parte do relevo das Agalurides – as filhas de Cécropê, em que a mulher chamava-se Aglauros e está no Museu Chiaromonti, no Vaticano. Em 1903 o escritor alemão Wilhelm Jensen publica um romance que leva o nome da figura e que teve grande influência entre os surrealistas, principalmente por ter sido tema do estudo de Freud intitulado “O delírio e os sonhos na Gradiva de W.Jensen”. O romance conta a história de um jovem arqueólogo que transfere o fascínio com a imagem da mulher de mármore a um amor de sua infância. Ver: Freud, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva de W.Jensen* (1907). In: *Obras completas volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia em um garoto e cinco anos e outros textos* (1906-1909). São Paulo, Cia das Letras, 2015)

distância e a intimidade da artista com o círculo surrealista. Assim como Marcel Duchamp e André Breton, Bourgeois era uma artista imigrante francesa exilada nos Estados Unidos, em consequência da Segunda Guerra, que também se interessava em investigar questões da ordem das pulsões humanas e do inconsciente. Uma vez que era casada com o historiador da arte americano Robert Goldwater, Bourgeois até interagiu com os dadaístas e surrealistas, mas somente em situações informais, não sendo aceita pelo grupo enquanto artista.¹³

Nixon relata que Bourgeois não foi convidada a participar da exposição “Artistas no Exílio/Artists in Exile”. Organizada por Pierre Matisse, a exposição continha a participação de nomes como André Masson e Max Ernst, e anunciava a chegada do surrealismo em Nova York no ano de 1942. No mesmo ano, Peggy Guggenheim abriu a galeria *Art of This Century* com foco na exposição de arte de vanguarda. No outono, Duchamp e Breton conceberam juntos a exposição *First Papers of Surrealism*, que aconteceu na *Whitlaw Reid Mansion* e Bourgeois também não foi incluída em nenhuma dessas. (NIXON, 2005, p. 17). Todavia, em 1945 a artista recebeu um convite para a exposição *The Women*, junto a outras quatorze artistas mulheres, na galeria de Peggy Guggenheim, e que veio a definir a situação da Bourgeois e de outras artistas mulheres como *anexas distantes* da vanguarda europeia. Essas e outras exposições da mesma natureza ocorreram e foram institucionalizando o termo “mulher artista”, indicando que havia uma arte que representava o “universo da experiência feminina”.

Só que Bourgeois não se identificava e não queria ser identificada através dessa construção. “Me desculpem, mas não sei o que é arte feita por mulheres. Não existe experiência feminina na arte, pelo menos não no meu caso, porque apenas o fato de ser uma mulher não significa que alguém terá uma experiência diferente” (BOURGEOIS *apud* NIXON, 2005, p. 18, tradução minha). Conforme Nixon, é após a guerra e após a exposição *The Women* que Bourgeois começa a conceber seu trabalho como um contraponto ao surrealismo.

Dando continuidade a essa reação da artista à cultura artística e teórica vigente da qual ela não conseguia participar, o engajamento de Bourgeois com a psicanálise é visto pela historiadora de maneira distinta ao engajamento dos surrealistas com a metodologia freudiana. Bourgeois trouxe visibilidade a um interesse que não se dava exclusivamente pelas teorias

¹³ Destaco que em alguma medida havia consciência por parte dos artistas da predominância dos homens na tomada das decisões. Thomas McEvilley chega a comentar que até mesmo a adoção de Duchamp por uma *persona* feminina, Rose Selavy, era uma negação da tradição do herói masculino da arte romântica (MCEVILLEY, 2005, p. 29). Todavia, nenhum movimento para incluir *mulheres de verdade* nas exposições foi feito pelos protagonistas dos movimentos.

psicanalíticas, mas que também incluía a cultura da psicanálise, seu meio social, sua história e seus *protagonistas*.

Um exemplo é o próprio meio cultural burguês europeu na virada do século XX, época em que Bourgeois nasceu e em que Freud desenvolveu sua teoria. Um meio que combinava “uma ambição intelectual atrofiada e mesmo ambivalente – uma combinação de inclinações que Freud achava tão estimulantes – nas experiências das mulheres”¹⁴ (NIXON, 2005, p. 26, tradução minha). Dessa maneira, Bourgeois se firma enquanto artista através de uma reação à rejeição dos surrealistas e a uma cultura na qual *eles* se atrelavam.

O gesto de Nixon revisita a história da arte moderna e a refaz de uma perspectiva que inclui a questão de gênero da artista Louise Bourgeois, apontando como, quisesse ela ou não, o fato de ser mulher acabou influenciando nos caminhos que a artista desenvolveu para si e para o seu trabalho. É interessante notar como a teoria de Freud, um dos instauradores de discurso segundo os exemplos de Foucault, é relativizada pelo viés de Bourgeois elaborado por Nixon.

Uma diferenciação na trajetória de Bourgeois que insiste em duvidar dos méritos do seu trabalho ainda é recorrente. É o caso de um texto de 2014 do crítico Jonathan Jones para o *The Guardian*, que resenha a exposição *Louise Bourgeois: works on paper* (2014), realizada na *Tate Modern* quatro anos após a morte da artista, contendo seus trabalhos de cunho mais íntimo, como desenhos, gravuras e bordados. Em seu texto, Jones em nenhum momento se esforça para entender que valor poderia ter a obra da artista, o que ela procura expressar, e como. Seu argumento basicamente consiste em defender que não é sexismo o fato de Bourgeois não estar ao lado de grandes artistas, como seus contemporâneos em Nova York. Segundo o crítico, diferente de Picasso, no qual a “genialidade é evidente” mesmo nas gravuras como as da série *The Vollard Suite*¹⁵, Bourgeois carece da “urgência contida na grande arte”. Bourgeois não é um Picasso, segundo Jones. Se desenhos e gravuras revelam a essência de um artista, seu talento mais puro, os desenhos de Bourgeois revelariam que ela não passa de uma pedestre.

¹⁴ Para saber mais sobre a relação de Freud com a experiência das mulheres é interessante o artigo *Freud, a feminilidade e as mulheres*, de Maria Rita Kehl, no qual a psicanalista descreve que “Desde o fim do século anterior e durante todo o século XIX, as moças de família das grandes cidades européias eram alvo de expectativas e solicitações bastante contraditórias. Se por um lado ainda vinham sendo educadas para o papel de esposas e mães, para uma vida sexual e doméstica em moldes muito parecidos ao de Sofia de Rousseau, por outro, o chamado ‘mundo masculino’, mundo das informações, da política, da ciência e dos negócios, já não era uma referência tão distante quanto se possa pensar hoje e estendia suas solicitações até o reduto aparentemente isolado das donas de casa e das moças solteiras – as quais, no entanto, continuavam dependentes judicialmente dos maridos e dos pais.” (KEHL, 2016, p. 184).

¹⁵ Jones se refere a série de 100 gravuras produzidas por Pablo Picasso (1881-1973) entre 1930 e 1937, expostas em 2012 no *British Museum*. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2012/picasso_prints.aspx>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

Um outro exemplo interessante, tendo em vista a biografia da autora e sua produção, e que cabe evocar aqui é o depoimento do artista brasileiro Tunga, concedido a Bruno Moreschi para um perfil na revista Piauí, publicado em 2010. Tunga traz o exemplo de Bourgeois e a relação que ela tem com sua vida pessoal como algo a não ser feito. “Gosto muito do trabalho dela. Mas repare na imensa quantidade de textos que relacionam suas obras com sua vida pessoal. [...] Bourgeois criou uma hermenêutica que nos ajuda a conviver com suas obras, mas dificulta um entendimento *mais profundo* do que produziu”¹⁶. Dessa maneira, me parece que, para Tunga, relacionar a vida com a obra da artista é excluir uma possível profundidade contida no trabalho. Em seu comentário, Tunga não se restringe a Louise Bourgeois e inclui também Andy Warhol e Sophie Calle como exemplos de artistas cuja a postura o incomoda. Para o artista, “a coisa da história pessoal virou uma mania na arte contemporânea”, e ele aconselha que, ao inscreverem a própria vida no trabalho, os artistas deveriam levar isso a sério, insinuando não ser este o caso nos artistas que menciona. Enquanto Andy Warhol viveu interpretando uma *persona* pública, Sophie Calle, na perspectiva de Tunga, deveria sofrer muito para “viver aquela personagem sem evitar tropeções. Parece-me muito frustrante como projeto de sujeito viver numa teatralidade completa e consciente. Pobrezinha dessa moça!”¹⁷.

Tunga não gostaria, de forma alguma, que alguém olhasse para alguma obra sua e pensasse que ela surgiu a partir de *algo que teria acontecido com ele*. Moreschi, autor do perfil, trouxe a questão da relação entre vida e obra porque a obra de Tunga é considerada de difícil compreensão e a tentativa de interpretá-la através de elementos provenientes da vida do artista acaba sendo uma via recorrente entre os críticos. Ou seja, para o artista, quem o analisa deve pensar seu trabalho através de uma análise formal. Não é minha intenção aqui defender que Tunga fosse obrigado a falar de sua vida pessoal, de entrelaçá-la às suas obras. Há, inclusive um texto feito pela artista e escritora Laura Erber que ressalta a visceralidade presente nas figuras do imaginário representado por ele, um imaginário que, segundo Erber, “não seria individual, nem psíquico, nem confinado a uma consciência estética” (ERBER, 2016)¹⁸. De maneira que não necessariamente precisamos associar a obra de Tunga com suas escolhas e trajetória privadas ou íntimas.

Entretanto, o que procuro problematizar aqui é essa noção de que, no momento em que o artista utiliza suas experiências pessoais como matéria, haja ali a quebra de um tabu que

¹⁶ Ver: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/> Acesso em 30 de maio de 2017.

¹⁷ Falarei sobre Sophie Calle no capítulo seguinte, quando discutir o trabalho de Chris Kraus e a relação que ela estabelece com a própria intimidade.

¹⁸ Ver: <http://blogdoims.com.br/um-adeus-a-tunga/> Acesso em 30 de maio de 2017.

pressupõe que a vida de alguém contém uma verdade absoluta que contamina o resto e impede qualquer interpretação *mais profunda* em nível artístico.

Suspeito que há uma colocação feita por Arthur Danto em *A transfiguração do lugar-comum* (2005) na qual existe algo que vai em direção a esse desconforto e nos dá uma pista para o entendimento desse paradoxo. Baseado num estudo de Aristóteles, Danto sugere que o fato de uma obra de arte ser *uma imitação de algo real, mas não o real em si*, contribui para o prazer das pessoas com as representações. Embora Danto vá desconstruir essa ideia mais adiante no mesmo livro, e chegarei lá em outro momento, nesta conjuntura o filósofo conclui que há uma *dimensão cognitiva* nessa forma de prazer na recepção, ao mesmo tempo que coloca em questão se tal prazer resistiria ao perceber que essas crenças são na verdade falsas.

O prazer provocado pela arte, segundo Danto, faria parte da mesma ordem de satisfação provocada por uma fantasia, por uma possibilidade de algo que não é de fato. Assim, o deleite viria menos do fato de estar aprendendo algo com aquilo e mais pelo fato de saber que não estamos lidando com algo real, e que exigiria atitudes práticas, da ordem da nossa responsabilidade. “É evidente que parte do prazer se deve ao conhecimento de que *aquilo não está realmente acontecendo*, e não a um aprendizado decorrente da imitação [...]” (DANTO, 2005, p.50).

É sabido que associar a obra à vida da pessoa, e ao que ela é fora do trabalho, desencadeia uma série de outras questões, que, supostamente, desviam nossa atenção da obra. Ao mesmo tempo, no caso de Bourgeois, no momento em que ela foi diferenciada por ser mulher essa atenção já estava desviada, impulsionando a artista a explorar o fato. O que nos permite pensar também que há um valor contido especificamente no gesto de trabalhar a partir da própria experiência, e que nos leva à seguinte questão: não estaria na associação da própria vida à esfera da fantasia uma alternativa à sua condição? Além disso, como o próprio Duchamp definiu, se a arte deve funcionar como um dispositivo para quebrar hábitos mentais e emocionais, e para desencorajar a projeção de uns na opinião de outras pessoas ou entender as opiniões de uma cultura como absolutas, trabalhar através da própria experiência não traria então justamente elementos de ruptura?

Entre os textos escritos por Louise Bourgeois há um em especial que gostaria de comentar aqui. Em *Arte tem gênero?* (1972), é perceptível a não ingenuidade e a capacidade que Bourgeois tinha de enxergar a necessidade do artista em se articular e se posicionar em relação ao próprio trabalho. Sua relação com a arte e, inerentemente, ao fato de ser mulher,

reforça a ideia de como trabalhar e expor a própria vida através das obras e textos não era fruto do acaso, mas fazia, sim, parte das intenções da autora.

Em *Arte tem gênero?* Bourgeois faz considerações sobre a busca do sucesso e a busca do fracasso entre os artistas, separando sucesso de poder. Enquanto o sucesso poderia ser algo alcançado entre uma turma pequena de amigos na qual a aprovação mútua é uma constante, o poder seria algo mais complexo de ser atingido, uma vez que está relacionado ao o preenchimento de algo mais profundo. Segundo Bourgeois, “[...] o poder é outra coisa. Ele se preocupa com preencher uma falta: insistir em se comunicar com os outros, impor sua vontade em fazer coisas para as pessoas, contra elas, ou simplesmente manipulá-las para os seus propósitos” (BOURGEOIS, 2007, p. 98, tradução minha). O poder demanda dedicação e a capacidade de ater-se aos outros, de olhar para os outros, para a sociedade de seu tempo e de seu passado, e de se relacionar com ela.

Na sequência do texto, Bourgeois relaciona diretamente a necessidade íntima [*inner necessity*] de ser artista ao gênero e à sexualidade, e aí ela toca também na questão da mulher artista. “Nós não escolhemos nossos papéis, nós obedecemos ao chamado e aceitamos os seus termos” (BOURGEOIS, 2007, p. 99, tradução minha). É como se houvesse uma resignação por parte da autora, mas que, ao mesmo tempo, ela *dramatizasse* a própria condição. “A frustração da mulher artista e sua falta de um papel imediato enquanto artista na sociedade é uma consequência dessa necessidade, e sua falta de poder (mesmo que ela seja bem sucedida) é uma consequência dessa vocação necessária” (BOURGEOIS, 2007, p. 99, tradução minha).

Assim, a mulher artista consegue sucesso mas não consegue poder, porque não consegue se comunicar com os outros que não são mulheres sem deixar de ser apenas uma mulher-artista. Ao mesmo tempo, pensar Bourgeois enquanto autora, não mais no sentido elucidado por Foucault, mas num caminho que se aproxima mais ao de Duchamp, de continuidade com a arte conceitual e com os escritos de artista que desencadearam a crise das narrativas na história da arte, abre caminho para borrar uma terceira esfera que fundamenta o sujeito do conhecimento adequado à modernidade: a separação entre público e privado.

A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2007), que transita entre as ciências sociais e as letras, enfatiza em seu trabalho a questão da *produção da subjetividade* e como ela é fundamental para esmiuçar a multiplicação das narrativas e a escalada do privado à vida pública. Para a autora, esta característica pode ser lida também como uma resposta aos desencantos com a política, ao desamparo da cena pública, aos fracassos do ideal de igualdade, à monotonia das vidas “reais” em oferta (ARFUCH, 2007, p. 99). Sugiro aproximar isso ao que

Mônica Zielinsky define, conforme anteriormente comentado, como a fragmentação do sujeito moderno e o desaparecimento do ciclo de verdades.

Pelo viés de Arfuch, o que poderia ser considerado um excesso de individualismo ganha identificação com a busca de novos sentidos na constituição de um nós. O diário íntimo, para a autora, promete maior aproximação da profundidade do eu. O formato contém uma escrita aberta à improvisação e *cobre o imaginário de razoável liberdade*, podendo assim transitar por diferentes temas, do cotidiano insignificante à iluminação filosófica.

Tal posicionamento encontra eco na reflexão de Susan Sontag sobre o diário íntimo. A crítica estadunidense defende, dentro do seu próprio diário¹⁹ – que também funciona como um belo exemplo relativo às ideias de Arfuch –, que é superficial entendê-lo como um lugar no qual apenas se despejam pensamentos secretos sobre nós mesmos ou sobre outras pessoas. Há ali um *sentido de individualidade* sendo desenvolvido, uma subjetividade sendo produzida. Assim, o diário não seria só um lugar para registrar a vida real, cotidiana e diária, mas um lugar que seria inclusive uma alternativa para ela. Ou seja, Sontag invoca o caráter inventivo que o suporte de estatuto supostamente íntimo contém. Diz: “no diário eu não apenas exprimo a mim mesma de modo mais aberto do que poderia fazer com qualquer pessoa; eu me crio” (SONTAG, 2009, p. 179).

Se não é a mesma coisa, algo muito próximo a esse posicionamento é desenvolvido por Foucault num texto escrito vinte e seis anos depois da anotação de Sontag em seu diário. Em *A escrita de si*, de 1983, Foucault parte de uma série de estudos sobre “as artes de si mesmo”. *A escrita de si* integra a pesquisa que Foucault realizava no final da vida sobre “a estética da existência”, do estudo do governo de si e dos outros na cultura greco-romana, na qual a própria crítica do que somos e o que fazemos de nós emerge como um *produto histórico*.

Novamente Foucault reflete sobre a prática da escrita, mas dessa vez sob a perspectiva do sujeito que escreve e fala de si através do texto. Para Foucault, a escrita de si contribui para a *formação de si*. Para desenvolver seu raciocínio, Foucault recorre aos autores da Antiguidade clássica, o que permite que ele proponha uma analogia da escrita de si mesmo com aquilo que os outros são para o asceta em uma comunidade. Nesse eixo de raciocínio, “o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos

¹⁹ Susan Sontag manteve com regularidade, desde os quinze anos de idade, anotações em diários. Mais para o final da vida ela diminuiu um pouco a frequência, que foi substituída pela escrita de e-mails, os quais ela desenvolvia com muito entusiasmo. Dois volumes dos diários de Sontag já foram publicados pela editora Companhia das Letras, Diários (1947-1963) e Diários II (1964-1980). Publicar os diários foi uma decisão do filho da autora, David Rieff, que organizou o material e escreveu os prefácios que acompanham os dois volumes. A autora não deixou nenhum tipo de instrução do que fazer com o material. O terceiro e último volume ainda não foi lançado.

movimentos internos da alma.” (FOUCAULT, 2012, p,151). Assim, o fato de se obrigar a escrever desempenharia o papel de uma companhia, atenuaria os perigos da solidão e, além disso, suscitaria o respeito humano e a consciência, nos preparando para enfrentar o real.

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

Considerações morais à parte, a estrutura filosófica da descoberta é muito forte: tomo conhecimento ao mesmo tempo que sou um objeto e de que um outro é um sujeito – noto que *aqueles* olhos não são apenas dois bonitos pontos coloridos, mas estão *olhando para mim*, e descubro que tenho um lado exterior logicamente inseparável da descoberta de que os outros têm um lado interior. (DANTO, 2005, p. 45).

Danto traz esse exemplo e essas colocações na intenção de pensar a arte enquanto um instrumento de *autoconhecimento*, e no quanto ela pode vir a contribuir para percebemos nossos atos enquanto objetos na consciência do outro.

Em sua reflexão, Foucault traz personagens como Plutarco e Sêneca, nos quais encontra uma escrita *etopoiética*, que se apresenta em duas formas: os hypomnemata e a correspondência. Enquanto a primeira consistia numa espécie de caderno/diário no qual o indivíduo registrava seu cotidiano e sua conduta, a segunda equivalia a reportar-se a alguém que se importa: “a carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente na vida cotidiana” (FOUCAULT, 2012, p. 155).

No livro *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética* (2015), Judith Butler reserva um último capítulo, intitulado *Relato crítico de Foucault sobre si*, no qual tece um comentário sobre Foucault. Conforme Butler, Foucault retornou, em seus últimos anos de vida, à questão da confissão, modificando sua crítica anterior, feita no primeiro volume de *História da Sexualidade*, no qual o teórico censura a confissão. Foucault passa a entender a confissão como um ato de fala em que o sujeito “torna-se público”.

Conforme Butler, “a confissão torna-se *a cena verbal e corporal da demonstração de si mesmo*. Ela se fala, mas na fala torna-se o que é. Nesse contexto, então, o exame de si é a

prática de se exteriorizar ou tornar-se público” (BUTLER, 2015, p. 145-146), uma maneira de se entregar a *um modo público de aparição*.

Além disso, Butler salienta como Foucault se atém à condição na qual o sujeito aplica a si mesmo as formas de racionalidade desenvolvidas, desencadeando uma certa *reflexividade do sujeito*. Trata-se de uma maneira particular de reflexividade ativada pela operação de um modo específico de racionalidade. Dizer a verdade significa obedecer a um critério de verdade e aceitar esse critério como obrigatório. Assim, “[...] dizer *a verdade sobre si mesmo* tem um preço, e o preço desse dizer é a suspensão de uma relação crítica com o regime de verdade em que se vive.” (BUTLER, 2015, p.155, grifos meus). Por isso, para a filósofa, nossa própria vida depende de uma negação de sua historicidade.

Butler, junto ao percurso de Foucault, traz um ponto fundamental para nós aqui, quando chama atenção para o distanciamento que a perspectiva desenvolvida por ele exerce da permutação *moderna* do confessional, que antes ele associava aos efeitos disciplinares da psiquiatria e da psicanálise. Uma vez que “ao considerar as visões socrática, estoíca, cínica e materialista de si”, Foucault se distancia das noções modernas de reflexividade” (BUTLER, 2015, p. 164).

Assim, o relato que fazemos de nós mesmos é *um ato* e “tal relato não tem como objetivo o estabelecimento de uma *narrativa definitiva*, mas constitui uma condição lingüística e social para *autotransformação*” (Butler, 2015, p. 165, grifos meus). Nessa perspectiva, *nosso modo de falar e nosso modo de viver* não são iniciativas separadas, mesmo que o discurso não seja a vida, salienta Butler a partir de Foucault. Portanto, como diz Foucault em *A escrita de si*, “o papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constituiu, um ‘corpo’[...]” E este corpo, [...] ao transcrever suas leituras, se apossou delas e fez sua respectiva verdade” (FOUCAULT, 2012, p. 143).

Uma vez que as mulheres tiveram dificuldade de inserção frente à configuração do pensamento moderno e, como colocado por Louise Bourgeois, lhes restava “obedecer ao chamado e aceitar seus termos”, pretendo, a partir do percurso teórico desenvolvido neste capítulo que questiona a maneira moderna de pensar arte, me dedicar no próximo aos estudos de caso das autoras Chris Kraus e Dora Longo Bahia. E aqui já começa a surgir novamente a pergunta: como as mulheres (artistas) poderiam dizer a verdade sobre elas mesmas se elas não concordavam com a verdade que era dita sobre elas? A intenção é de pensar como elas oferecem alternativas para narrar a arte e como a história da arte lhes oferece alternativas para narrar a si

mesmas. Ou ainda, como a interação delas com a teoria e com a história da arte contribui em seus processos de formação enquanto autoras e enquanto sujeitos.

2. ESCRITAS DA ARTE COMO ESCRITAS DE SI

No primeiro capítulo, inseri minha discussão na crise das narrativas na história e na crítica de arte, que foram fundamentadas no período moderno e começam a ser problematizadas a partir das vanguardas artísticas, especialmente através de Marcel Duchamp, para ganhar continuidade com os escritos de artista. Sugeri aproximar a crise de narrar a arte à crise do sujeito que narra e, para pensar esse sujeito, utilizei a delimitação de Michel Foucault em *O que é um autor?* (2012). Nessa comunicação, Foucault elucida como a função do autor e o conteúdo discursivo por ele exposto, que apaga os seus caracteres individuais enquanto sujeito, está ligada a um sistema jurídico e institucional que encerra, determina e articula o mundo dos discursos. Trouxe então o exemplo da artista Louise Bourgeois como um caso no qual a separação entre biografia e obra, isto é, o apagamento dos seus caracteres individuais, não funciona para pensar o trabalho da artista. De alguma maneira, o discurso da artista viola a lógica contida no mundo dos discursos da arte. Salientei como isso acontece especialmente por ela se tratar de uma artista mulher. Além disso, destaquei como essa separação entre a arte e a vida também pode ser identificada como uma ideia fortalecida no período moderno. Por este caminho, aproximei Louise Bourgeois da ideia de escrita de si, de Michel Foucault, recontextualizada por Judith Butler (2015), na intenção de sublinhar a parcela inventiva/ficcional de quem narra a si mesmo.

Com a intenção de pensar em como esse sujeito se relaciona com o seu entorno e com a forma na qual ele mesmo se percebe, e como isso pode ser utilizado para potencializar o significado de sua obra, darei início ao meu segundo capítulo. Este capítulo é dividido em três momentos. No primeiro, explanarei os conceitos que aparecem no título dessa pesquisa, autoficção e performatividade, apresentando as principais ideias que os fundamentam e combinando-os a perspectivas teóricas que percebo estarem em consonância com eles. Após elucidados os conceitos, parto para o segundo e terceiro momentos deste capítulo, que consistem em meus dois estudos de caso. No meu primeiro estudo de caso me dedico a analisar o livro *I Love Dick*, da autora norte-americana Chris Kraus, e no meu segundo estudo de caso, a dissertação *Marcelo do Campo (1969-1975)*, da artista paulistana Dora Longo Bahia.

Darei início à explanação dos conceitos utilizados estabelecendo os limites que contornam o conceito de autoficção. Para entendê-lo, é preciso compreender o que o diferencia

da perspectiva autobiográfica e quais as razões de autoficção e autobiografia não serem sinônimos. É importante notar como a diferença entre autobiografia e autoficção se configura também através de percepções em torno da produção de conhecimento e em torno do sujeito, especialmente a partir de uma movimentação que se dá entre o final do século XX e o início do século XXI.

O auto/biográfico, como se sabe, apesar das suas incessantes transformações, se inscreve em uma ampla tradição “cuja ancoragem mítica remonta às escrituras autógrafas do século XVIII que moldaram a sensibilidade do sujeito moderno” (ARFUCH, 2012, p.14), conforme afirma Leanor Arfuch. Assim, a origem do pensamento categorizado como autobiográfico também remete à configuração do sujeito moderno apresentada no capítulo 1. As autobiografias, memórias, diários íntimos e correspondências são gêneros que se tornaram “canônicos” e que estão em constante diálogo com as novas formas. Para desenvolver suas percepções, Arfuch se apoia no conceito de *interdiscursividade* de Mikhail Bakhtin (1981), o qual argumenta que todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época. Essa percepção traz legitimidade para documentos de natureza/origens distintas, seja ele um relato histórico, crítico ou íntimo. Um outro ponto ressaltado por Arfuch é o de que a narrativa autobiográfica pode se posicionar de diferentes maneiras, conforme a ênfase que quem escreve coloca na exaltação de si, no autoquestionamento ou na restauração da memória coletiva. Como veremos em seguida, Chris Kraus e Dora Longo Bahia se enfatizam enquanto autoras de maneiras distintas.

A investigação da temática da biografia tem Philippe Lejeune (1975) como um dos seus pioneiros, através do conceito de *espaço biográfico*. O francês considerava como autobiografia “um relato *retrospectivo* em prosa que uma pessoa faz da própria existência, acentuando sua vida individual, em particular a história da sua personalidade” (LEJEUNE *apud* ARFUCH, 2007, p.14). Todavia, o diferencial na perspectiva desenvolvida por Arfuch, já no século XXI, é que a teórica percebe como *limitada a condição que se estabelece na autobiografia com a ideia de um “pacto autobiográfico”* que opera com um suposto regime de verdade. Além disso, é interessante notar como Lejeune desenvolve seu conceito de autobiografia nos anos 1970, justamente quando uma das ênfases que se dava em relação à autoria era o da não importância do autor que narra.

Já o conceito de autoficção enquanto denominação foi criado pelo crítico e romancista francês Sergue Doubrowsky (1977), justamente em reação aos limites da noção de “pacto” desenvolvido por Lejeune em seu “espaço biográfico”. Enquanto Lejeune concluía que, embora

não houvesse nenhum exemplo, seria teoricamente possível existir um romance no qual houvesse identidade entre autor, narrador e personagem, Doubrovsky decide deixar sua marca na história e narrar a partir da proposição de Lejeune. O primeiro romance de autoficção foi escrito por ele e publicado em 1977. Intitulado *Fils*, o livro é narrado por um personagem que leva o nome do autor, Serge Doubrowsky. Todavia, as situações vividas pelo Serge Doubrowsky do livro não partem de um relato retrospectivo nem são autobiográficas, mas sim cenas que o autor construiu enquanto ficção. Nesse sentido, Doubrowsky rompe com o que operaria dentro de um regime de verdade, já que a autoficção não é nem autobiografia, nem romance, e, sim, transita entre os dois.

Esse rompimento com o regime de verdade é fundamental para o entendimento do conceito, mas ainda insuficiente para compreender o posicionamento de Chris Kraus e Dora Longo Bahia. Por isso, a autoficção que utilizarei não é a de Doubrowsky, mas sim uma reformulação, que parte do conceito dele, desenvolvida pela teórica da literatura comparada Diana Klinger (2007). A autora procura aprofundar a versão de um conceito formulado nos anos 1970 sob um viés que permita transparecer os *paradoxos da subjetividade* presentes nos discursos contemporâneos. Assim, Klinger identifica a autoficção “como um gênero *bivalente, ambíguo e andrógino*” (KLINGER, 2007, p. 43, grifos meus).

Na perspectiva de Klinger, a autoficção é aproximada de três outros conceitos. Primeiramente, da ideia de *escritas de si*, de Michel Foucault, já apresentada por mim no primeiro capítulo e que, conforme a delimitação de Klinger, permite entender a relação entre a escrita e a produção de subjetividade. Klinger ressalta, a partir de Foucault, como a *escrita de si* contribui à *formação de si* e “opera a transformação da verdade em *ethos*” (KLINGER, 2007, p. 23, grifos meus). O segundo conceito aproximado por Klinger da ideia de autoficção parte da construção do *artista como etnógrafo*, de Hal Foster, publicado pelo autor pela primeira vez em 1996, junto a outros textos que configuram o livro *O retorno do real*. O *artista como etnógrafo* sugere um retorno do autor sem retornar ao sujeito concebido no pensamento moderno e que ao mesmo tempo não se opõe à crítica pós-estruturalista do sujeito na qual o autor está morto (falarei mais sobre a ideia pós-estruturalista de autoria quando estiver analisando Chris Kraus). O autor de Hal Foster retorna justamente porque o sujeito tornou-se inacessível.

Já o terceiro e último pilar do conceito de autoficção de Diana Klinger se dá através da do conceito de *performatividade* de Judith Butler, que nessa pesquisa ganha uma dupla função. A *performatividade* é utilizada por Klinger como parte da ideia de performatividade de gênero,

conforme a elaboração de Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2015), lançado pela primeira vez em 1990, e uma das principais obras responsáveis por repercutir a Teoria Queer. Para Butler, o gênero é uma construção *performática*, ou seja, uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é percebido então como *um estilo corporal*, “um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma *construção dramática* e contingente de sentido” (BUTLER *apud* KLINGER, 2007, p. 197). Por isso, na perspectiva de Butler o gênero não carrega em si uma essência interior, e Klinger adota essa percepção para analisar a narrativa que ganha força no final do século XX e no início do século XXI. Ao mesmo tempo, para construir sentido é preciso fazer uso de mecanismos compartilhados socialmente, dramatizando-os e fazendo-os existir *realmente*. Embora eu vá aprofundar questões relativas ao feminismo especialmente quando estiver falando de Chris Kraus, antecipo que a Teoria Queer, fortalecida ao longo dos anos 1990, sugere o gênero enquanto uma espécie de imitação persistente, que passa como real (BUTLER, 2015, p. 9), e desenvolve uma perspectiva não binária dos sexos, não mais homem/mulher, feminino/masculino. Dessa maneira, a performatividade se dá menos em torno da mulher e mais em torno da ideia do *queer*. No segundo momento deste capítulo, voltarei a Butler e a outras teóricas de gênero com o objetivo de diferenciar as percepções entre a segunda e a terceira onda feminista.

Feito esse breve parêntese, retorno à ideia de autoficção de Klinger e saliento como as aproximações de Klinger, tanto de Hal Foster quanto de Judith Butler, estão em consonância com a crise das narrativas na história da arte que também se fortaleceu ao longo da década de 1990, ou pelo menos podem ser entendidas na mesma esfera interpretativa. Além disso, Klinger, ao aproximar a autoficção das perspectivas de Michel Foucault, Hal Foster e Judith Butler, abarca a questão da espetacularização do sujeito, que com o avanço da cultura midiática ganha uma relevância ainda maior no final do século XX.

A respeito do avanço da cultura midiática, o teórico alemão Boris Groys (2010) identifica o período entre o final do século XX e o início do século XXI como o momento em que a arte entra em uma nova era, na qual “não há mais apenas o consumo de arte em massa, mas também uma “produção em massa” (GROYS, 2010, p.121). Com a existência da internet, há um aumento não só da produção mas também da circulação de vídeos, fotografias e textos de caráter pessoal, assim como o acesso a esse material. Dessa maneira, compartilhar publicamente a própria vida tornou-se um exercício constante a quase todos nós. Groys aponta que uma das marcas contemporâneas está nessa sensação de viver em um universo no qual o

passado é constantemente reescrito e nomes e eventos aparecem e desaparecem, reaparecem e desaparecem novamente.

Se o conceito de Diana Klinger dá subsídio a uma noção contemporânea de subjetividade, em que o sujeito é incompleto, não essencial e suscetível de autocriação, e questiona tanto a noção de verdade quanto a noção de sujeito, o conceito de Groys salienta a oposição do pensamento contemporâneo em relação ao posicionamento desenvolvido por Kant, como explicitado anteriormente, e pelos poetas e artistas românticos que desenvolveram os primeiros discursos estéticos influentes, nos quais *o mundo real* era o objeto legítimo da atitude estética. Ao mesmo tempo, como vimos, a atitude estética era vista por Kant como uma apreciação desinteressada e incapaz de produzir uma percepção mais cognitiva. Essa atitude estética não somente aceitaria a não existência do objeto que mediaria essa contemplação, como também, se esse objeto é uma obra de arte, pressuporia o seu desaparecimento. Já o pensamento contemporâneo, conforme Groys, estaria interessado na existência e na construção desse objeto dado a sua habilidade de substituir esse corpo natural e biológico. Diz:

Hoje, não só os artistas profissionais, mas todos nós temos que aprender a viver em um *estado de exposição midiática* através da produção de *personas* artificiais, avatares, duplos, que buscam situar nós mesmos em meios de comunicação visual e esconder nossos corpos biológicos a partir do olhar da mídia¹ (GROYS, 2010, p. 15, grifos meus, tradução minha).

Através do seu conceito de autoficção, Klinger consegue dar subsídio a uma *noção contemporânea de subjetividade*, em que o sujeito é incompleto, não essencial e suscetível de autocriação, e questiona tanto a noção de verdade quanto a noção de sujeito. Ou seja, não temos mais aqui o sujeito do conhecimento adequado à modernidade, agente da verdade e conhecedor de sua subjetividade. O que remete também ao *desaparecimento do ciclo de verdades*, apontado por Mônica Zielinsky como uma das causas que dificultariam exercer a crítica de arte concebida em uma perspectiva moderna e que era a responsável por constituir um espaço *público* de arte.

Para construir sua posição, Boris Groys recorre ao pensamento de Nietzsche e ao seu diagnóstico da morte de Deus, proferido no final do século XIX. Até o momento em que Deus estava vivo, os indivíduos estavam mais preocupados com o design da alma do que com o design do corpo e a experiência estética era mais importante do que o objeto que ela produzia. A morte de Deus significa, então, o desaparecimento do observador da alma, para quem esse aprimoramento foi desenvolvido por anos. Enquanto antes o corpo era a prisão da alma, agora “a alma se tornou a roupa do corpo – é social, política e de apelo estético” (GROYS, 2010, p.17, tradução minha).

Na contemporaneidade, com o avanço da tecnologia e das possibilidades de compartilhamento, as pessoas estão mais interessadas na produção de imagens do que na contemplação de imagens, e isso inclui a sua própria imagem. Por isso *a pessoa pública*, para Groys, é uma criação artística. A produção *discursiva* na contemporaneidade, portanto, se funde à produção da própria individualidade. Se desenvolver como artista é se desenvolver também como sujeito, se desenvolver como sujeito é se desenvolver como faz um artista, levando em conta o que *representam* suas decisões. Gostaria então de aproximar a ideia de pessoa pública de Boris Groys do conceito de autoficção de Diana Klinger. Para Groys, uma pessoa pública não vem do trabalho de um inconsciente que agiria através de forças naturais. Pelo contrário, isso tem a ver com decisões técnicas e políticas nas quais o sujeito possui responsabilidades éticas. Assim, a política na arte teria menos a ver com o impacto no espectador do que com as decisões que conduzem à sua emergência em primeiro lugar. Importa o que nos motiva a produzir e a compartilhar. Groys percebe essa posição como um giro que sai da estética para a poética, que ele chama de autopoética: a produção de uma individualidade pública, pessoal e intransferível, menos voltada para satisfazer experiências estéticas e mais ocupada em desestabilizar, em produzir desagradáveis imagens do sublime.

Por fim, antes de dar início aos estudos de caso, e para melhor delimitar aspectos em torno da performance, apresentarei brevemente algumas perspectivas estabelecidas nas relações entre arte e performance que, cabe enfatizar, também têm seu início em consonância com as vanguardas artísticas, para se fortalecer nos anos 1960/70. Como foi apresentado anteriormente, um ponto fundamental para prestarmos atenção é quando os artistas conceituais baniram a estética para dar à arte uma dimensão cognitiva, e a trocotomia kantiana começou a ser questionada. Conforme coloca Thomas McEvelley, consonante a esse momento é quando os artistas da performance banem a estética para intruzir na arte questões éticas, ou sociais, elevando-as a uma posição de autoridade.

Enquanto a arte conceitual investigava *o córtex cerebral* e a eliminação do objeto para atentar para o processo de criação em si, a arte da performance atenta para *o corpo humano* como força motriz do ritual e se dedica a descobrir os tabus sociais escondidos através dele (MCEVILLEY, 2005, p. 217-218). Complemento as colocações de McEvelley as constatações de Jorge Glusberg, que salientam como a performance e a *body art* trabalham não apenas com o corpo, mas também com os discursos do corpo. Dessa maneira, elas enquadram as necessidades humanas básicas que vão em direção à própria origem da arte, que é anterior à sua história (GLUSBERG, 2009, p. 56). A intenção é pensar como as ideias desenvolvidas pela arte

da performance se conectam às maneiras de atuar e às inquietações de Chris Kraus e Dora Longo Bahia.

Por este viés, através de Chris Kraus, em *I Love Dick* (1997/2006), e de Dora Longo Bahia, em *Marcelo do Campo (1969-1975)* (2003/2006), me ocupo em investigar os caminhos escolhidos por essas autoras em relação com a história arte e a escrita da sua própria subjetividade. Desejo mostrar como essa subjetividade é construída em conjunto àquilo que as motiva a produzir e a compartilhar, tornando-se um objeto no qual elas são personagens de si mesmas. Procuro pensar de que maneira a *performatividade autoficcional* ministrada por elas utiliza a história da arte e a crítica, gerando formas distintas de narrar arte e de escrever a si.

2.1 CHRIS KRAUS, *I LOVE DICK*. ESCREVER SOBRE SI É ESCREVER SOBRE ARTE

É em torno de experiências vividas pela própria Chris Kraus (1955-) e pelas pessoas ao seu redor – envolvendo estudos da autora em performance, a tentativa de fazer filmes que não tiveram interlocução, o casamento com o teórico Sylvère Lotringer, a *intimidade* com o pós-estruturalismo francês e a edição de textos de outras autoras – que estão localizadas as arestas de *I Love Dick* (1997/2006).

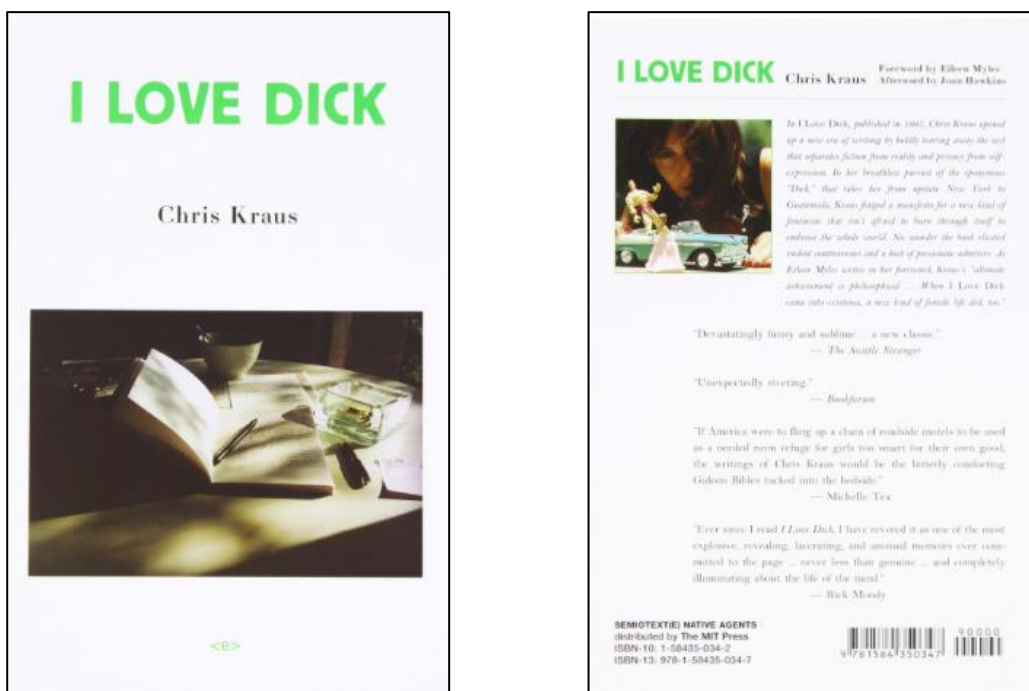


Figura 1: Frente e verso da edição de 2006 do livro *I Love Dick*. No verso, à esquerda, é possível identificar a foto de Chris Kraus, que brinca com bonecos de plástico.

Primordialmente epistolar, mas não só, *I Love Dick* parte de um jantar que aconteceu entre Chris Kraus, o teórico francês Sylvère Lotringer (seu marido na época) e o crítico cultural inglês Dick Hebdige. No encontro, o crítico inglês demonstra por ela um interesse romântico. “Chris nota que Dick está flertando com ela, a vasta inteligência dele se estendendo além da retórica e das palavras pós-modernas para evidenciar uma solidão essencial que somente ela e

ele podem compartilhar” (2006, p. 20)²⁰. Só que o flerte acaba não se desenvolvendo após o jantar. Vão os três para casa de Dick e, chegando lá, acabam dormindo. Quando o casal acorda, Dick não está mais em casa.

Chris e Sylvère decidem ir embora (no livro os personagens são Chris, Sylvère e Dick) e, estimulados pela situação, começam a conversar sobre o assunto. O interesse de Chris em Dick anima e reaproxima ela e Sylvère enquanto casal. O casamento deles estava num péssimo momento e a relação se resumia a trabalho e contas a serem pagas – incluindo os gastos com os filmes dela, especialmente *Gravite & Grace*, feitos com o dinheiro dele. “Como eles não faziam mais sexo, os dois mantinham sua intimidade via *desconstrução*: i.e., contavam tudo um ao outro. Chris disse a Sylvère como acreditava que ela e Dick tinham acabado de experimentar uma Foda Conceitual” (2006, p. 21, grifos meus). Sylvère então sugere a Chris que escreva uma carta a Dick, na intenção de se manter em contato com ele.

Antes darem início à escrita das cartas, há uma breve apresentação dos personagens em sua situação atual. Já de início, Kraus expõe a fragilidade de Chris naquele momento, especialmente por conta dos seus filmes que não deram certo e de sua carreira atrelada a um casamento em crise. “É óbvio que o novo filme de Chris não iria muito longe. O que ela vai fazer depois? [...] A ideia de que Dick pode ter proposto um tipo de jogo entre eles é incrivelmente excitante” (2006, p. 25) e “Sylvère, um intelectual europeu que ensina Proust, está habilitado na análise das minúcias do amor. Mas por quanto tempo pode alguém continuar analisando um simples encontro e uma ligação de 3 minutos?” (2006, p. 25).

As cartas, além de servirem para expressar o interesse de Chris por Dick, funcionam como o lugar no qual ela reflete e elabora discursivamente o momento vazio de perspectivas que está vivendo, como se buscasse dar sentido a tudo por meio desse expediente. Como uma das minhas principais intenções aqui é pensar como Chris Kraus parte de sua biografia para estabelecer uma narrativa autoficcional em *I Love Dick* (2006), exporei alguns aspectos de origem biográfica, procurando contemplar a relação com a performance, o casamento com Sylvère Lotringer e a relação com o pós-estruturalismo e com a edição do texto de outras autoras. Estes são os aspectos que considero especialmente influentes em sua trajetória e balizadores do que é apresentado no livro. A escolha do que será apresentado foi feita procurando levar em conta o que considero parte integrante do seu posicionamento enquanto autora, além de eu também procurar refletir sobre sua relação com o contexto que a circundava.

20 O livro ainda não foi lançado no Brasil, nem traduzido para o português, portanto fiz as traduções que serão citadas ao longo da dissertação.

Para minha investigação, utilizo especialmente três entrevistas concedidas por Chris Kraus, livros, filmes e outros textos realizados por ela, e textos que comentam o livro e sua obra como um todo.

2.1.1 A biografia como porta de entrada

É difícil delimitar se a trajetória de Chris Kraus é peculiar ou se o tratamento dado pela autora a essa trajetória é o que a torna excêntrica. De todo modo, acredito que evitar a filiação a um campo específico faz parte de seus artifícios enquanto autora, e também por isso considero que ignorar sua circulação, ou tentativa de circulação, em outros campos tornaria a classificação de sua obra incompleta. Antes de escrever, Kraus foi jornalista e tentou ser atriz e dirigir os próprios filmes – roteirizou e dirigiu oito curtas e um média-metragem. Atualmente, ela atua acima de tudo como editora e crítica de arte.

Nascida nos Estados Unidos, Kraus mudou-se para Nova Zelândia em 1969, quando ainda era adolescente. Lá terminou o colégio e entrou para a *Victoria University of Wellington*, onde cursou a graduação em jornalismo e editou o jornal americano *The Drama Review*, sobre teatro e performance nas artes. Nesse período, também escreveu para o jornal *Wellington Dominion*, um dos maiores da cidade, além de ter trabalhado como repórter e comentarista/crítica de TV para o *Evening Post*. Mas Kraus não se afeiçoou à forma de narrar do jornalismo, pois, conforme ela comenta em entrevista concedida a Kayla Guthrie em 2011, achava o formato jornalístico demasiadamente racional e discursivo, o que a fez perceber que queria ser artista. Aos 21 anos, em 1976, ela retornou aos Estados Unidos, mudando-se para Nova York, com o objetivo de aprender a atuar. Kraus estudou performance com a atriz norte-americana Ruth Maleczek (1939 –2013). A autora relata que, ao longo da oficina, foi percebendo que jamais atuaria, pois seu corpo, sua voz e seu pensamento analítico não combinavam com atuação. A ideia de dirigir os próprios filmes foi uma sugestão de Maleczek, que indicou *Wavelength* [Comprimento de Onda] (1967), do artista canadense Michael Snow (1929-), como uma referência que viria a ser influência importante para os filmes que Kraus realizou na sequência. Conforme Kraus relata em entrevista concedida a Denise Frimer, em 2006, foi ao assistir ao filme do canadense Michael Snow que ela percebeu que o que importava era a construção. Em *Wavelength* “não acontecia nada!”, e o filme a pôs em contato com “[...] a ideia de que um filme deve ser esse objeto sublime, feito dos *restos da vida cotidiana*, que de alguma maneira podem flutuar por si mesmos. Nesse sentido, um filme seria uma *chave de*

acesso para mente... uma ideia muito compartilhada pelos poetas” (KRAUS, 2005, sem paginação, tradução minha, grifos meus). Gostaria, então, de pensar inicialmente como essa reflexão que Kraus estabeleceu em torno do filme de Snow pode ser utilizada também para pensar a maneira como ela viria a se relacionar posteriormente com a escrita. Isso em alguma medida a aproxima de uma perspectiva desenvolvida pela performance e mesmo pela videoarte, mas não totalmente.



Figura 2: Frame de *Waveleight* (1967), de Michael Snow.

Michael Snow figura entre os artistas que procuravam utilizar a tecnologia cinematográfica fora da indústria do cinema, sob um viés artístico e experimental. No capítulo dedicado aos meios de comunicação de massa e performance, escrito pelo crítico Michael Rush no livro *Novas mídias na arte contemporânea* (2006), Snow consta entre os exemplos de realizadores de *performances multimídia* nos anos 1960. A presença constante da televisão e do cinema em seu cotidiano fez com que os artistas dessa época inevitavelmente fossem influenciados e ficassem instigados por trabalhar com mídias como vídeo e filme. Cabia aos artistas explorar o potencial crítico proveniente dessa tecnologia, ao invés do convencional uso comercial. Em *Right Reader* [Leitor Correto] (1965), Snow ficou atrás de uma moldura acrílica como se estivesse na tela de um filme. Ali o artista aparece em cena movendo seus lábios,

seguindo o ritmo de uma gravação de sua própria voz, numa fala que comentava a natureza banal de alguns filmes. Conforme Rush (2006), era a intenção do artista dar a impressão de que estava falando em tempo real quando na verdade era uma gravação. Assim, a experiência toda, como filme, era *artificial*, baseada em tecnologia (RUSH, 2006, p. 34). Snow procurava chamar atenção para o potencial de natureza artificial, e que imitava muito bem o real, contido na tecnologia. Já *Wavelength* [Comprimento de Onda] (1967), que posteriormente seria uma referência para Chris Kraus, é o trabalho mais notório de Michael Snow. O filme consiste em uma câmera que filma basicamente quatro janelas, um teto e um piso em um *loft* por 45 minutos, e que, de acordo com Kraus, nada acontece em toda a sua duração (KRAUS, 2005, sem paginação).

Conforme Hans Belting (2006), os valores difundidos pela arte multimídia têm sua gênese no círculo do coletivo *Fluxos* e da *body art*, que, vale lembrar, como vimos no capítulo anterior, é também o momento em que os artistas, em grande número, começam a ter formação universitária, a escrever os próprios textos e a refletir sobre a própria produção. Hans Belting (2006) acena que “já nessas manifestações artísticas está presente a crítica de uma arte há muito tempo mercantilizada, uma crítica que obtém reconhecimento em manifestações distantes do mercado” (BELTING, 2006, p. 152). Belting classifica o videoartista como um herdeiro do *performer*. Além disso, o historiador chama a atenção para como é também neste momento que o artista começa a aparecer *pessoalmente*, tornando o observador seu cúmplice. É no *Fluxus* que o artista conquista com *o corpo* o lugar da obra e a obra é substituída por sua *autoapresentação*. Junto ao advento da videoarte, herdeira da performance, estaria então inserida também a autorreflexão do artista, uma “experiência do eu”, “numa consciência de um ‘tempo interno’, desviando-se do mundo exterior e de seu tempo real” (BELTING, 2006, p. 153). Tal colocação de Belting encontra eco no depoimento em que Chris Kraus afirma que *Wavelength*, de Michael Snow, a fez entender um filme como uma chave de acesso para mente. Todavia, apesar dessa afinidade com Snow e de seu objetivo de atuar, veremos que Chris Kraus não levou aos próprios filmes a mesma vontade de refletir e experimentar com si mesma que apareceria em seus textos. Considero este um ponto importante para a ausência de interlocução que caracterizou seus filmes.

Kraus dirigiu e roteirizou os filmes que demarcariam o início de sua trajetória como autora entre os anos de 1982 e 1996. Ao longo do capítulo, comentarei mais atentamente os três que considero relevantes para pensar *I Love Dick*. Em 2011, foi feita uma mostra com todos os

filmes de Chris Kraus na Galeria *Real Fine Arts*²¹, no Brooklyn, em Nova York, mas ela já não filmava mais há quinze anos. Nessa época, Kraus já tinha publicado sete livros de sua autoria, todos pela editora *Semiotext(e)*. Dois deles, *Where Art Belongs* (2011) e *Vídeo Green: Los Angeles Art and The Triumph of Nothingness* (2004), consistiam em coletâneas de textos que havia escrito sobre arte, e o primeiro lhe valeu o prêmio *Frank Mather Award in Art Criticism*, em 2008. A mostra dos filmes na *Real Fine Arts* é acompanhada de um texto de Kraus, que comenta como os filmes já não diziam mais nada sobre o seu trabalho e sua trajetória.

Nos anos subsequentes minha vida se tornou menos marginal, mas minha maneira de encarar a realização desses filmes não. Eles raramente foram exibidos nos anos que foram feitos e não têm nada a ver comigo agora. A exibição deles aconteceu tarde demais para soar como um acerto de contas. De qualquer forma é um prazer – uma afirmação abstrata de uma prática com a qual não estou mais envolvida, mas da qual nunca irei abjurar... ciência emocional, a vingança volúvel da jovem mulher sem idade e sem gênero. (KRAUS, 2011, sem paginação, tradução minha).

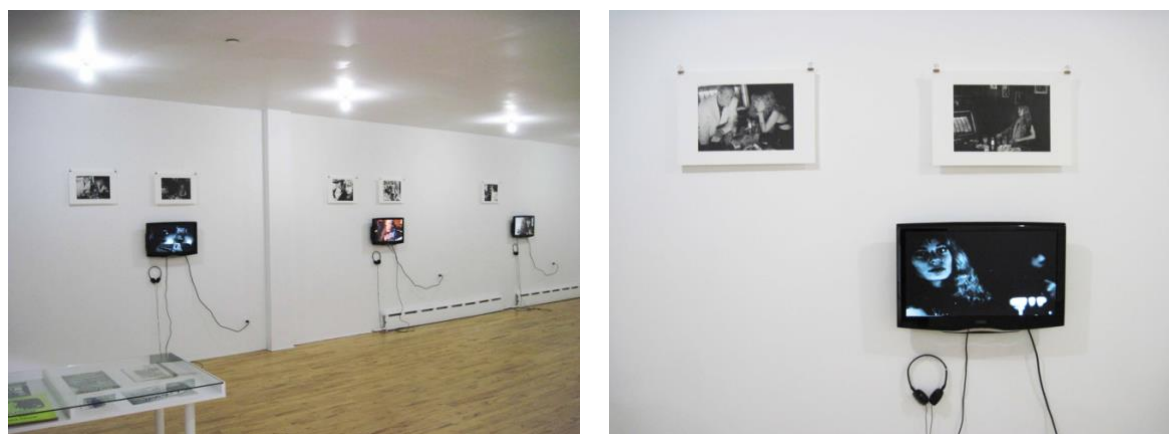


Figura 3: Imagens da exposição dos filmes de Chris Kraus na galeria *Real Fine Arts*, realizada em 2011.

Na entrevista concedida em 2011, mesmo ano da exposição, Kraus salienta que a tendência nos filmes *underground*/alternativos norte-americanos na década de 1980 era de uma linha mais pós-punk, como os filmes dirigidos por Nick Zedd (1958 -), Richard Kern (1954-) e Lydia Lunch (1959 -), “um monte de peitos, sangue e facas, numa estética *gore*” (KRAUS, 2011, sem paginação, tradução minha). Havia também um outro grupo associado ao *East Village*, que Kraus identifica como um “feminismo mais acadêmico”, presente nos filmes de autoras como Su Friedrich (1954 -) e Abigail Child (1948-), próximos a uma poética norte-

21 Ver: <<http://realfinearts.com>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

americana dos anos 1970, mas Kraus não se identificava nem com um, nem com outro. Uma vez que meu foco nessa pesquisa não está nos filmes de Kraus, não aprofundei a análise em relação a esses autores e autoras. De qualquer forma, vale dizer que são todos parte de uma cena independente norte-americana fundamentada entre os anos 1970-1980. É parte dessa cena fazer os próprios filmes com recursos mais acessíveis, como vídeo ou filmes 16mm ou 8mm, bem mais baratos, e trabalhar com temáticas rejeitadas por Hollywood, tais como drogas, gênero, sexualidade e etnias. Muitos desses artistas transitam entre a escrita de poesia, de roteiros, performance e cinema, e continuam atuando até os dias de hoje.²²

Uma outra corrente à qual Kraus poderia ter se associado, mas também não o fez, foi às artistas que trabalhavam com performance, fotografia e vídeo, especialmente nos anos 1970. Conforme Michael Archer, esses meios, que estavam ampliando o domínio da arte naquele período, faziam sentido para a comunicação das mulheres por oferecerem uma possibilidade de autorrepresentação, uma vez que a história da pintura revelava uma contínua representação da mulher como objeto de desejo masculino (ARCHER, 2012, p. 137). Artistas norte-americanas como Martha Rosler (1943-) e Carolee Sheneemann (1932-), e a cubana Ana Mendieta (1948-1985), radicada nos Estados Unidos, são alguns entre diversos nomes importantes que unem feminismo, autorrepresentação e meios como fotografia, vídeo e performance. Um aspecto interessante relacionado à performance, à autorrepresentação e à questão de gênero é estabelecido por McEvelley (2005), que salienta como vários artistas, como James Lee Byars (1932-1997), Linda Montano (1942-), Chris Burden (1946-2015) e Tom Marioni (1937-), se auto-instalaram como obras de arte em espaços de exposições nesse período. Gerhard Richter (1932-) mostrou-se como uma mercadoria à venda. O historiador chama a atenção, assim como Archer, para como essa tendência se abriu para a arte de cunho autobiográfico feminina entre meados dos anos 1970 até meados dos anos 1980. Todavia, o autor salienta que, enquanto os homens usavam seus próprios corpos, as mulheres usavam suas próprias vidas (MCEVILLEY, 2005, p. 229). Porém, como coloquei anteriormente, nesse momento ainda não era do interesse de Kraus falar sobre a sua vida. Retornarei a esse aspecto da arte feminista dos anos 1970

²² É possível encontrar mais informações nos sites pessoais de cada um dos artistas.

Ver: <<http://www.richardkern.com>>, site pessoal de Richard Kern; <<http://www.sufriedrich.com>>, site pessoal de Su Friedrich; e site pessoal de Abigail Child <<http://www.abigailchild.com>>. Acesso em: 7 de maio de 2017. Além disso, acredito que essa cena independente que formou-se nas grandes cidades dos Estados Unidos, especialmente em Nova York, é semelhante à cena independente de que Dora Longo Bahia fez parte em São Paulo, e que ela classifica como cena punk. Falarei mais sobre isso no próximo capítulo, dedicado à artista. Saliento ainda que a internet, mesmo que demande atenção crítica em relação à credibilidade das informações, foi e é fundamental para se relacionar com obras de artistas não reconhecidos no *mainstream*, uma vez que muitas das informações são disponibilizadas e alimentadas através do gesto dos próprios artistas ou de entusiastas do seu trabalho em blogs, redes sociais e/ou sites pessoais.

quando falar da segunda parte de *I Love Dick* (2006).

Talvez seja possível dizer que a influência obtida por Chris Kraus da videoarte se dá primeiro por uma negação, por uma ausência de afinidade. A autora estava a par do que estava acontecendo, mas não se integrou, não se sentia parte daquilo. Ao mesmo tempo, de alguma maneira isso a fez pensar aspectos de comunicação que posteriormente apareceriam em sua maneira de escrever e criticar, especialmente no que concerne às reflexões sobre a autoconsciência e a “experiência do eu”, presentes inicialmente na performance para ganhar continuidade com a videoarte.

Além disso, assistir aos filmes de Kraus nos permite identificar, desde o início de sua trajetória, uma inquietação com questões referentes a gênero e a sexualidade. Seu primeiro curta-metragem, *In order to pass* [Na intenção de passar, tradução minha] (1982), é dividido em três partes, quase como num livro, com introdução, epigrama e ensaio.



Figura 4: Frames do primeiro filme de Chris Kraus, *In order to pass* (1982).

A divisão na imagem é estabelecida por meio de papéis, que são mostrados na tela sem muita preocupação com o acabamento, tirados de algum livro, feitos através de colagens ou digitados. Na introdução, uma espécie de monólogo é pronunciado por uma mulher em uma sala escura, num plano contra a luz da janela. Vemos quase somente a silhueta da mulher de cabelos curtos e das pessoas que a escutam. Ela está de pé e os outros estão sentados. Ela

disserta sobre gênero, sexualidade, relacionamentos e símbolos, o quanto eles são predeterminados e estamos presos a eles. Já o epigrama tem início com uma citação do romance *Esplendores e misérias das cortesãs*²³ (1838-1847), do fundador do realismo na literatura moderna Honoré de Balzac, e diz: “Garotas como eu precisam de brincadeiras. Uma mulher não pode ser vestida pela Europa e alimentada pela Ásia quando vive em todo mundo? É um mito? Há mulheres que comeriam o mundo todo, eu só quero metade.” Vale comentar como o romance de Balzac citado por Kraus no filme conta a história da prostituta Ester Van Gobseck, que se redime ao se apaixonar e tenta ela mesma arranjar dinheiro para casar com o homem que ama. O último e mais extenso momento do filme, o ensaio, consiste basicamente na projeção de trechos de um texto intitulado *Lembrança, Nostalgia e Reflexões*, de Irene Crofton. Conforme Kraus relatou em entrevista em 2011, ela havia captado várias imagens para o filme, mas não sabia direito o que fazer com elas. A reflexão do texto se refere à nostalgia e à fantasia, sendo que a última seria ativa e a primeira não. Integrar a reflexão de Crofton ao filme consiste quase em um alerta para as possibilidades de reinvenção da memória, o que pode ser relacionado ao que ela virá a defender depois, ficcionalizando a própria vida. É possível notar através de *In Order to Pass* a existência de posições ideológicas, mas ainda sem um posicionamento artístico (ou estético) que se expresse em conjunto com elas. Há uma vontade de falar, mas na ausência de afinidade com o que encontra ao seu redor, à exceção das contestações, a expressão ganha um formato meio desajeitado e sem forma.

How to shoot a crime (1987) [Como filmar um crime]²⁴ é o quinto curta-metragem de Chris Kraus, e, ao meu ver, um dos seus filmes mais potentes. Antes dele, ela havia realizado *Terrorists in Love* [Terroristas apaixonados] (1985); *Voyage to Rodez* [Viagem para Rodez] (1986) e *Foolproof ilusion* (1986) [Ilusão a toda prova], que tem um formato semelhante ao primeiro. *How to shoot a crime* – a *film, a crime, a city*, como aparece nos créditos iniciais, tem um formato um pouco diferente e intercala os depoimentos de duas *dominatrices* – profissão geralmente deliberada a mulheres que são contratadas para operar situações de sadismo e/ou submissão em atividades sexuais sadomasoquistas – com imagens de uma Nova York em obras e com cenas de investigação criminal que mostram corpos inertes sob investigação de assassinato. Tanto os depoimentos das *dominatrices* quanto as cenas de crime e o depoimento

23 O título que aparece no filme é *A harlot high and low*, que é o nome da tradução em inglês. Trouxe aqui o título da tradução em português que preserva o título original, em francês, *Splendeurs et miseres des courtisanes*. No Brasil o livro foi publicado pela editora *Biblioteca Azul*, no volume número 9, que inclui outros romances da *Comédia Humana*, que contempla a grande obra de Balzac.

24 Na tradução perde-se o duplo sentido de *shoot*: atirar e filmar.

do cinegrafista forense foram imagens capturadas pelo professor da Universidade de Columbia Sylvère Lotringer, em 1983, para utilizar em duas disciplinas ministradas por ele, “Morte na literatura” e “Sexualidade na literatura”. Kraus se apropriou das imagens de Lotringer e as combinou a imagens da cidade de Nova York feitas por ela.



Figura 5: Dominatrix que depõe em *How to shoot a crime* (1987), quinto curta-metragem de Chris Kraus.

O filme inicia-se com uma imagem que percorre o corpo de uma mulher, suas botas de couro, meias-calças pretas transparentes, saia justa em couro na cor telha, camisa branca e jaqueta também em couro, até chegar ao rosto da entrevistada com cabelos loiros avermelhados, que, sentada em uma cadeira, fala sobre a situação de estar no controle e na sua incapacidade de ouvir o outro quando está nessa posição. A mulher, que parece não ter mais do que trinta e cinco anos, conta que costuma beber para conseguir prestar mais atenção no outro, para aguçar sua sensibilidade. Ela ganha bebida do entrevistador, um homem com sotaque francês que não vemos – mas que sabemos, a partir dos créditos, trata-se do próprio Lotringer – e parece ir ficando mais veemente e à vontade ao longo dos depoimentos. Na sequência aparecem as cenas de Nova York em obras que logo dão lugar às imagens dos corpos sob investigação – às vezes em situações especialmente desagradáveis ao olhar, como um homem com a cabeça em uma poça de sangue e uma mulher com o rosto ensanguentado coberto por moscas. As imagens em vídeo são em grande parte tremidas e têm pouca qualidade, exalando um certo contraste com

imagens cinematográficas ou mesmo imagens que estamos acostumados a ver na televisão. Há ainda o depoimento de um homem relatando que o seu trabalho consiste em gravar imagens que contenham evidências criminais para a Delegacia [District Office] de Nova York, provavelmente o responsável pelas imagens que assistimos. Ele trabalha em uma unidade móvel e registra – às vezes com câmera de vídeo, às vezes com câmera de filme – o que considera significativo para investigar cada caso; pode ser uma arma, uma vítima ou uma confissão.²⁵ A produção de imagens aqui tem uma outra função que não o entretenimento ou a produção de memória. Na volta do depoimento da *dominatrix*, ela comenta que o seu trabalho consiste em infligir dor a outra pessoa. Diz que sabe que só inflige uma dor até determinado grau. Mas que, quando pensa em vítimas de assassinato, sabe que a dor é a mesma. A mesma dor que ela inflige em 50% é infligida em 100% nas vítimas de assassinato, quando alguém mata outra pessoa. “O impulso é o mesmo”, ela diz.

Enquanto o trabalho da *dominatrix* consiste na encenação de violentar outra pessoa, o do cinegrafista consiste em, através de imagens, construir documentos que ajudem a encontrar quem violentou outra pessoa. No momento em que o interrogatório que aparece em *How to shoot a crime* é feito com as *dominatrices*, e não com os suspeitos de cometerem os assassinatos, as cenas de crime de Chris Kraus sugerem uma sobreposição e uma analogia de violências com origem supostamente distintas, uma consentida, encenada, e a outra fatal, e chamam atenção para as pulsões humanas.

Foi na década de 1980 que Kraus começou a se relacionar com Sylvère Lotringer. Nessa época, o acadêmico já coordenava o coletivo *Semiotext(e)*²⁶, criado por ele em 1974 e transformado em revista e depois editora. Kraus era leitora da *Semiotext(e)* e convidou Lotringer – e mais outras nove pessoas que ela admirava, incluindo Susan Sontag e o teatrólogo Richard Foreman –, através de cartas, para assistir a uma performance realizada por ela, intitulada *Disparate Action/Desperate Action* (1980) [Ação Dispersa/Ação Desesperada, tradução minha]. A performance consistia em um monólogo de Kraus que combinava *Middlemarch: um estudo da vida provinciana* (1971-2), romance de George Eliot, e pronunciamentos da ativista alemã Ulrike Meinhof. Lotringer foi o único dos convidados de Kraus que apareceu, e eles tiveram um caso breve naquela época, retomado quando se reencontraram três anos depois.

²⁵ A chamada fotografia forense vem a se popularizar na década de 1990 em função de séries de televisão como *Law & Order* (1990-2010), que mostram esse tipo de imagem numa estética bem mais polida.

²⁶ Ver: <<http://semiotexte.com>>. Acesso em: 15 de junho de 2017.



Figura 6: Performance de Chris Kraus intitulada *Disparate Action/Desperate Action* (1980).

A *Semiotext(e)* segue publicando até os dias de hoje e tem como editores Sylvère Lotringer, Chris Kraus e Hedi El Kholti. Entre os objetivos centrais da editora, desde a sua origem, estava a intenção de difundir a perspectiva *desconstrutivista* dentro e fora da universidade, reforçando seu caráter interdisciplinar através de um posicionamento que ficava entre o mundo acadêmico e as redes contraculturais (CUSSET, 2008, p. 79). Desenvolvido por Jacques Derrida, o conceito procura reparar limitações encontradas no sentido. Conforme a teórica norte-americana Eleanor Heartney, “a desconstrução expõe o que foi suprimido em nome da coerência. Demonstra que qualquer afirmação de verdade e qualquer apelo à natureza ou princípios primeiros são falsos” (HEARTNEY, 2002, p. 10). A ideia aparece como um passo importante para a relativização na percepção da verdade. A *Semiotext(e)* foi responsável por traduzir e publicar no contexto estadunidense nomes como o próprio Jacques Derrida, além de George Bataille, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard, para mencionar alguns. Lotringer chamou esse grupo de autores de Teoria Francesa, o que entendo ser mais ou menos equivalente ao que atribuímos ao Pós-estruturalismo no Brasil, e os publicava no selo denominado *Foreign Agents*.

Estava na essência da editora estabelecer um relativismo narrativo que intentava permitir uma releitura dos discursos filosófico, romanesco, sociológico e histórico como

relatos, inserindo-os em uma grande estrutura narrativa, concatenada por uma ampla estrutura discursiva. No horizonte desenhado por eles, a filosofia poderia ser literalizada e a literatura tornaria-se uma região da teoria (CUSSET, 2008, p. 80). Uma vez aproximados, literatura, teoria, história e sociologia se encaminhariam para ganhar um estatuto de reflexão mais horizontalizado do que o propagado pela perspectiva moderna. Uma vez que para os pós-estruturalistas os fatos nunca estão puros, isentos de discurso, os discursos estão sempre atrelados a uma determinada realidade na qual foram compostos, da mesma maneira que essa realidade é produzida por eles. Não estou dizendo, evidentemente, que todos esses autores não possuíam diferenças entre si, até mesmo no que concerne às percepções de verdade, realidade e discurso. Contudo, minha intenção aqui é menos pontuar essas diferenças e mais chamar a atenção para o alinhamento teórico que Lotringer procurou divulgar inicialmente através da revista, e depois através dos livros. Pelo viés desse alinhamento pós-estruturalista, podemos pensar, por exemplo, num obscurecimento da distância que separa o real x ficção e o real x falso. Uma vez que os fatos não estão puros, isentos de discursos, e que os discursos não estão deslocados da realidade, essas dimensões se auto-alimentam e se produzem, e a diferença entre elas diminui. Na perspectiva pós-estruturalista, os discursos produzem a realidade. A realidade existe, mas é produzida pelos discursos.

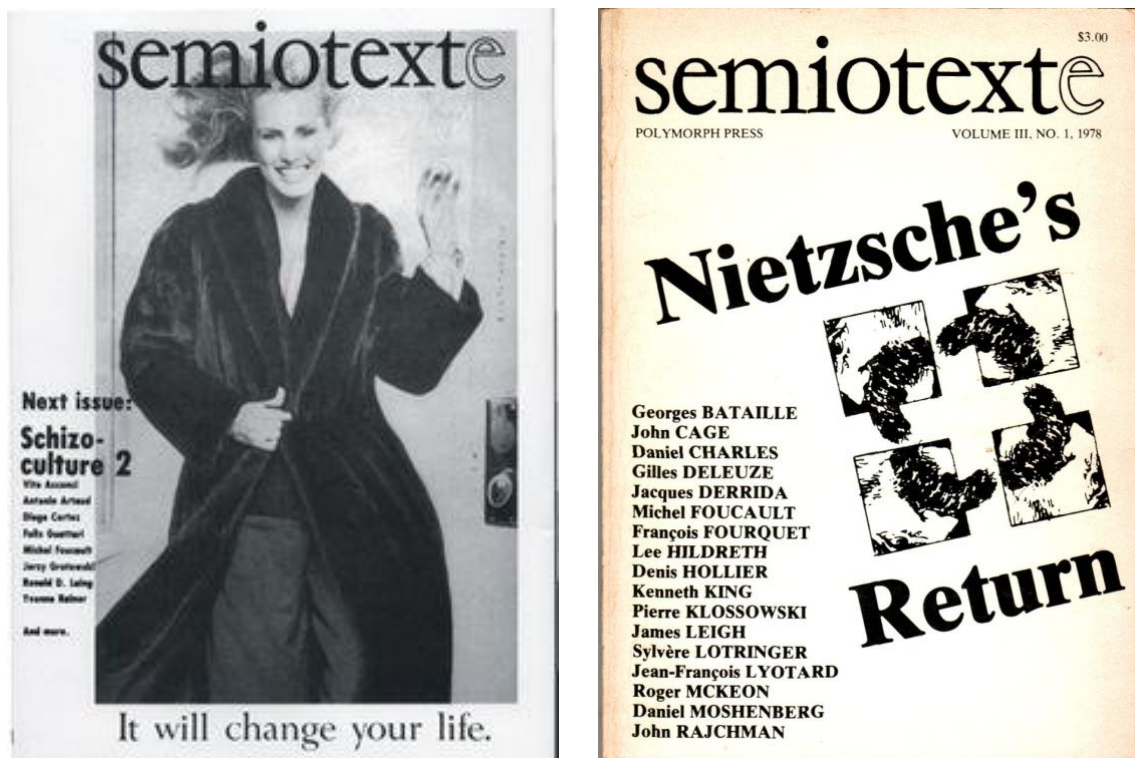


Figura 7: Edições da revista *Semiotext(e)*

Conforme Eleanor Heartney (2002), entre as consequências do movimento pós-estruturalista estaria o que Roland Barthes – que foi quem orientou Sylvère Lotringer na Sorbonne – chamou de *A morte do autor* (que incluiria também a morte do artista). As ideias de Barthes foram desenvolvidas em um texto curtinho, apresentado em 1968, ano anterior à comunicação de Foucault. Heartney chama a atenção para a distinção que Barthes faz entre obra e texto. Porém, para Barthes, o texto não teria um autor, uma figura privilegiada que se eleva acima do material composto. Para Barthes (2002), o autor está morto porque em sua perspectiva o texto é criado não pelo autor, mas pelo leitor, que se envolve com ele e o põe para atuar, como uma partitura que precisaria do instrumentista para ganhar vida. Conforme Heartney, a proposição de autoria de Barthes – que, vale lembrar aqui, é contemporânea e/ou posterior à arte da performance, à arte conceitual e aos escritos de artista – traria consequências impactantes na esfera das artes, uma vez que junto com a morte do autor estariam também a destruição da história da arte baseada em noções de estilo próprio e talento individual, e a desestruturação do mercado artístico, com quem o sistema da arte tinha uma relação intrínseca, e que ficava comprometida a partir do momento em que perdia o sentido aumentar o preço de um trabalho porque ele tinha sido feito por alguém específico.

Todavia, saliento como os autores pós-estruturalistas seguiam retendo caracteres referentes à sua individualidade privada em benefício das ideias e conceitos desenvolvidos através do texto, que é analisado em seu jogo de relações internas, o que de alguma forma nos faz retornar às discussões que foram estabelecidas no capítulo 1. Quem lê os textos segue não levando em conta a biografia de quem o escreveu. Em certo sentido, isso nos leva a pensar que o autor que escreve e é publicado pela *Semiotext(e)* segue sendo bastante semelhante ao autor elucidado por Foucault em *O que é um autor?* (2012), ainda que o texto pudesse ser entendido como uma espécie de crítica pós-estruturalista a esse lugar.

O que concerne a ideia de Obra, para Barthes, nos levaria por sua vez a uma esfera pré-estrutural, na qual existe um mundo externo estável de onde sairia a obra ou texto, e ao leitor caberia apenas consumir as intenções de quem a providencia; já a ideia de Texto seria formada por uma rede de significantes entrelaçados e significados prorrogados que compõem o pós-estruturalismo. Barthes define o texto como “um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e entrechoca. O texto é um tecido de citações extraídas de inúmeros centros de cultura” (BARTHES *apud* HEARTNEY 2002, p. 10).

Essa definição não está distante do que Chris Kraus proferiu em suas impressões quando assistiu a *Wavelength*, de Michael Snow, e percebeu que o filme deveria ser um objeto que carrega *restos da vida cotidiana*, que de alguma maneira podem flutuar por si mesmos. Até porque, no sentido proposto por Barthes para a separação entre Texto e Obra, para pensar uma obra devemos abrir mão do objeto de arte e pensá-lo como algo mais compatível com os requisitos de um texto.

Não por acaso, a *Semiotext(e)* surgiu no período no qual muitos artistas se encontravam inseridos no contexto universitário, refletindo e escrevendo sobre arte e sobre os seus próprios trabalhos. Tanto a perspectiva da editora quanto a dos escritos de artista atuavam de uma maneira que embaralhava o estatuto dos textos e da teoria produzida até em então. Como apresentado no capítulo anterior, os escritos de artista – que ganharam uma nova qualidade com Duchamp, de maneira que o material escrito quase não podia ser diferenciado da obra, o que ganhou continuidade com os escritos de artista oriundos das décadas de 1960 e 1970 – vêm para sobrepor a interrogação teórica e a experiência pessoal, transitando entre elas. A *Semiotext(e)* também procurava sublinhar o quanto a teoria feita pelos franceses era mais uma das produções européias absorvida pelos estadunidenses, e por isso se alinhava com a prática norte-americana de artistas, ativistas, pintores, poetas e militantes com pouco espaço para exercer seu trabalho. Era parte das intenções de Lotringer tornar mais explícita a ligação entre a teoria e a arte experimental, a literatura e a performance, e que a teoria fosse absorvida pelos artistas e utilizada em outros contextos. Em termos práticos, a *Semiotext(e)*, ao mesmo tempo que produzia uma edição dedicada a Bataille, em 1976, seguida de outra, no mesmo ano, dedicada a Nietzsche e combinada ao Anti-Édipo de Deleuze e Guatarri, misturava textos programáticos de Deleuze sobre a nomadologia a textos de terapeutas alternativos como François Péraldi. Músicos da banda punk *Ramones* e ativistas políticos que tiveram uma intensa repercussão midiática, como Ulrike Meinhof, compartilhavam do mesmo espaço de publicação. As escolhas eram feitas numa combinação na qual, conforme define François Cusset, “[...] humor e defasagem substituem a velha distância crítica, ao mesmo tempo em que se generalizam, em forma de desvios, as táticas da pilhagem de textos e da inversão de símbolos” (CUSSET, 2008, p. 73). Hal Foster reforça essa percepção quando afirma, em *O Retorno do Real* (2014), que faz parte da visão pós-estruturalista o empenho em ultrapassar categorias estéticas formais – o que no caso das artes visuais significava romper com a ordem disciplinar e formal relativa à pintura e a escultura – e distinções culturais tradicionais – o que

desencadeava a busca por aproximar alta cultura e cultura de massa, arte autônoma e arte utilitária –, gerando um “novo modelo de arte como texto” (FOSTER, 2014, p. 79).

Ainda assim, por mais que a *Semiotext(e)* se colocasse na posição de transgressora, o que em certo sentido foi – ao misturar textos de diferentes estatutos, por exemplo textos acadêmicos com textos escritos por músicos de bandas punk, de maneira a elevar o status do pensamento desenvolvido fora da universidade e baixar o status do pensamento desenvolvido dentro dela –, teóricos continuavam assinando seus textos e artistas continuavam assinando suas obras, gerando documentos que utilizamos até hoje em nossos estudos. Portanto, por mais que a *Semiotext(e)* se inserisse numa perspectiva que caminha em direção a se libertar das instituições, algo seguia sendo reproduzido ali, uma vez que os autores publicados pela editora seguiam sendo homens, geralmente brancos e ocidentais, e a discussão seguia sendo protagonizada por *eles*, mesmo que, na teoria, o autor supostamente não importasse mais. Além disso, a separação moderna entre público e privado seguia sendo mantida. O que nos reforça como a ideia de morte do autor, de apagar a experiência individual de quem narra, pode ser também uma forma de reproduzir um estatuto discursivo excludente.

A teórica feminista Susan Bordo (2000) chama essa condição de uma espécie de reprodução inconsciente dos “pecados” dos pais (filosóficos) pelos filhos pós-estruturalistas, indispostos a ouvir qualquer tipo de diferença quando vinda de mulheres ou qualquer outro ser humano diferente deles. É como se essa matriz teórica ainda não estivesse consciente da natureza “genderizada” e localizada de sua *forma de contar* e interpretar uma história exclusivamente ocidental.²⁷ Bordo destaca como para algumas mulheres a identificação com as diferenças históricas do seu sexo se equipara a uma vitimização, desprovida de poder, enquanto para outras a exploração dessas “diferenças”, tanto as raciais e étnicas quanto as de gênero, que se refletem na forma como elas experimentam as coisas, pode conter uma fonte potente que as leva a desenvolver uma crítica cultural e filosófica. Essa possibilidade, conforme Bordo, talvez permita “imaginar alternativas indisponíveis ou silenciadas nas histórias que os homens contaram sobre suas experiências” (BORDO, 2000, p.26).

²⁷ Bordo salienta ainda como essa reprodução não se dá exclusivamente entre os homens, e diz: “As feministas contemporâneas não estão imunes às reciclagens do falocentrismo. Muitas de nós podemos querer provar *nossa* masculinidade também; é aí, sobretudo, que o ‘poder’ acadêmico reside (e é claro, não só o *acadêmico*). Ignorando, rejeitando ou denunciando gerações inteiras de trabalho feminista ambicioso e criativo (enquanto permanecem notavelmente tolerantes aos erros e omissões dos filósofos masculinos) [ver nota 26], algumas feministas têm sido cúmplices do “desaparecimento das mulheres” que Flax comenta. Outras feministas, em resposta, participam de seus *próprios* desaparecimentos. Percebendo que a crítica cultural geral é muito arriscada, temendo acusações de “essencialismo”, racismo, destruição do cânone e desprezo ao homem-branco, tentando nos proteger mantendo-nos pequenas, protegidas e específicas (ou simplesmente evitando falar muito sobre qualquer coisa).” (BORDO, 2000, p. 27)

Chris Kraus, enquanto ainda tentava se estabelecer através dos próprios filmes, notou a inexistência de mulheres escrevendo e publicando através da *Semiotext(e)*. Em 1990, a autora decidiu tomar frente de uma coleção que ela chamou de *Native Agents*. No artigo *The New Universal* [O Novo Universal], publicado em 2014, Kraus relata brevemente como surgiu a ideia e a necessidade do recorte editorial que segue até os dias de hoje integrando a *Semiotext(e)*²⁸. A intenção inicial de autora foi a de transferir a legitimidade da Teoria Francesa a algumas amigas de Nova York que já escreviam, mas não eram publicadas²⁹. Por coincidência ou não, eram todas mulheres brancas que escreviam sobre diversos assuntos na primeira pessoa “com uma franqueza desprendida mas que sempre prende o interesse” (KRAUS, 2014, sem paginação, tradução minha). Após publicar uns cinco livros de diferentes autoras, Kraus se deu conta que todos eles, além de serem escritos por mulheres e na primeira pessoa, incluíam trechos referentes à sexualidade de quem escrevia.

Os dois primeiros livros publicados pela *Native Agents* foram *Walking through clear water in a pool painted black* (1990), de Cookie Mueller (1949-1989) e *If you're a girl* (1990), de Ann Rower (1939-). Cookie Mueller era conhecida na cena *artística* por já ter atuado em filmes de John Waters (1946-), como *Female Trouble* (1974), e foi descrita por ele como “uma atriz muito amada, uma mãe, uma fora da lei, uma estilista, uma *gogo dancer*, uma doutora-bruxa, uma feiticeira das artes mas, além de tudo, uma deusa.” Mueller ficou conhecida também por sua amizade com a fotógrafa Nan Goldin (1953-), uma vez que protagonizou várias das fotos da artista, desde o seu casamento até a sua morte, de AIDS, em 1989, aos 40 anos. Conforme Kraus relata, Mueller, pouco antes de morrer, tentou encontrar um lugar para publicar suas histórias, mas, independente das suas relações, não conseguiu nenhuma editora interessada. Foi ouvindo uma das leituras de Mueller na *St.Marks Poetry Project* que Kraus intuiu aproximá-la da lógica difundida pela *Semiotext(e)*.

²⁸ Publicado no jornal *on line* dedicado a crítica literária *Sidney Review of Books*. Ver: <<http://sydneyreviewofbooks.com/new-universal/>>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

²⁹ Conforme Kraus (2010) relata, tanto ela própria quanto as autoras que publicou foram fortemente influenciadas pela poesia da chamada *New York School*. Entre as principais influências da *New York School of Poetry* estavam o surrealismo e os movimentos de vanguarda, e sua obra era caracterizada pelo imediatismo e espontaneidade, associada à escrita automática surrealista.

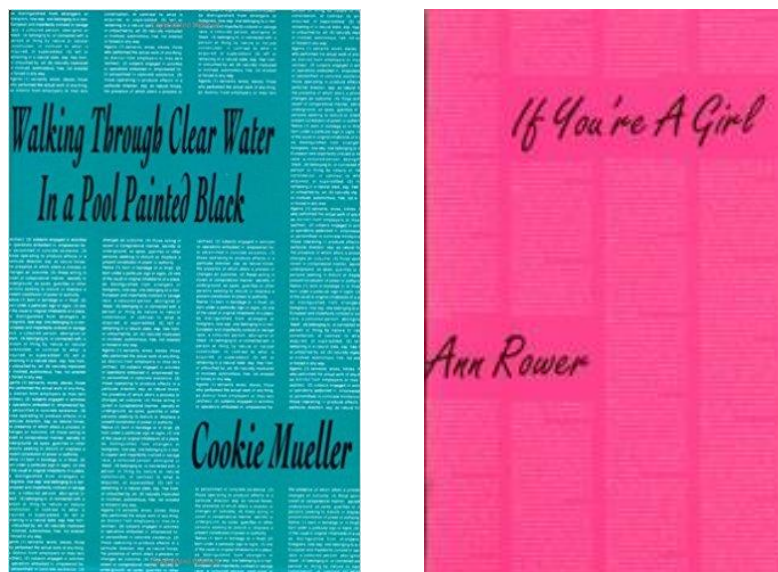


Figura 8: *Walking through clear water in a pool painted black* (1990), de Cookie Mueller, e *If you're a girl* (1990), de Ann Rower. A primeira e a segunda publicação do selo Native Agents, coordenado por Chris Kraus dentro da Semiotext(e).

Já Ann Rower, autora do segundo livro publicado pela *Native Agents*, era uma das melhores amigas de Kraus, professora de inglês na Escola de Artes Visuais em Nova York [School for Visual Arts] e doutora em literatura renascentista pela Universidade de Columbia. Segundo Chris Kraus, embora Ann Rower escrevesse há anos, nunca tinha elaborado nenhuma estratégia em relação à própria carreira ou mesmo tentado publicar um livro, até porque nunca achou que alguém fosse se interessar em fazer isso (KRAUS, 2014).

Portanto, a *Native Agents* começou – e Kraus em seu texto compara o selo a publicações independentes como fanzines e blogs – a partir de uma situação social e afetiva, mas também como uma “vingança contra o *status quo* e contra o que era, e não era, considerado importante” (KRAUS, 2014, sem paginação, tradução minha). A autora salienta ainda que, para ela, mais importante do que a questão do “eu” que narra o texto era “a maneira como esse eu se movia através do texto e do mundo” (KRAUS, 2014, sem paginação).

É interessante notar como foi esse acúmulo de escritos de várias mulheres, que geraram vários livros sendo publicados numa mesma época, num mesmo lugar, e que estabeleceram um lugar de sentido que sozinhos não encontrariam, pareciam apenas anotações respectivas à vida privada das autoras. Ao publicar esses textos considerados privados, Kraus legitimou essas autoras e seus escritos, mostrou a importância de elas serem lidas, e deu a essa escrita um caráter público. Analisando tanto as publicações da editora quanto os depoimentos de Chris Kraus, considero que nessa iniciativa dela de publicar essas mulheres, legitimando sua escrita da

maneira como era feita, tornando-as *autoras*, está contido um posicionamento distinto. É somente neste momento, através da *Native Agents*, que a *Semiotext(e)* atua de fato para dissolver a terceira esfera que fundamenta o sujeito do conhecimento adequado à modernidade: a separação entre público e privado. Podemos ligar essa transição à forma de escrita de Louise Bourgeois em seus diários, como visto no primeiro capítulo. Identifico que é através do gesto de Kraus que a editora se afasta do autor que Foucault descreve no final dos anos 1960, em *O que é um autor?* (2012), para ficar mais próxima da perspectiva que o francês desenvolveu em *As escritas de si*, em 1983, e, além disso, sobrepor a ideia de escritas de si a uma perspectiva teórico-crítica, borrando o estatuto de discursos supostamente distintos.

É a partir do que aprendeu ao editar e publicar essas mulheres na *Native Agents* que Chris Kraus ficou motivada a escrever seu próprio livro, *I Love Dick* (2006), em 1997. Em função da sua relação com Sylvère Lotringer, Kraus lia os textos dos teóricos franceses ao mesmo tempo que convivia pessoalmente com esses autores, conhecendo-os enquanto indivíduos. Dessa maneira, o entendimento dela da teoria acontecia simultaneamente às relações que se desenvolviam numa perspectiva de caráter íntimo e privado. Isso humanizava o conteúdo produzido por eles e absorvido por ela (KRAUS, 2011, p. 14)³⁰. Não que os homens também não conversem uns com os outros num caráter íntimo e privado. Mas, na *Native Agents*, Kraus decidiu expor a teoria da mesma maneira pela qual ela a absorvia, trazendo esses aspectos do cotidiano e relacionando-a com questões supostamente pessoais que as autoras traziam em seus textos. Ao transformar essa perspectiva em livros e se responsabilizar por editá-los e publicá-los, ela produziu uma maneira de escrita distinta da do resto das publicações feitas pela editora.

Em 2002, a *Native Agents* já tinha doze livros e Kraus sentiu que sua contribuição através dela podia ser dada como encerrada. Porém, foi neste momento que o marroquino Hedi El Kholti (1967-) entrou para a *Semiotext(e)* como editor, junto a Kraus e Lotringer, e com ele trouxe seu interesse pela perspectiva *queer*, sugerindo uma continuidade no projeto. Neste momento seguinte, a *Native Agents* publicou autores como o escritor gay francês Tony Duvert (1945–2008), publicamente assumido pedófilo, e a escritora e prostituta suíça Grisélidis Real

30 Entrevista a Lauren Elkin na *White Review* em 2015: “Acho que é fiel à minha experiência ter encontrado esse trabalho, que se encaixa mais no esquema da minha vida do que uma sala de aula. No fim, fiz um bacharelado na Nova Zelândia e depois vim a Nova York, e então comecei a me envolver com o mundo das artes, criando arte e conhecendo artistas. Nunca voltei a estudar para obter aquelas credenciais, mas conheci Sylvère Lotringer nos anos oitenta, e moramos juntos por vários anos quando ele estava mais intensamente dedicado a trazer a Teoria Francesa para os EUA, publicando os *Black Books* na *Semiotext(e)*, de modo que a minha vida doméstica vivia repleta desse tipo de gente. Félix Guattari vinha visitar, fiquei no loft dele quando fui a Paris, levei Baudrillard para ver a galinha dançante em Chinatown.” (KRAUS, 2015, p. 13).

(1929–2005), para depois publicar contemporâneos como o escritor e cineasta marroquino Abdellah Taia (1973-), que é o primeiro escritor árabe a se assumir gay, além da ficção científica do crítico cultural americano Mark Von Schlegell.

Em 2014, a *Semiotext(e)*, a convite do curador Stuart Comer, participou da Whitney Biennial de artes visuais. Chris Kraus, Hedi El Khoti e Sylvère Lotringer optaram por expor aquilo que sempre fizeram, que foram vinte e oito publicações inéditas e a composição de um espaço para que os visitantes pudessem ler. Além do recorte editorial, faz parte do histórico da editora a colaboração com artistas como Richard Serra e Mike Kelley, que fizeram pôsters de eventos da editora, e Joseph Kosuth, que atuou como designer de um livro, compactuando com a vontade da editora de não manter as coisas tão compartimentadas e profissionalizadas. Além disso, conforme El Kholti coloca em entrevista³¹, a ligação da *Semiotext(e)* com a arte também teve muito a ver com os próprios leitores, já que a grande maioria deles vinha de um contexto artístico e o convite de Stuart Comer teve a ver também com isso. “O universo literário, extremamente conservador, parece nos excluir e raramente resenha nossos livros” (EL KHOLTI, 2014, sem paginação).

Para montar o espaço expositivo, além das publicações inéditas, eles convidaram o artista americano Jason Yates (1972-). No espaço havia também a transmissão de vídeos com os filósofos franceses Paul Virilio e Gilles Deleuze e uma entrevista realizada por Sylvère Lotringer, em 1978, com Jack Smith (1932-1989), um dos artistas pioneiros da performance e de uma linguagem que pode ser aproximada de uma perspectiva *queer*, entrevista essa que foi transmitida via toca-discos.

³¹Entrevista concedida a Lisa Arms e publicada em 17 de maio de 2014, no site nova-iorquino Hyperallergic. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/126272/semiotexte-at-the-biennial-an-interview-with-hedi-el-kholti/>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

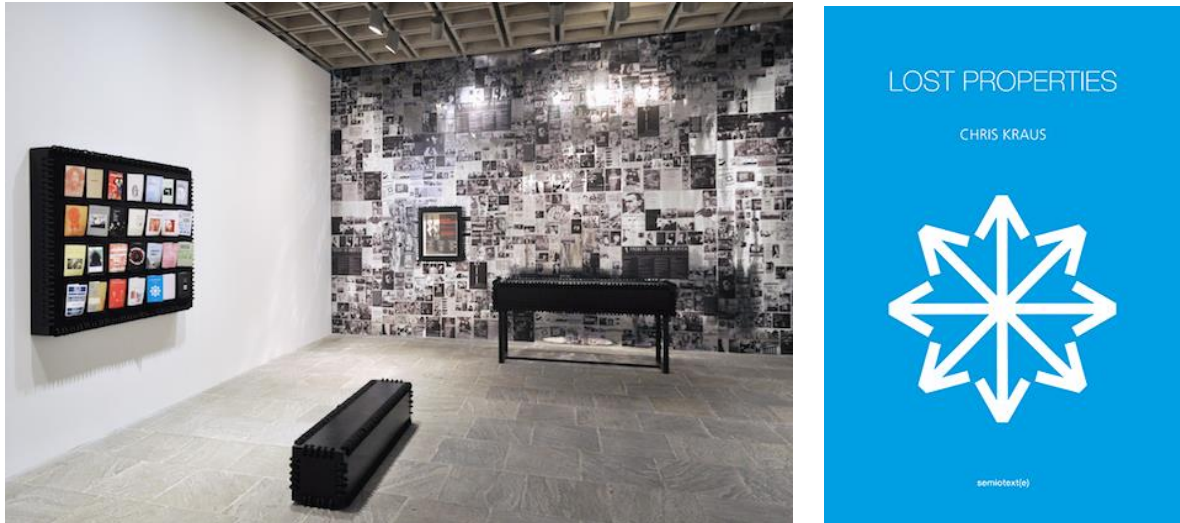


Figura 9: Espaço expositivo da Semiotext(e) para Whitney Biennial, em 2014, e o livro de Chris Kraus *Lost Properties*, escrito para a ocasião.

Chris Kraus escreveu um ensaio especialmente para ocasião, intitulado *Lost Properties* (2014) e publicado em formato de livro. O livro está esgotado, mas através de uma breve apresentação no site da editora é possível saber que em *Lost Properties* Kraus disserta sobre a condição contemporânea na qual “todo mundo quer ser artista”. Conforme as estatísticas trazidas por Chris Kraus, o número de pós-graduandos em arte dobrou nos Estados Unidos entre 1985-2010, e encontrar lugar para a atuação de tantos artistas começou a se tornar uma questão. O ponto de Kraus no livro é defender que ser artista não significa necessariamente fazer desenhos, pinturas, esculturas ou mesmo instalações ou vídeos. Ser artista, para ela, significa possuir uma vontade de responder criativamente ao presente, como fez a contracultura décadas atrás.

Contudo, mesmo quando já estava envolvida com o trabalho editorial através da *Native Agents*, na segunda metade dos anos 1990, Chris Kraus optou por realizar mais um filme antes de escrever o seu próprio livro. Dessa vez realizou um trabalho mais longo, mais bem produzido e mais ambicioso: *Gravite & Grace* [Gravidade & Graça] (1998, 88 minutos). Esse último filme, ela é também uma narrativa mais linear que qualquer um dos outros curtas-metragens feitos até então e traz três personagens principais: Ceal, Grace e Gravity. O título, além de fazer sentido para pensar cada uma das duas partes em que o filme é dividido, também faz menção à escritora e filósofa francesa Simone Weil (1909–1943), que acumula entre as suas experiências ter lutado na Guerra Civil Espanhola e trabalhado como operária na fábrica de automóveis Renault. Weil acreditava que não poderia escrever com legitimidade sobre essas coisas se não

as tivesse vivido. O livro da francesa, *Gravite & Grace* (1993), é uma coletânea de pensamentos encontrados em seus manuscritos.

A primeira parte do filme de Kraus se passa na Nova Zelândia, e nela inicialmente acompanhamos uma mulher de mais ou menos quarenta anos chamada Ceal, que perdeu o emprego, o pai e o sentido na vida. Ceal conhece um médico chamado Armstrong, que apresenta a ela uma seita para salvar-se do fim do mundo que se aproxima. Essa primeira parte traz também as personagens Gravity e Grace, duas jovens que ganham dinheiro praticando, juntas, interações sexuais com homens. Grace está cansada desse trabalho, que não paga muito bem. Através de panfletos que Ceal distribui na rua, Grace conhece a seita e começa a trabalhar para Ceal e Armstrong, transcrevendo as fitas dos encontros. Gravity ridiculariza a seita e o fim do mundo, e expressa isso com raiva, não entendendo como Grace consegue fazer parte daquilo, mas ainda assim comparece a alguns encontros com a amiga. No dia vinte e um de dezembro, quando o mundo supostamente acabaria, eles se reúnem e, quando nada acontece, ao invés de ficarem desapontados, acreditam que sua reunião foi responsável por evitar o fim do mundo. Gravity se irrita ainda mais e decide ir para Nova York, onde se passa a segunda parte do filme. Gravity é a protagonista do restante de *Gravity and Grace*, mostrando que não há dádiva alguma em tentar sobreviver como artista em Nova York. Ela trabalha dando aulas de inglês à noite e passa bastante tempo sozinha, em casa, onde faz esculturas de insetos em latas como de *Pepsi-Cola*, encontradas no lixo. O lixo também se liga com o interesse de Kraus em investigar esse *resto* que fica em torno da produção de arte.

Chamo a atenção para dois momentos em especial nessa segunda parte do filme. Há uma cena na qual Gravity aparece dando aula e explicando aos alunos a diferença entre sujeito e predicado. O sujeito geralmente é apenas um elemento da frase, diz Gravity, enquanto o predicado é todo o resto. “É importante encontrar a raiz, o coração do sujeito, porque todo o resto gira em torno disso, e se você não entende, você se perde quando está lendo.” O interessante disso é como parece que é justamente esse sujeito, *essa raiz* condutora que faz com que não nos percamos na leitura, que fez falta nos filmes de Chris Kraus. É como se os filmes fossem só predicado.

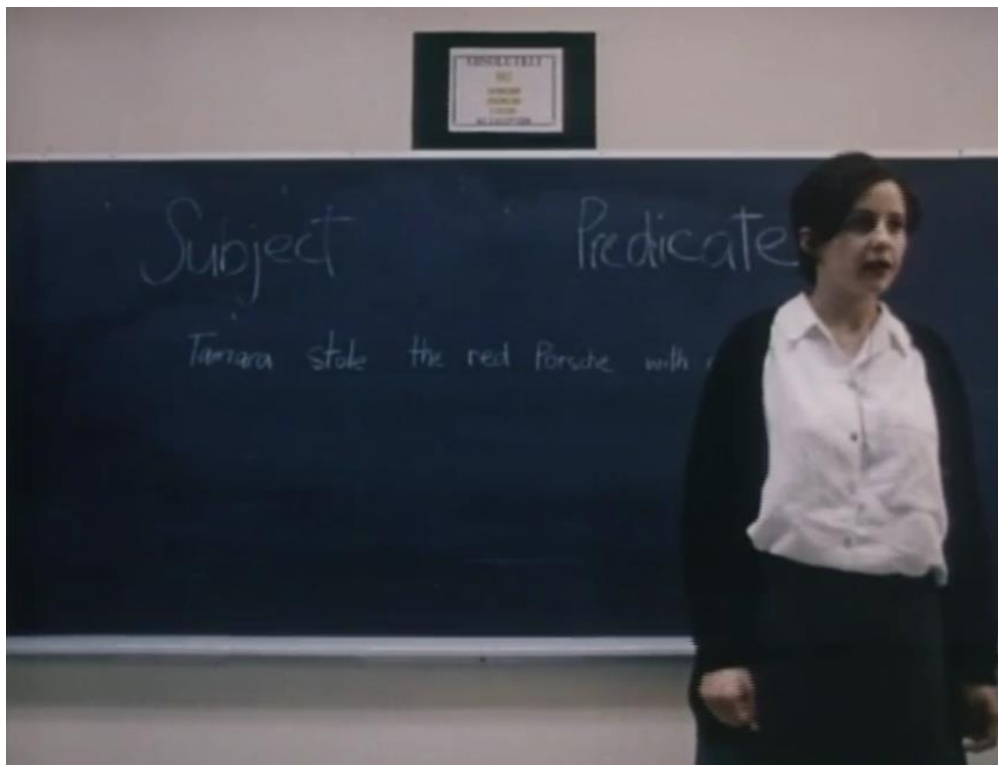


Figura 10: Cena na qual Gravity explica aos alunos a diferença entre sujeito e predicado.

Não que os outros filmes não trabalhem com esse desajuste social, seja através de jovens manifestantes, seja através de assassinos, seja através de *dominatrixes*. Mas em *Gravity & Grace* temos Gravity à frente do filme. Gravity, assim como Chris Kraus até conhecer Sylvère Lotringer, voltou da Nova Zelândia na intenção de dar continuidade ao seu trabalho como artista em Nova York. Na concepção de Kraus, o artista aparece menos como um ser *especial*, ornado de alguma habilidade fora do comum e de brilho, e mais como um sujeito que vive à margem da cultura, do sistema econômico vigente e em busca alternativas para compartilhar e manter suas escolhas e posicionamentos. É como se a autora estivesse atenta às conseqüências geradas sobre a *vida* cotidiana de quem tenta ser artista, mas geralmente não consegue vir a público.

Na penúltima cena do filme, Gravity entra no *New Museum* – museu de arte contemporânea localizado no *East Village*, em Nova York – e mostra imagens de suas esculturas a uma curadora, interpretada pela própria Chris Kraus de maneira bastante caricata e debochada. A curadora, enquanto avalia a produção de Gravity, tece alguns comentários sobre a contradição que existe entre o feminino e a forma, e sobre as escolhas de Gravity em seu trabalho. Ela diz: “Você não escolheu fazer uma crítica explicitamente feminista no seu trabalho, como a maioria das suas contemporâneas faz”, e também: “Você não adota as políticas da representação”, ou seja, autorrepresentação, autorretratos etc., fundamentais para a

afirmação da arte feminista. “Não é nem abjeto, nem sublime”, ela conclui. O que ressoa como uma crítica de Kraus à normatização da arte feminista. A curadora então rejeita o trabalho de Gravity para a próxima exposição que se anunciava.

Aproximo o que aconteceu com Gravity ao que aconteceu com a própria Kraus na realização dos seus filmes. Por mais que na perspectiva pós-estruturalista o autor estivesse morto, os filmes que ela havia realizado até então não carregaram sentido suficiente para funcionarem e fazerem sentido para outras pessoas.

Além disso, embora Duchamp, John Cage, o coletivo *Fluxus* e a arte da performance tenham reinventado/estabelecido novas condições para se fazer uma arte que anda junto com a escrita dos artistas sobre arte e sobre o seu próprio trabalho, não se pode dizer que eles tenham sido uma influência direta para Chris Kraus. Ao mesmo tempo, não há como ignorar que essas movimentações deram subsídio e abriram caminho, em termos mais amplos e em se tratando de condições históricas de produção, ao que ela realizou tanto nos livros de autoficção quanto no estilo de crítica de arte que ela praticou e pratica.

Em uma entrevista concedida em 2005, a entrevistadora Denise Frimer perguntou a Kraus se ela acreditava que Nova York era o centro do mundo da arte nos anos 1970. Ela respondeu, enfática, que naquela época não tinha a menor consciência do que seria o mundo da arte em qualquer sentido internacional.

Haviam todos esses artistas – os minimalistas, o pintores figurativos, alguns Dadaístas e Surrealistas andando por aí. John Cage jogou xadrez com Marcel Duchamp. [...]. Entretanto, paradoxalmente, esses *shows* nos levaram a um mercado muito mais ampliado e radicalmente escalado. (KRAUS, 2005, sem paginação).

Nessa mesma entrevista, quando Frimer perguntou a Kraus se ela era uma crítica de arte, ela respondeu que “sim, por falta de alternativa” (KRAUS, 2005, sem paginação). Foi em *I Love Dick* (2006), no processo de escrita das cartas de amor para Dick, que ela começou a escrever sobre arte. Conforme conta na entrevista, Kraus admirava a crítica de arte feita por Dick Hebdige e pensou que escrever sobre o assunto seria uma maneira de se aproximar dele, já que teriam um tópico em comum para conversar. Essa tomada de decisão é relatada por ela em mais de uma entrevista, sempre seguida de risadas depois. Considero que depositar a própria motivação para escrever crítica de arte em cima da paixão por alguém, como parte das estratégias para seduzir uma pessoa, e não em algo como *um desejo de se relacionar com o fazer artístico para entender o mundo*, é no mínimo uma *quebra* da seriedade que se espera de um profissional, especialmente se esse alguém que escreve é uma mulher, que historicamente

tem sua legitimidade questionada com maior frequência. É como se ela estivesse deslegitimando o próprio fazer antes que outra pessoa o fizesse – ou seria isso justamente uma tomada de posição? Conforme Kraus relata, foi nesse processo de tentar se aproximar de Dick que ela encontrou sua metodologia de escrita sobre arte.

Então foi assim que comecei a olhar para a arte. Escrevendo para Dick, descobri que a melhor forma de olhar para a arte é sentar em frente a uma obra e escrever o que quer que você esteja vendo. Depois, quando comecei a fazer visitas a estúdios de escolas de arte, percebi que era algo bem semelhante a isso. O que o escritor pode fazer é dar palavras a algo que é visual. Para tentar articular quaisquer histórias que veja por trás do trabalho. Para mim, escrever sobre crítica de arte é sobre ser a Melhor audiência possível – dar uma leitura ativa e precisa sobre a própria experiência ao ver uma obra. (KRAUS, 2005, sem paginação, grifos meus).

É por isso que escolhi aprofundar o estudo de Chris Kraus através de *I Love Dick* (2006). Através do processo de *execução* do livro, acontecem as três escolhas que são fundamentais para a formação dela enquanto autora: decidir escrever sobre arte, associar essa decisão a questões supostamente pessoais e compartilhar suas posições publicamente. Dessa maneira, a autora rompe com a estanque distinção entre público e privado em sua narrativa de si e em relação às escolhas de sua trajetória profissional.

Tendo em mente essa contextualização teórica que procurei apresentar, podemos voltar à análise de *I Love Dick*. Kraus divide o livro em duas partes e intitula a primeira de *Cenas de um casamento*. Embora a autora não comente o assunto no livro, encaro esse subtítulo como uma referência direta à mini-série televisiva de mesmo nome, roteirizada e dirigida por Ingmar Bergman em 1973. Nas *Cenas de um casamento* de Bergman, vemos o casamento protagonizado pelo casal Marianne (Liv Ullmann) e Johan (Erland Josephson) se desintegrar, especialmente quando Johan se apaixona por outra mulher. Liv Ullmann foi casada com Bergman e a série foi escrita por ele com base nas próprias experiências. Nas *Cenas de um casamento* de Chris Kraus, vemos o casamento em crise de Chris e Sylvère primeiro ganhar ânimo, e depois se desintegrar, a partir do momento em que ela se apaixona por outro homem. Assim, entre outras questões, essa primeira parte do livro enfatiza a representação do casamento e dos relacionamentos amorosos, tanto através das cenas apresentadas quanto do universo de referências evocado por Chris Kraus.

Escrita na terceira pessoa, essa parte inicial do livro separa os trechos por data, que vão do dia 3 até o dia 9 de dezembro de 1994, que é quando Chris e Sylvère decidem começar a redigir as cartas. Chris está constrangida em fazer isso e pergunta a Sylvère se ele quer escrever com ela. Ele aceita. A página em que a primeira carta, escrita por Sylvère, é exibida ganha,

além da data, o título de *Exibição A: As primeiras cartas de Chris e Sylvère* (2006, p.26), o que dá ao livro uma característica extra de documento e mesmo uma atmosfera de julgamento, remetendo um tribunal, confundido ainda mais o estatuto discursivo do texto e sugerindo um processo de ressignificação de um documento. Ainda virão *Exibição B: Histeria, Parte I Sylvère entra em parafuso*; *Exibição C Transcrição de uma conversa de telefone entre Dick _____ e Sylvère Lotringer*, na qual não há cartas mas a exposição, na íntegra, da conversa de telefone entre eles, reforçando o ar de documentação; *Exibição D: Sylvère e Chris conversam através de transcrição simultânea*, na qual também não há cartas, mas uma conversa entre Chris e Sylvère; *Exibição E: O fax inteligente (impresso no papel com cabeçalho de Gravity & Grace)*; *Exibição F: O fax secreto*; *Exibição G: A história de Sylvère, Infidelidade*; *Exibição H: A última carta em Crestline³² de Sylvère e Chris*; *Exibição I: Última noite no Dick*; *Exibição J: A longa jornada dela atravessando a America* (que é quando Chris vai da Califórnia até Nova York levando a mudança do casal); *Exibição K: Mensagens da Cidade*; *Exibição L: Uma visita aos amigos mútuos de Sylvère e Dick, Bruce e Betsey* (que é quando Chris entrega as noventa páginas com suas cartas a Dick e ele promete a ela que vai lê-las); *Exibição H: Sylvère agradece a Dick pelo encontro de sua nova sexualidade*.

Em sua primeira carta, Sylvère anuncia que a situação vivida naquela noite despertou nele a vontade de *ficcionalizar um pouco a vida*, e que ele gostaria de falar com Dick sobre a noite entre eles. “Eu conheço você e nós poderíamos apenas ser o que somos juntos” (KRAUS, 2006, p. 26). A primeira carta de Chris surge na sequência da carta de Sylvère, com o dobro do tamanho. Conforme ela menciona na própria carta, é Sylvère quem está digitando, o que sublinha o fato do conteúdo apresentando ali ser quase a documentação do que ela vem divagando em voz alta em relação Dick. Chris conta a Dick como nunca tinha imaginado que poderia ser “o tipo dele”, já que não é nem muito maternal, nem muito bonita, nem costuma ser o tipo dos *cowboys*, mas está adorando se sentir dessa maneira.

É interessante notar como a construção dela de si se dá numa espécie de performance que vai em direção ao desejo do outro, por meio do que ela espelha ser o desejo de Dick. O interesse por ele representa, para ela, novas possibilidades. Perdida sobre o que vai fazer na vida, ela vê sentido em existir novamente. Diz: “[...] você tem uma reputação, uma auto-consciência e um trabalho, e daí me ocorreu que há algo a ser aprendido por nós dois ao jogar com esse romance em uma *auto-consciência mútua*. Romantismo abstrato?” (2006, p. 27, grifos meus). E também: “Mas Dick, eu sei que, enquanto você lê isso, vai saber que essas coisas são

32 Cidade na Califórnia na qual eles estão hospedados.

verdade. Você entende que o jogo é *real*, ou ainda melhor do que a realidade, e melhor ainda é o motivo do jogo.” (2006, p. 28). Essa última frase é possível de ser pensada a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, que, como desenvolvido anteriormente, parte da ideia de que os fatos não estão puros, isentos de discursos. O jogo entre Chris e Dick é real porque está produzindo realidade no mesmo sentido em que o discurso produz realidade. Além da evidente questão de ficcionalizar a partir da própria vida, também aparece aqui a questão de gênero, mesmo que de forma mais sutil e contida do que aparecerá na segunda parte do livro. Ou talvez seja possível dizer que nesse primeiro momento a personagem se encontra numa posição mais resignada em relação à sua condição de mulher.

Um dos aspectos centrais de *I Love Dick* (2006) é o trânsito que Kraus estabelece entre realidade e ficção, representar e se autorrepresentar. Pressupor que ler o livro nos coloca a par de acontecimentos que estão intimamente conectados com a biografia da autora significa identificar que Kraus optou por expor, além das próprias angústias, questões respectivas ao seu companheiro Lotringer, à interação com Dick (que aconteceu entre ela e Dick Hebdige), além de outras situações vividas com outras pessoas que também aparecem no livro com seu nome próprio. Foi essa condição de exposição que delimitou a recepção do livro em 1997. Inicialmente, *I Love Dick* (2006), além ter tido uma repercussão pequena, foi considerado unicamente um livro autobiográfico e confessional, e recebeu basicamente críticas negativas centradas na questão da invasão de privacidade dos envolvidos, ignorando quaisquer outros aspectos que a obra pudesse conter. Frases como “é um livro excretado e não escrito” (ART FORUM, tradução minha)³³ e “um fluxo de cartas de amor irritantes, tão intrusivas que *remetem à conversa epistolar*” (NEW YORK MAGANIZE, tradução minha, grifos meus)³⁴ foram utilizadas para se referir ao trabalho em 1997. Além de tudo, o livro foi tomado como uma narrativa feita por alguém com auto-estima muito baixa, característica que, conforme os críticos, não era considerada *adequada* de ser compartilhada.³⁵

Um dos meus objetivos aqui é justamente trazer subsídios que nos permitam entender o livro de outras maneiras, levando em conta inclusive essa reação inicial. Acredito que entender o gesto de Kraus de compartilhar a própria vida como algo que não foi leviano, mas sim um posicionamento da autora, é fundamental.

33 Essa frase é tanto citada pela própria Kraus quando aparece em resenhas do livro ou em entrevistas concedidas pela autora. Não consegui localizar o texto original e nem o seu autor.

34 Frase citada por Kraus no artigo de *The New Universal*, também sem o autor correspondente.

35 Embora eu não faça isso aqui, é possível estabelecer uma relação entre o gesto de Chris Kraus em *I Love Dick* e o da curadora francesa Catherine Millet em *A vida sexual de Catherine Millet* (2002). Ver: MILLET, Catherine. *A vida sexual de Catherine M.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Se voltarmos ao comentário de Arthur Danto (2005) trazido no capítulo anterior, vamos lembrar como o filósofo sinaliza, baseado em Aristóteles, que o deleite provocado pela arte viria menos do fato de estarmos aprendendo algo com aquilo e mais pelo fato de saber que *não estamos lidando com algo real, que exige atitudes práticas, da ordem da nossa responsabilidade*. Talvez aí se insinue a origem do desconforto provocado por *I Love Dick* (2006). O livro viola a premissa da ficção, nos torna cúmplices do que está acontecendo e exige uma interpretação que se estende a aspectos sociais e éticos, que estão fora do livro. Além disso, se voltarmos também ao segundo comentário de Danto, no qual ele traz o exemplo de Sartre para distinguir o conhecimento que temos de nós mesmos do conhecimento que temos dos objetos, vamos lembrar que o *voyeur* de Sartre espia alguém pelo buraco da fechadura e de repente percebe que seu gesto está sendo espiado por outra pessoa. Em *I Love Dick* (2006), é como se Kraus convidasse Dick (e também Sylvère?) para eles se espiarem juntos pelo buraco da fechadura, e a todos nós a os espiarmos. É estabelecido um jogo de *autoconsciência mútua* a partir da consciência *dela*, e de como ela decide expor os fatos. Como vimos, o *voyeur* de Sartre, ao perceber que está sendo observado por alguém, se dá conta de que a criatura que ele está observando é um sujeito como ele. Ou seja, o *voyeur* percebe que aquela criatura também tem um lado interior. Ao mesmo tempo, percebe que ele mesmo também tem um lado exterior que é observável. Talvez esse trânsito entre sujeito-objeto e objeto-sujeito traga sentido para entender o gesto de Kraus.

Judith Butler, para desenvolver sua percepção em torno de gênero e de sujeito, também leva em conta a corrente filosófica existencialista na qual as questões abstratas e universalizações perdem espaço para dar lugar à própria existência humana em suas ações. Mas ao invés de se desenvolver somente a partir do pensamento de Sartre,³⁶ são fundamentais para Butler as constatações que ela extrai de Simone de Beauvoir. Quando afirma que “o corpo é sempre uma corporalização de possibilidades, tanto condicionadas como circunscritas por convenções históricas” (BUTLER, 2011, p. 72), Butler está dando continuidade ao pensamento de Beauvoir quando esta diz que “o corpo é uma situação histórica” (2011, p. 72, grifos da autora), e por isso “uma maneira de representar, dramatizar e *reproduzir* uma situação histórica” (2011, p. 72, grifos da autora). E ainda: “Quando Beauvoir afirma que “mulher” é uma ideia

³⁶ Em sua dissertação de mestrado, Judith Butler se dedica à questão do “sujeito” antes mesmo de se dedicar aos estudos de gênero. Defendida na Universidade de Yale em 1984 e intitulada *Subjects of Desire*, foi publicada em formato de livro em 1987, com uma segunda edição em 1999. Nesta pesquisa Butler se dedica a tratar da recepção da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, pelos filósofos de 1930-1940 até as idéias de Sartre, que são as últimas examinadas por Butler. (SALIH, 2012).

histórica e não um facto natural, salienta nitidamente a distinção entre o *sexo*, como um factilidade biológica, e o *gênero*, como uma interpretação cultural ou significação dessa factilidade” (BUTLER, 2011, p.73, grifos meus). Dessa maneira, reforço que Chris Kraus, quando referencia Bergman, e chama a primeira parte do livro de *Cenas de um casamento*, está justamente chamando a nossa atenção para essas encenações, às quais de certa forma todos estamos sujeitos, inclusive ela própria, que *performa* o seu drama na nossa frente através do livro.

Em 2006, o editor Hedi El Kholi – que, como vimos anteriormente, trouxe sua afinidade com a perspectiva queer para a *Native Agents* e junto a Kraus deu continuidade a publicações de outras autoras e autores – decidiu relançar *I Love Dick*, dessa vez com um prefácio escrito pela poeta Eileen Myles e um posfácio da teórica Joan Hawkins. Nesse segundo momento, *I Love Dick* (2006) foi recebido como um discurso legítimo, quase como um novo livro. Após a ascensão do compartilhamento da vida privada via blogs e redes sociais e o avanço do desenvolvimento das perspectivas feministas, a questão de uma suposta invasão de privacidade foi entendida de maneira mais complexa, lançando uma nova luz sobre a exposição promovida por Kraus, dessa vez enquanto uma prática e um propósito que podiam ser considerados relevantes.³⁷ Conforme coloquei na apresentação de conceitos que abrem esse segundo capítulo, Boris Groys (2010) entende que na virada do século XX para o século XXI há uma transformação na qual a arte entra num outro momento e não há mais apenas um consumo massivo de imagens, mas também uma produção massiva de imagens, de caráter pessoal, que a internet faz circular. Groys estende essa percepção à ideia de um compartilhamento da própria vida, que viria a substituir um corpo biológico.

³⁷ Um dos maiores símbolos do aumento da repercussão do livro é que, em 2017, *I Love Dick* (1997/2006) foi adaptado para o formato de série televisiva de mesmo nome, por Jill Soloway (1951-), diretora que ganhou notoriedade por sua série anterior intitulada *Transparent* (2014). A adaptação do livro para a televisão contém oito episódios, e na série Chris Kraus é interpretada por Kathryn Hahn, Dick é interpretado por Kevin Bacon e Sylvère Lotringer é interpretado por Griffin Dunne. A série se aproxima, ainda mais que o livro, do universo das artes visuais, uma vez que Dick não é um crítico cultural mas sim um artista responsável por conduzir um programa de residências na cidade de Marfa, no Texas. Várias das cenas acontecem na *Chinati Foundation*, na qual supostamente Dick trabalharia, e onde estariam localizadas suas principais obras. A coleção real da Chinati Foundation, e isso aparece na série, concentra obras de vários artistas como Donald Judd, Richard Long e Robert Irwin, e o personagem de Dick evoca traços comumente atribuídos a artistas homens, brancos e heterossexuais. Várias obras de Dick, construídas fora da galeria, remetem às caminhadas de Richard Long, e outras lembram as esculturas gigantescas de Richard Serra. Na série, Chris Kraus ainda tenta fazer seus filmes, e um dos aspectos mais interessantes da adaptação é a menção a vários filmes e performances realizados por mulheres ao longo da história. Estão lá fragmentos de *Fuses* (1964-66) de Carolee Shneemann, *Freeing the body* (1976) de Marina Abramovic, *Post-Porn Modernist* (1989) de Annie Sprinkle e mesmo *At Land* (1946), da precursora Maya Deren – que realizou filmes junto aos surrealistas, mas cuja menção ainda aparece pouco nos livros–, entre outros, funcionando quase como uma aula sobre a participação das mulheres na história da arte.

Em *I Love Dick* (2006) é expresso um impasse vivido pelo casal que se relaciona com a escrita das cartas, mas também com a possibilidade de se reencontrar pessoalmente com Dick. Após terem escrito as duas primeiras cartas, Chris e Sylvère sentem que podem fazer mais, e o impulso de reencontrar Dick vai se tornando uma obsessão do casal. Nas primeiras cinquenta páginas do livro, a questão do que eles devem fazer com o *material* que estão produzindo, de como proceder para entregá-lo, se deveriam ou não enviar, se simplesmente deveriam ligar para Dick ou quem sabe fazer uma performance filmando-a e transformando-a em uma arte experimental de viés conceitual ao estilo de Sophie Calle, são questões que predominam em seus pensamentos e conversas. *O que fazer com tudo aquilo que têm para dizer?* A situação funciona, até certo ponto, como uma analogia da relação de Chris Kraus com a própria carreira.

A associação entre Chris Kraus e Sophie Calle (1953-) se torna inevitável, e não somente pelo fato de ambas se auto-inserirem em um jogo de perseguição que mistura realidade e ficção. Assim como Chris Kraus, é difícil classificar a obra de Sophie Calle num campo específico. Ora ela é entendida como escritora, ora como artista plástica. Enquanto no campo da literatura a obra de Calle é classificada através de definições que transitam entre crônicas, *nouveau roman*, diários, autobiografia, autoficção, *roman photo* e mitologias individuais, na tradição das artes plásticas seus trabalhos percorrem os campos da performance, da instalação e dos livros de artista (ENTLER, 2006). Na obra da francesa, o encontro de reflexões referentes a uma possível intimidade da artista sendo exposta também são uma constante que acena especialmente à performance contida em sua produção. Nas histórias contadas por Calle, muitas vezes vemos pessoas reais, mas em outros casos ela simplesmente inventa, o que denota o interesse da artista em problematizar o caráter ambíguo contido na ficção e em suas parcelas de verdade.

Sophie Calle, porém, diferentemente de Chris Kraus, pertence e é classificada como parte da geração de artistas dos anos 1980, que conforme André Rouillé “inserir-se em uma corrente secular, intervêm em um momento particular, em que as mutações das sociedades industriais afetam nossos sistemas de representação, tanto simbólicos quanto políticos ou sociais [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 362) e acabam por transformar tanto nossos referenciais e valores quanto nossas certezas. Conforme o autor, uma das características dos 1980 seria a dissolução da crença na veracidade e na objetividade dos documentos, resultando no momento em que os grandes relatos modernistas começam a ceder lugar aos pequenos relatos infra-ordinários. Diz:

Enquanto um realismo sempre supõe uma crença na realidade, é exatamente o inverso que domina atualmente [década de 1980]: a perda da crença na realidade, “a descoberta da pouca realidade da realidade, associada à invenção de outras realidades”³⁸. A crença precipita-se na suspeita; o documento elimina-se na ficção. (ROUILLÉ, 2009, p. 368).

Uma das maneiras de se relacionar com a produção de Sophie Calle é também através de livros. Uma dessas publicações é a intitulada *Double Game* (2007), que une o registro de diversas obras que são mencionadas na *interação* entre a artista e o escritor americano Paul Auster (1947-). Entre as obras presentes no livro está *Suíte Veneziana* (1981), uma das primeiras da artista, na qual já identifico pontos de contato com *I Love Dick* (2006), mas também algumas diferenças importantes. Embora na época em que Calle estava realizando esses trabalhos Kraus estivesse fazendo seus filmes (sem ainda optar por se relacionar publicamente com a própria intimidade), *Suíte Veneziana* (1981), assim como *I Love Dick* (2006), também parte da suposta iniciativa de ir atrás de um homem, num misto de obsessão e suspense. Mas no caso de Sophie Calle, a perseguição se dá fisicamente. A história começa quando a artista vê um homem na rua e decide segui-lo, mas rapidamente o perde no meio da multidão. Por acaso, ela é apresentada a esse mesmo homem, Henri B, na abertura de uma exposição. Lá descobre que Henri B. está indo para Veneza no dia seguinte. A artista decide aproveitar essa coincidência para continuar em seu encalço.

38 Aqui Rouillé está citando *Qu'est-ce que le post-modernism?* de Jean François Lyotard, texto parte do livro *L'époque, la mode, la morale, la passion*.

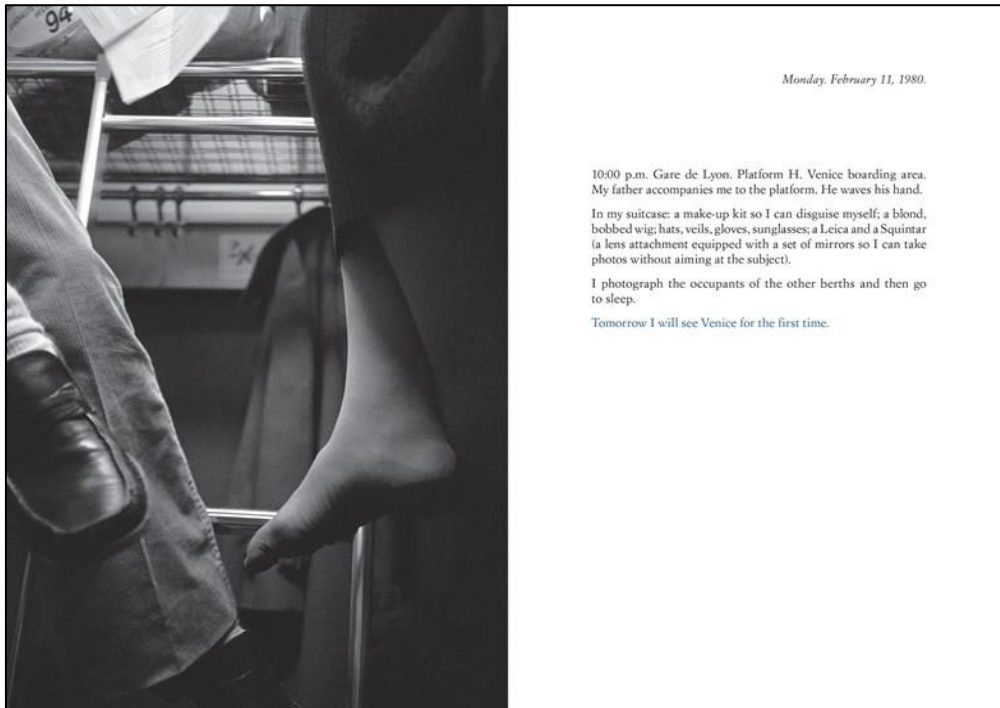


Figura 11: Imagem e trecho de *Suíte Veneziana*, de Sophie Calle, retirada do livro *Double Game* (1999/2007), páginas 80-81.

Os relatos de Sophie Calle também são acompanhados da data em que teriam sido supostamente realizados. Têm início no dia 11 e terminam no 24 de fevereiro de 1980, em um total de treze dias. Mas Calle dá ao seu texto um tom bem mais objetivo do que Chris Kraus, além de produzir fotografias que acompanham e são responsáveis por demarcar e *comprovar* o registro do momento exato gerado por aquela situação confabulada pela artista. Calle tem ali um objetivo, encontrar aquele desconhecido, e está centrada nele. Por isso, grande parte do texto de *Suíte Veneziana* consiste em ações da artista na tentativa de encontrar seu alvo. “Eu entrei no escritório onde ficam os formulários de registro do hotel. Expliquei ao funcionário que tinha perdido o nome e o endereço no qual um amigo meu estava ficando” (CALLE, 2007, p. 84) O funcionário não pode ajudá-la, é contra a lei divulgar esse tipo de informação, a não ser que ela trouxesse uma requisição da polícia. Ela se frustra por não ter conseguido enfrentá-lo etc. Há também ações nas quais ela está mais à deriva e toma café, vai ao seu quarto, passa duas horas num antiquário.

O tom objetivo segue, geralmente incluindo descrições do que ela está vestindo. Ela conta que trouxe na mala uma peruca loira, luvas, chapéus, véus – potencializando sua situação de disfarce, como se não fosse ela mesma que está ali –, uma câmera e um *squintar*, que consiste em um equipamento de lentes com espelhos que permitem fazer fotos de outras pessoas sem

apontar diretamente para elas. Calle procura por Henri B por cento e vinte quatro hotéis de Veneza, listando todos eles. Na centésima vigésima quinta tentativa, no quarto dia de busca, ela o encontra. O fato de encontrá-lo vai deixando o tom de perseguição ainda mais real. Qualquer momento menos objetivo em que o texto se torna mais digressivo está escrito em itálico, como em “Eu não posso esquecer que não tenho sentimentos amorosos em torno de Henri B. A impaciência com a qual eu espero a chegada dele, o medo desse encontro, esses sintomas não são realmente uma parte de mim” (2007, p.89).

Evidentemente, o fato de Calle expor esse aspecto revela ao leitor a possibilidade de isso ser uma preocupação para artista. Ela procura demonstrar que seu interesse está no acaso, mas não em perder o controle da situação, o que acaba nos direcionando a pensar que isso pode acontecer em algum momento. Além disso, os sentimentos que aparecem se restringem à proposição que está sendo vivida por ela naquele momento específico. Não há um cruzamento entre o que acontece ali e elementos externos que compõem o resto de sua biografia, seu passado e seu futuro. Da mesma maneira, Henri B é um homem escolhido pelo acaso, e não por possuir alguma característica, algum atributo físico ou profissional, que corresponde a um desejo específico de Sophie Calle. Importa a sensação de ir atrás de um desconhecido e ver o que acontece a partir daí.

Enquanto em *Suíte Veneziana* (1981) Sophie Calle é o sujeito que observa, em *O detetive* (1981), ela é o objeto investigado. Dessa vez a artista pede à sua mãe que contrate um detetive para segui-la, fazendo registros fotográficos que evidenciem sua própria existência. A narrativa dela própria é, em uma mesma publicação, intercalada à narrativa e às fotos feitas pelo detetive, o que sublinha o tom forense utilizado pela artista tanto em *O detetive* (1981) quanto em *Suíte Veneziana* (1981). Ao mesmo tempo, enquanto nas próprias anotações Calle aparece como “Eu”, nas do detetive ela aparece como ela. É ressaltado, assim, o jogo de dinâmicas entre observador(a) e observada(o), ressoando a questão do voyeurismo e as reflexões que comentei a partir de Arthur Danto (2005) e Sartre, bem como a discussão de espelhamento e auto-construção em uma narrativa de si (ela é a própria detetive de si mesma). O que ela nos mostra enquanto documento é o registro dessa encenação.



Figura 12: Imagem do trecho de *O detetive* (1981), de Sophie Calle, retirada do livro *Double Game* (1999/2007), páginas 134-135

Em artigo sobre a artista, Annateresa Fabris (2009) salienta como o tom objetivo e sem impulsos literários adotado na escrita de Sophie Calle, junto a uma presença abundante de fotografias, confunde o espectador. Fabris salienta ainda como as ações de Calle seguem um roteiro pré-determinado, mas necessitam sempre da presença do outro, o que torna seu êxito incerto. A artista de alguma forma reforça a necessidade de validação da existência a partir do outro, controlando parcialmente a situação. Dentre diversos posicionamentos que Fabris apresenta de outros teóricos que tecem considerações sobre Sophie Calle, a autora se alia à perspectiva de Christine Macel, que defende que o aspecto fundamental da prática de Sophie Calle está em sua relação com a performance, sugerindo a concepção da vida como uma performance contínua. Todavia, quando Macel entrevista Calle e a interroga a respeito da performance, a artista responde que até se identifica com a cena inicial³⁹, mas depois se distancia dela. A grande contribuição de Calle se dá pelo fato da artista utilizar a lógica da

³⁹ Fabris não detalha em seu texto a que *cena inicial* Sophie Calle estaria se referindo, mas arrisco pensar que seja a performance que se desenvolve nos anos 1960/70.

performance dentro do seu cotidiano, enaltecendo a potência ficcional que nele existe (FABRIS, 2009, p. 80).

Ao mesmo tempo, Sophie Calle cria a situação que ela escolhe expor em sua produção artística e aponta mais para origem da produção de documentos que tangenciam realidade e ficção do que para a situação em si. Assim, ela aponta em direção à fronteira do privado, mas num sentido restrito àquela situação performada. Fabris chama atenção para como no caso de Sophie Calle a personagem é maior do que a vida (FABRIS, 2009, p. 83). E eu arriscaria dizer que, no caso de Chris Kraus, a vida é maior do que a personagem, ou pelo menos transborda mais, uma vez que Kraus passa o tempo todo confabulando e transitando entre o que aconteceu no seu passado, como ele acarreta aquele *presente* que acompanhamos e o que será da sua vida a partir do acompanhamos ali, quase como se estivesse *em desenvolvimento* em suas cenas. Já os registros fotográficos de Sophie Calle ajudam a construir *provas físicas* em retratos que ajudam a *estabelecer vínculos* com uma construção que partiu do imaginário da artista.

Arrisco dizer que a obra de Calle, ao produzir uma situação deslocada do resto do mundo, produz um sentido que só importa em si mesmo. A artista emerge como o sujeito da própria arte, se autorrepresenta, mas é como se ela estivesse à margem, vivendo em seu cotidiano voltado a um universo lúdico. O conhecimento que tomamos dela e a relação que estabelecemos com a artista diz respeito ao consumo acumulado dessas situações. Rouillé (2009) salienta que na arte dos anos 1980, junto à perturbação da crença na veracidade e na objetividade dos documentos, está o esquecimento da singularidade do olhar e uma desvalorização do indivíduo, num recuo do ideal humanista. Conforme Fabris (2009), importa na arte de Sophie Calle preencher o tempo e criar emoções ao mesmo tempo arbitrárias e reais. Os sujeitos não significam nada para ela. Descartáveis, adquirem importância em determinado momento e em virtude da existência de um ritual articulado numa mão dupla: sentir-se ligado a alguém e desligar-se dessa pessoa por uma simples decisão.

Esse aspecto lúdico que contorna a natureza do trabalho da artista em alguma medida pode ser interpretado como se ela visasse mais o jogo e o divertimento do que qualquer outro objetivo em sua investigação, como se o resto não importasse. A própria Chris Kraus escreveu que as obras de Calle são concebidas como um jogo referente à aleatoriedade e ao acaso, revelando, dessa forma, o espaço vazio que nele consta, para ser apenas isso, apenas o vazio (KRAUS, 2013, sem paginação)⁴⁰.

40 Na introdução de uma entrevista de Sophie Calle para revista inglesa *White Review*, o entrevistador Timothée Chaillou menciona esse comentário de Chris Kraus a respeito do trabalho da artista. Ver: <<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-sophie-calle/>>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

O comentário de Ronaldo Entler a respeito de Sophie Calle ecoa o comentário de Chris Kraus, no sentido em que o teórico aproxima as proposições da artista da percepção do funcionamento do desejo enquanto “falta estrutural”, de Jacques Lacan. “Quando supostamente preenchido, ele imediatamente se desloca para aquilo que não se tem, e assim nos mantém em movimento, em constante busca.” (ENTLER, 2006, p. 47). Calle acena para essa falta constante que nos define enquanto sujeitos. O sentido de real que a ela se soma aparece como aquilo que “falta” ao sujeito. Para Lacan, conforme Entler, “a apreensão do real jamais existiu no passado do sujeito, a não ser de uma forma mítica que orientará a constante busca por uma suposta experiência originária de contato” (ibidem). A produção da artista entraria então como a presença de um real que só existe porque ela cria aquele momento que já é passado e não acontece mais. Talvez Chris Kraus, quando conecta sua narrativa a outros momentos de sua vida, momentos que ela lembra e retoma em seu texto, esteja nos sugerindo outros aspectos da realidade. É sobre isso que gostaria de pensar um pouco mais.

Além da questão do uso da fotografia e do documento, há uma outra abordagem feita em relação à obra de Sophie Calle que se volta para questões de gênero e sexualidade, como demonstrou a teórica norte-americana Anna Fisher (2011) em sua análise. No artigo *Políticas parasitas e jogos epistolares, a arte de Chris Kraus e Sophie Calle* (FISCHER, 2011, tradução minha)⁴¹, Fisher faz uma comparação direta entre *Cuide de você*, de Sophie Calle, exposta na Bienal de Veneza de 2007, e *I Love Dick*, de Chris Kraus argumentando que “o motivo recorrente da correspondência romântica [que aparece na obra de ambas] vem para representar uma situação de jogo no qual *as operações de linguagem* adquirem um certo potencial para *renegociação das relações de gênero*” (Fisher, 2011, sem paginação, tradução minha, grifo meu).

Fisher apresenta Sophie Calle como a artista geralmente creditada com “o estandarte dourado do gênero da ‘arte da separação’”, mencionando como exemplos o filme *Sem sexo na noite passada* (1996) [*No sex last night*] e o projeto *Dor Refinada* (2004) [*Exquisite Pain*] (2004). O primeiro é um média-metragem no qual Sophie Calle e o namorado, o fotógrafo americano Greg Shepard, viajam pela costa americana num carro conversível, cada um munido de uma câmera. Assim, sabemos que quando Calle aparece, é Shepard quem está filmando, e vice-versa. Já *Dor Refinada* consiste em um projeto no qual Calle pergunta a várias pessoas quando foi que elas mais sofreram. Cada história acompanha uma fotografia. A obra também

41 No original: FISCHER, Anna. Parasital Politics and Epistolary Games: the art of Chris Kraus and Sophie Calle. In: *Le Texte étranger [en ligne]*, n°8, mise en ligne janvier 2011.

contém o relato da própria artista em relação à sua situação de maior sofrimento, que correspondia ao final de um relacionamento amoroso.

Em *Cuide de você* (2007), trabalho que Anna Fisher compara a *I Love Dick* (2006), Calle pediu a cento e sete mulheres, de diferentes profissões, para analisarem, cada uma com suas respectivas habilidades, um e-mail de término de relacionamento recebido por ela. Assim a artista apresenta o projeto: “Recebi um e-mail me avisando que tinha acabado. Eu não sabia como responder. Terminava com as palavras, “Cuide de você”. E assim eu fiz.” (2007). Mais uma vez, Calle mobiliza uma série de pessoas na intenção de externalizar, tornar real e ao mesmo tempo depurar esse sentimento. No mesmo dia em que recebeu o convite para participar da Bienal de Veneza, a artista ficou sabendo que sua mãe estava morrendo, e juntou à mostra um vídeo com ela em seus últimos momentos de vida, intitulado *Impossível capturar a morte* (2007) [Impossible to catch death], estendendo, dessa maneira, sua ocupação com os afetos humanos e ampliando a exposição da sua intimidade. Fisher associa essa ideia de *cuidar de si* de Sophie Calle ao conceito desenvolvido por Foucault no terceiro volume de *História da Sexualidade*, e que ganhou continuidade através do conceito de escritas de si, fundamental para essa pesquisa. É interessante notar também como o cuidar de si de Sophie Calle consiste em se associar a outras pessoas, a outras mulheres e suas habilidades profissionais. A resposta se dá através desse coletivo, de uma sobreposição de saberes que legitimam e *realizam* a sua existência.

Para Anna Fisher, enquanto Sophie Calle trabalha em uma esfera mais conceitual, Chris Kraus trabalha com um modelo mais *dramático*, “desejando se enterrar cada vez mais nas *profundezas internas do real* até que a estrutura que o contém finalmente se rompa” (FISHER, 2011, sem paginação, grifos meus). Por esse viés, o real de Chris Kraus talvez não seja o mesmo de Sophie Calle.

Há em Kraus um tom melodramático e tragicômico combinado a uma terminologia que evoca o universo teórico pós-estruturalista e a menção constante ao universo da representação dos relacionamentos não só como no caso da série de Bergman *Cenas de um casamento*, anteriormente mencionada, mas também do filme *My Night at Maud's* (1969) [*Ma nuit chez Maud*, no original e *Minha noite com ela*, na tradução para o português], parte da série intitulada “seis contos morais”, do diretor do francês membro da *Nouvelle Vague* Eric Rohmer. O filme relata a história de um engenheiro católico (Jean-Louis Trignant) que passa a noite no apartamento de uma mulher divorciada, Maud (Françoise Fabian), e acaba sendo seduzido por ela, perturbando a ética rígida que mantinha até então.

As menções da autora a essas representações se misturam à narração das experiências vividas pela própria Kraus, o que sinaliza como a autora está prestando atenção tanto na teoria mas também no universo das representações e na própria vida. Ao realizar essa sobreposição, Kraus se torna o que é através dessas representações, desses discursos, mas também do que está proferindo ali. Sylvère diz em uma das cartas: “Depois do *brainstorm* da última noite, ela de alguma maneira deixou de lado a paixão por você. Ela estava de volta ao lado seguro – casamento, arte, a família – mas minha preocupação reiniciou a obsessão dela e de repente estávamos jogados de volta na *realidade da irrealidade* [...]” (2006, p. 31, grifos meus). Em outras palavras, jogados de volta na *realidade da imaginação*, sugerindo, assim, que a imaginação, os sonhos, também fizessem parte do que determina nossa realidade. As cartas e a escrita influenciam na vida e nos sentimentos de ambos, numa construção simultânea.

Cuidadosamente concatenada após essa carta de Sylvère, segue-se um trecho que não é uma carta, no qual Chris Kraus descreve uma manhã do casal Chris e Sylvère. Nessa cena é como se ela estivesse fazendo uma alusão ao que nutre o início, o meio e o fim de um relacionamento. A projeção imaginada e açucarada do que um relacionamento pode nos dar até o momento em que a projeção não mais se sustenta e se transforma num cotidiano azedo e pragmático.

Enquanto Chris ainda dorme, Sylvère faz o primeiro café do dia e o leva até a cama para acordá-la. Então Chris acorda e conta os seus sonhos a Sylvère, seguidos dos seus sentimentos. Sylvère é o melhor, mais sutil e associativo ouvinte que ela já encontrou. Depois disso, Sylvère vai fazer torradas e os segundos cafés. Eles trocam referências um com o outro e sentem-se muito inteligentes quando estão juntos. Os dois estão entre as pessoas mais letradas que eles conhecem. Ela se sente tão em paz com ele, “Sylvère, Silvalium” (2006, p.32). Sylvère nunca sonha e raramente sabe o que está sentindo. Então às vezes eles jogavam um jogo para provocá-lo a colocar os sentimentos para fora. “Objetivo Corretivo: Quem era o espelho metonímico de Sylvère? Um estudante da escola de arte? O cachorro deles? O cara da loja do *Dart Canyon*?” (2006, p. 32). Com eles já bem acordados, a conversa passava para faturas e contas a pagar. O fato de Chris ter continuado fazendo filmes independentes demandou do casal um certo malabarismo com dinheiro. Ao mesmo tempo, Chris ajudava Sylvère a manter em ordem os alugueis e reparos necessários nos três apartamentos e duas casas que ele tinha.

E por sorte, através dessa primitiva incursão nessas aquisições, com a ajuda de Chris, a carreira de Sylvère se tornou lucrativa o suficiente para compensar as perdas dela. Chris, uma feminista durona, que frequentemente viu a si mesma na fiação de uma grande Roda da Fortuna Elizabetana, sorriu ao pensar que para continuar fazendo o seu trabalho ela teria que ser financiada por seu marido. “Quem é independente?”

perguntou o cafetão de Isabelle Huppert, espancando-a no banco de trás de um carro em *Sauve Qui Peut*. “A empregada? O burocrata? O banqueiro? Não!” É. Alguém é verdadeiramente livre no capitalismo tardio? (KRAUS, 2006, p. 32).

O relacionamento de Chris e Sylvère começava nos sonhos e nos sentimentos até chegar à engrenagem capitalista na qual ninguém era verdadeiramente livre, uma vez que as contas tinham que ser pagas e demandavam providenciar maneiras de fazer isso. *Sauve Qui Peut* (1980) [Salve-se quem puder], mencionado por Kraus, é um filme de Jean Luc Godard – mais uma referência a uma narrativa cinematográfica desenvolvida por um homem. Dessa vez, a referência de Kraus alude a um filme tange questões não apenas relativas às relações amorosas, mas que também refletem o próprio meio cinematográfico no qual Godard está inserido, especialmente a noção de liberdade. *Sauve Qui Peut* conta a história do produtor de televisão Paul Godard (Jacques Dutronc), sua colaboradora e ex-namorada Denise Rimbaud (Nathalie Baye) e a prostituta Isabelle Rivière (Isabelle Huppert), de quem o produtor foi cliente.

A figura da prostituta, que transforma da maneira mais evidente possível o corpo da mulher em mercadoria, e que aparece no primeiro filme de Kraus, *In order to pass* (1981), aqui retorna numa situação do livro em Chris conjectura sobre a própria liberdade. Para pensar esse aspecto, pego emprestada uma citação de Susan Buck-Morss (2005), que Dora Longo Bahia (2010) traz em sua tese. De acordo com Buck-Morss “na sociedade de consumo massivo, o ‘artista marginal’ desapareceu como figura específica, pois a atitude perceptual que ele encarnava antes agora impregna a consciência histórica” (BUCK-MORSS *apud* BAHIA, 2010, p. 16). A teórica estende a percepção do “artista marginal” às outras figuras históricas benjaminianas que são a prostituta, o *flâneur* e o colecionador, que segundo ela todos nós nos tornamos. São marcantes, no filme de Godard, as cenas em que a prostituta Isabelle aparece interagindo de forma mecânica com seus clientes e nas quais seu corpo está presente mas sua mente está outro lugar. A câmera fixa em seu rosto apático, a voz dela projetada em off conta para si alguma história longe dali. A presença de Dick na vida de Chris e Sylvère, como Chris relata, era como tirar férias da engrenagem que ela acabou de descrever, e da qual ainda não sabe como irá, e se será capaz de, se livrar. Através de Dick, Chris podia mergulhar novamente no romantismo e na ilusão, voltar ao início da engrenagem e deixar sua mente em um lugar enquanto o seu corpo está em outro. A situação também faz lembrar a personagem artista Gravity, que Chris Kraus cria para o filme *Gravite & Grace* (1996). E assim Chris e Sylvère continuaram a escrever as cartas.

Na sequência desses acontecimentos, há um trecho escrito na terceira pessoa, no qual Kraus reflete sobre como é recorrente classificar narrativas que não ficcionalizam como

amadoras (o que aconteceu com o próprio livro dela). Para ela, em contraste, o chamado “romance ‘sério’ contemporâneo, heterossexual e masculino é uma mal-disfarçada História de Mim”, tão vorazmente consumível como todo o patriarcado. Enquanto o herói/anti-herói explicitamente é o autor, todos os outros são reduzidos a personagens” (2006, p. 71). Para ilustrar essa questão, Kraus traz como exemplo o romance *Leviatã* (1992), de Paul Auster, no qual Sophie Calle aparece enquanto a personagem Maria Turner, no papel de namorada do protagonista. Mostrando-se mais uma vez atenta aos discursos que os homens produzem sobre as mulheres, Kraus sinaliza como em *Leviatã*, mesmo que os trabalhos reais e conhecidos de Calle sejam utilizados no livro de ficção, a personagem Maria Turner aparece como uma mulher desligada e sem qualquer tipo de ambição. No livro de Auster, o protagonista admira e tem certo fascínio por Maria enquanto mulher, mas hesita em considerar seu trabalho como artista. Quando sugere que a opinião do protagonista seria a opinião do próprio Paul Auster em relação à produção de Sophie Calle, Kraus sugere que um autor de ficção, mesmo que esteja criando personagens e não falando de si, estaria expressando valores que são individuais. Segundo Kraus, “quando as mulheres tentam furar esse ‘falso conceito’ ao nomear nomes porque nossos ‘eu’s estão mudando quando conhecemos outros ‘eu’s, somos chamadas de ‘vadias, difamadoras, pornográficas e amadoras’” (2006, p. 72, grifos meus). Na segunda parte do livro, esse tom *teórico-crítico* de contestação aparece com maior ênfase e regularidade.

Chris e Sylvère estão de mudança de volta para Nova York. Sylvère viaja para Paris e nesses momentos sozinha, através das cartas, ela vai refletindo sobre a sua condição. Ela viaja de carro levando a mudança deles pra Nova York, e nesse momento, num período em que está cada vez mais emocionalmente afastada de Sylvère, faz a seguinte afirmação: “Caro Dick, eu acho que em certo sentido eu matei você e você se tornou Caro Diário” (2006, p. 90). Dick, que serviu como impulso para sua escrita, já não importa, e Kraus avança mais um passo em direção à fronteira da intimidade. A partir do que vimos no capítulo anterior, com Leonor Arfuch (2007) e Susan Sontag (2009), o diário pode ser aqui encarado não como um excesso de “eu”, e sim como um lugar no qual há um sentido de subjetividade sendo produzido. O suporte se mostra não como um receptáculo confessional ausente de critérios, mas sim como um portador de caráter inventivo e uma *alternativa para a vida cotidiana*.

A gota d’água na crise do casamento de Chris e Sylvère acontece quando eles vão juntos à festa de aniversário do artista Joseph Kosuth. Chris vai estacionar o carro e Sylvère entra antes, mas o nome dela não está na lista.

Sim, ela nunca tinha feito parte de nenhuma cena glamurosa dos anos 1970 em Nova York. Mas ela tinha amigos ali... amigos que em sua maioria morreram ou desistiram de ser artistas e desapareceram em outras vidas e trabalhos. Antes de conhecer Sylvère, ela era uma garota estranha e solitária, mas agora ela não era mais qualquer uma. (KRAUS, 2006, p. 116).

Haveria maneira mais efetiva de demonstrar como o nome do autor ainda importava mesmo depois de sua morte ter sido anunciada? Através dessa cena, Kraus mostra que, apesar dos pós-estruturalistas terem afirmado que não importava mais quem tinha escrito o texto ou quem tinha feito a obra, para a entrar na festa esse nome ainda importava. Nesse momento, Kraus também sinaliza a existência de vários amigos seus que não estão na festa e, por não terem chegado a um status de maior reconhecimento enquanto artistas, acabaram desaparecendo. O que chama a atenção para como esse desaparecimento se dá também pela ausência de documentos que permitam lembrá-los e estudá-los. Impedindo que nós nos relacionemos com eles.

Em casa, Chris e Sylvère discutem. Ela grita: “Chris Kraus não é ninguém! Ela é a mulher de Sylvère Lotringer. Ela é a +1 dele!” (2006, p. 116). Não importa quantos filmes tivesse feito, quantos livros tivesse editado e sido responsável por publicar, seu estatuto não mudava. Sylvère grita de volta dizendo que a culpa não é dele. Após essa discussão, ela decide ir embora.

A segunda parte do livro é intitulada *Toda carta é uma carta de amor* e escrita totalmente através de cartas/diário de Chris para Dick. Percebo que nesse segundo momento do livro é como se Chris se fundisse a Chris Kraus, se descolando dos *Foreign Agents*, selo da *Semiotext(e)* coordenado por Sylvère Lotringer, para se tornar uma *Native Agent*, o selo da *Semiotext(e)* coordenado por ela. Não precisamos mais espiar pelo buraco da fechadura.

Divido em oito partes – *Toda carta é uma carta de amor*, *Rota 126*, *A exegese*, *Arte Kike*, *Sylvère e Chris escrevem em seus diários*, *Monstruosidades*, *Faça a soma* e *Dick escreve de volta* – esse momento do livro adquire um tom bem mais ensaístico. É também quando a personagem/autora desenvolve com maior profundidade suas opiniões teórico-críticas sobre arte contemporânea e sobre feminismo. Chris visita duas exposições, da artista Eleonor Antin (1935 –) e do pintor R. B. Kitaj (1932 – 2007), além desenvolver uma intensa defesa da artista feminista Hannah Wilke (1940-1993), que de acordo com Kraus representa tudo que ela quer ser. Se em seu passado Kraus não se conectou diretamente às tradições da arte conceitual e da performance, ou mesmo à tradição da autorrepresentação reivindicada pelas mulheres artistas nos anos 1970, aqui Kraus, através de Hannah Wilke, faz uma defesa entusiasmada e indignada da perspectiva feminista. Ao mesmo tempo, é fundamental notar como ela se integra

explicitamente às prospecções de Hannah Wilke não nos anos 1970/80, mas sim num livro publicado em 1997, que só começou a ser entendido em 2006.

Em *Toda carta é uma carta de amor*, Kraus relata que está morando sozinha numa cidade no interior, sinalizando como ao mesmo tempo ela não se sentia sozinha. Ela estava ansiosa para contar a Dick sobre uma instalação que tinha visto em Nova York, chamada *Minetta Lane – A Ghost Story*, da artista norte-americana Eleanor Antin, e dedica algumas páginas a desenvolver seu comentário, acompanhado de uma minuciosa descrição. Através de sua descrição, tomamos conhecimento de que a instalação consiste em três janelas, e que em cada uma delas há filme está sendo transmitido. Mais uma vez aparece a figura da janela, e mais uma vez Kraus remete à sensação de estarmos espiando algo. Ela reforça estar consciente dessa sensação ao mencionar em sua carta o aspecto voyeurístico da obra de Antin. Na primeira janela era transmitida a imagem de uma mulher de meia idade pintando numa grande tela. A mulher vestia uma camisa amassada, num corpo amassado, com um cabelo amassado; pintava, fumava, pensava, dava uns goles numa garrafa de *Jim Beam* e fumava um cigarro. Kraus comenta como aquela “era uma cena cotidiana (todavia, sua extrema cotidianidade a fazia subversivamente utópica: quantas imagens dos anos 1950 nós temos de mulheres sem nome tarde da noite pintando e vivendo suas vidas?)” (2006, p. 123).

Na continuidade de sua descrição, Kraus diz como a cena provoca nela uma espécie de nostalgia de algo que não viveu. Ela ressalta como consegue estabelecer com a obra uma relação que é afetiva, associando-a ao momento quando viu uma exposição de fotos na Igreja *St. Marks* anos antes, que continha fotos de artistas vivendo, bebendo e trabalhando em seu habitat entre os anos de 1948 e 1972. As fotos foram cuidadosamente catalogadas com o nome de cada pessoa e sua respectiva especialidade, mas ela não conhecia 98% das pessoas que apareciam nas imagens. Essa imagens, conforme Kraus coloca, pertenciam à mesma época *não documentada* que era evocada pela exposição de Antin, na qual pela primeira vez na história da arte norte-americana pessoas de classe média baixa tiveram a chance de viver como artistas, com tempo a perder, graças ao financiamento do *GI Bill*⁴². Kraus cita a própria Antin para contextualizar. Diz Antin: “Havia dinheiro suficiente em torno do *GI Bill* para morar e trabalhar num bairro com aluguéis baixos... Estúdios eram baratos, assim como tintas e telas, cigarros e trago. Todos os jovens do Village estavam escrevendo, pintando, fazendo psicanálise e fudendo com a burguesia.” (2006, p. 123)⁴³. Onde estariam essas pessoas agora?, Kraus se pergunta,

42 G.I.Bill ou Ato de Reajuste dos Militares de 1944, foi uma lei que providenciou uma série de benefícios para os veteranos que voltaram da Segunda Guerra, conhecidos como GIs.

43 Kraus não menciona em seu texto se a citação foi tirada da própria exposição ou de algum outro lugar.

manifestando sua empatia e curiosidade a respeito desses anônimos e seus desejos que não foram registrados na história da arte.

Chamo a atenção para como o comentário de Kraus sobre arte surge através de anotações supostamente escritas em uma carta-diário. Ao mesmo tempo em que confunde o leitor sobre o valor do que está sendo dito, isso mostra como autora se autorizou a escrever inicialmente numa esfera que é estritamente de ordem privada, “sem valor”. Além disso, seu comentário é dirigido a alguém, Dick, escrito na primeira pessoa e sobreposto ao momento que ela está vivendo. Mais de uma vez nessa parte de *I Love Dick*, a autora/personagem chama atenção para o fato de estar sozinha, fisicamente sozinha. Como se faz notar, a mente dela está o tempo todo em diálogo com outras pessoas com quem ela compartilha interesses em comum e com quem ela se relaciona publicamente através da escrita. Falar da obra é ao mesmo tempo falar de si, falar de si é ao mesmo tempo falar da obra. Percebo uma relação entre o estilo crítico adotado por Kraus e as concepções que ganharam força nas artes visuais com a performance e a videoarte que, conforme Hans Belting (2006), funcionam como uma espécie de “chave de acesso da mente” e de “consciência de um tempo interno”. Só que aqui, ao invés de produzir imagens, a ideia de “experiência do eu” é estabelecida através do texto.

Kraus tece comentários em relação ao trabalho de Antin que se confundem com as questões dela mesma enquanto autora, sublinhando a parcialidade da sua escolha por essa obra e do relato que ela desenvolve. Em seu texto, a autora chama a atenção tanto para a questão da representação da mulher e de suas possibilidades de existência quanto para a ausência de documentação daqueles que não chegam ao topo. Além disso, sua crítica alude a questões econômicas/financeiras daqueles que decidem trabalhar com arte – que, no caso trazido pela autora, vem de um financiamento relacionado à Segunda Guerra – e o que isso permite em termos de estilo de vida, o que faz pensar na escolha desse caminho para além da mística que supostamente envolve um artista. É como se ela estivesse se perguntando: que tipo de lixo você está gerando ao seu redor quando decide trabalhar com arte? Ou que tipo de lixo financia o seu trabalho com arte? Ao mesmo tempo, que ela mesma mexe nesse lixo com as próprias mãos.

Se voltarmos aos contornos da crítica de arte em sua gênese, conectada à perspectiva moderna, conforme delimitado por Sônia Salzstein (2006) e apresentado no primeiro capítulo, é possível localizar evidentes elementos de ruptura. Ao mesmo tempo em que a escrita de Chris Kraus propõe um sujeito autorreflexivo e com vontade cognitiva, ela se mostra incapaz de resistir a coações externas, tornando sua apreensão do objeto artístico um ato pessoal, parcial e localizado. Ela não só evita esconder esses aspectos, como os reforça, através da inserção de

sua crítica em uma carta de amor/diário. A exposição pública que ela faz sobre arte está ligada a quem ela *é* na esfera privada. Há talvez na exposição de Kraus um certo caráter de duplo risco, uma vez que ela não está só se expondo enquanto crítica, mas também pela via de uma condição discursiva que, por seu trânsito entre os discursos público e privado, objetivo e subjetivo, crítico e afetivo, tem seu estatuto constantemente questionado. Ao mesmo tempo, é nesse formato, e não em qualquer outro, que ela consegue se fazer sentir enquanto autora.

Minha meta pessoal aqui – fora qualquer outra coisa que possa acontecer – é me expressar da maneira mais franca e honesta que eu puder. Assim, em algum sentido amar é como escrever: viver em um estado tão elevado que a precisão e a consciência são vitais. E é claro que isso se estende a qualquer coisa. O risco de que esses sentimentos serão ridicularizados ou rejeitados – e eu acho que estou entendendo risco pela primeira vez: estar totalmente preparado para perder e aceitar as conseqüências da aposta. (KRAUS, 2006, p.130).

Acredito que foi justamente uma certa confusão relacionada ao estatuto do texto de Kraus, e que é justamente um de seus trunfos, que tenha também prejudicado a recepção de *I Love Dick*, quando lançado em 1997. O livro foi entendido como confessional e autobiográfico, responsável por, além de expor *as lamúrias* de sua autora, expor também a vida das pessoas com as quais ela convivia. Ao mesmo tempo, aproximar *I Love Dick* de uma perspectiva autoficcional, que utiliza em sua configuração conceitos desenvolvidos no final do século XX, torna mais evidentes os novos sentidos discursivos que podem ser potencializados através do livro. A transformação na recepção do livro nos ajuda a perceber como discursos emergem em determinadas situações históricas, o que Foucault chama de condições de emergência dos enunciados. Não é que antes a autoficção, as cartas e os diários não existissem, mas na contemporaneidade essa produção adquire um outro sentido.⁴⁴

Na medida em que o relato de Kraus sobre arte é também um relato de si, sobre ela mesma em sua condição, ele reflete aquilo que Michel Foucault (2008) descreve e Judith Butler (2015) reforça: um sujeito que aplica a si mesmo as formas de racionalidade desenvolvidas em seu relato de si. As formas de racionalidade de Kraus se fundem ao universo teórico e artístico do qual ela participa. Como disse Butler, há uma certa suspensão na relação com o regime crítico de verdade quando dizemos a verdade sobre nós mesmos (BUTLER, 2015, p. 155), o que alude à parcela de ficção contida em qualquer relato que procura uma honestidade consigo mesmo. O risco contido na explanação de Kraus é reforçado pela condição discursiva na qual

⁴⁴ Ver, por exemplo: BÜRGUER, Christa. O sistema do amor: Gênese e desenvolvimento da escrita feminina. In A cultura do romance. Organizado por Franco Moretti. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

a autora se coloca, transitando entre o público e o privado, o objetivo e o subjetivo, o crítico e o afetivo.

Em *I Love Dick*, especialmente nessa segunda parte do livro, é como se Kraus, diferentemente do que fez na construção de seus filmes, adotasse uma perspectiva muito semelhante à apresentada por Diana Klinger (2007) quando delimita o seu conceito de autoficção enquanto um gênero bivalente, ambíguo e andrógino. Nas suas últimas páginas de *Every letter is a love letter*, Chris tece comentários sobre a sua forma de escrever. A autora sinaliza como há quinze anos atrás ela se sentia incapaz de fazer isso, e diz: “[...] sempre que tentei escrever na 1ª pessoa, soava como alguma outra pessoa, ou ainda como as mais neuróticas e banais partes de mim, das quais eu tanto queria me distanciar” (2006, p.138). Ou seja, a escrita dela soava falsa para ela mesma, que se via diferente da maneira que conseguia expressar através do texto. A espontaneidade muitas vezes pode nos revelar o quanto, sem percebermos, estamos carregados de convenções. A percepção de que naquele momento ela está pensando de forma diferente é seguida da seguinte reflexão, que vale citar na íntegra:

De volta à 1ª Pessoa: cheguei a inventar teorias da arte a respeito da minha incapacidade de usá-la. Inventei que eu havia escolhido os filmes e o teatro, duas formas de arte construídas inteiramente de colisões, que só alcançam seus significados por meio de colisões, porque nunca fui capaz de acreditar na integridade/supremacia da primeira pessoa (minha própria). *Inventei que para escrever na 1ª Pessoa a narrativa precisa ser um self ou persona fixos*, e que ao me recusar a acreditar nisso eu estava me fundindo com a realidade fragmentada no tempo. Mas agora penso ok, é isso aí, *não há ponto fixo do self, mas ele existe & e ao escrever você consegue de certa forma mapear o seu movimento*. Penso que talvez a escrita em primeira pessoa seja também fragmentada, mais como uma colagem impessoal, só que mais séria: *traz a mudança & fragmentação para mais perto, a traz para onde você realmente está*. (KRAUS, 2006, p.139, grifos meus)

É quando se dá conta da *instabilidade do sujeito* que Kraus se autoriza e vê sentido em inserir a si própria em sua narrativa. Acredito que a sobreposição entre o comentário sobre a obra de Eleanor Antin e a sua condição solitária, que exala certa vulnerabilidade (logo depois de falar da obra de Antin, Chris perde-se em uma floresta e se dá conta de que, caso não encontre o caminho de volta, ninguém aparecerá para procurá-la), somada às suas reflexões sobre a própria escrita, criam uma dimensão sensível que nos possibilita pensar sobre a condição do sujeito na contemporaneidade. Nesse momento, a meu ver, Kraus gera um dos trechos mais bonitos do livro.

Como afirma Mônica Zielinsky (2006), a crítica contemporânea deve cruzar os fatos artísticos com seus conhecimentos particulares, assim como com suas articulações sociais, mesmo que *não sejam definitivas* (ZIELINSKY, 2006, p. 225). “Eu não posso parar de escrever

na 1ª pessoa, parece que é a última chance que vou ter para entender tudo isso [to figure some of this stuff out]” (KRAUS, 2006, p. 138), escreve Chris Kraus. Nesse ponto ela ecoa Sônia Salsztein (2006), afiliada a Peter Burguer (1984), quando esta sugere uma crítica de arte que contemple a noção de autocompreensão e insinua que a tendência é cada vez mais a da crítica se confundir com a produção artística (SALZSTEIN, 2006, p. 231-232).

2.1.2 Mulheres monstruosas

Quando expus os fundamentos do conceito de autoficção de Klinger, salientei como, embora a autora não enalteça esse aspecto do conceito, a ideia de performatividade de Judith Butler (2015), apresentada pela norte-americana nos início década de 1990, tem origem nas questões referentes à ideia de gênero sexual. Tendo isso em mente, parto para o último ponto que analisarei em *I Love Dick*. Minha intenção a partir daqui é pensar em como Chris Kraus desenvolverá sua maneira de se expressar levando em consideração as idéias desenvolvidas pela arte feminista nos anos 1970.

Como comentei anteriormente, nessa segunda parte de *I Love Dick* Chris desenvolve uma intensa defesa de Hannah Wilke (1940-1993), artista ligada à arte feminista que se fortalece ao longo dos anos 1970, especialmente nos Estados Unidos. Em um trecho da parte *The Exegesis*, Chris, em uma de suas cartas, relata a Dick sobre como Richard Schechner, seu professor de estudos em performance na New York University, editor da *The Drama Review* e autor de vários livros sobre antropologia e teatro, lhe disse que ela era cerebral demais e agia como um garoto (2006, p. 172-173). Nesse momento, Chris Kraus rememora Hannah Wilke, que usou “sua tremenda vontade para transformar as coisas que a incomodavam em temas da sua arte [...]” (2006, p. 172). Ela se deu conta de que a artista era um modelo para tudo que ela esperava fazer. Todavia, é interessante notar como Kraus só vem a assumir essa postura nos anos 1990, após a criação da *Native Agents*, e não vinte anos antes, na época em que não só Hannah Wilke, mas também Carolee Schneemann, Ana Mendieta, e mesmo a própria Eleanor Antin estavam desenvolvendo seu trabalho já com intensidade. Embora Kraus tenha lançado questões relativas a gênero e sexualidade, e mesmo à condição das mulheres em seus filmes, a autora ainda não havia se colocado de forma tão direta como faz em *I Love Dick*.

A defesa de Hannah Wilke e sua obra é feita através de uma das cartas endereçadas a

Dick, intitulada *Monstruosidades*⁴⁵. O dia é 21 de junho de 1995 e Chris está em *El Paso Drive*, na Califórnia, próxima da fronteira com o México. Ela começa sua carta com digressões sobre o quanto ela e Dick estão próximos geograficamente, 40 milhas (Dick está em *Los Angeles*), apesar dela sentir que estão muito distantes. Kraus passa da menção a uma constante mudança de humor, solidão/otimismo, medo/ambição, ao possível significado de alguns *outdoors* na estrada. Esse deslocamento recorrente, nessa e em outras partes do livro, nos remete constantemente a uma atmosfera de *road movie*, ao mesmo tempo em que sublinha o estado de consciência da personagem, em busca de algo que não sabe o que é. O texto vai ganhando intensidade quando ela declara estar motivada a escrever sobre arte não somente porque este é um assunto que Dick entenderá, mas também porque ela acredita dominá-lo melhor do que ele. No parágrafo seguinte, anuncia: “[...] Estou motivada a escrever para ser irreprimível. Escrever a você parece para a mim uma causa sagrada, já que não há suficiente escrita irreprimível feita por mulheres. Fundi meu silêncio e minha repressão a todo o silêncio e repressão femininos.” (2006, p.210, grifos meus)

A autora afirma que não importa ser paradoxal, auto-destrutiva, espiralada, inexplicável; o que importa é que as mulheres se expressem publicamente, mesmo que ainda não saibam como fazê-lo, mesmo que isso represente compartilhar a própria intimidade, conceito que ela virá a questionar. Chris faz uso inclusive da máxima feminista segundo a qual “o pessoal é político”⁴⁶, que nesse caso é expressa por meio de situações inseridas no contexto de uma carta de amor, o que faz todo o sentido ali, uma vez que justamente a alternância dos universos considerados público ou privado é o que dá o tom da problematização que Kraus vai Tateando, e na qual ela nos insere à medida que nos relacionamos com o texto. Mais uma vez,

45 No original, em inglês, *Monsters*. Optei por “monstruosidades” e não “monstros” por considerar importante manter a indefinição de gênero. Já *female monsters* e *male monsters*, que usarei mais à frente, traduzi para “mulher monstruosa” e “homem monstruoso”, na intenção de privilegiar menos a tradução literal e mais o sentido do que, suponho, a autora está tentando dizer.

⁴⁶ Segundo a filósofa política Susan Okin (2008) a afirmação “o pessoal é político” repousa na raiz das críticas feministas referentes à separação liberal público/doméstico. A primeira onda feminista, localizada entre o final do século XIX e início do século XX, não questionava o papel da mulher no interior da família. Sua reivindicação se restringia em defender os direitos e as oportunidades das mulheres, como a educação e/ou o sufrágio, na intenção de tornar essas mulheres esposas e mães melhores, ou que as tornariam mais capacitadas de exercer a sensibilidade moral específica do seu gênero, desenvolvidas na esfera doméstica e transportada para o mundo da política. É fundamental perceber como essa perspectiva aceitava a associação da mulher com a esfera doméstica como uma condição natural e inevitável. Conforme Okin, havia um outro extremo no leque de visões feministas – por isso que é importante também escrever a palavra no plural, uma vez que existem perspectivas distintas de feminismo sendo discutidas – no qual estavam as feministas radicais que argumentavam que se a raiz da opressão da mulher estava na família, então a família deveria ser abolida. O passo seguinte foi o desenvolvimento, pelas feministas, de posições que se articulassem entre esses dois extremos, recusando-se a aceitar a divisão do trabalho entre os sexos como natural e imutável, mas sem abrir mão dos cuidados com a família (OKIN, 2008).

não sabemos se o que presenciamos através de sua descrição pede um olhar artístico e teórico ou subjetivo e moral.

Assim, ela confessa a Dick que tem pensado nele constantemente. É inevitável que acabarão por se cruzar em alguma situação, já que o mundo das artes é pequeno e ambos estão em Los Angeles. Ela descreve uma situação em que isso aconteceu, na abertura de uma exposição de Jeffrey Vallance, Eleonor Antin e Charles Gaines. O corpo dela treme, o dele é fechado e intocável. Na mesma noite, Kraus compartilha com o acadêmico Fred Dewey e com a artista Sabina Ott, da “forma mais completa possível”, a história “deles”. “A história de 250 cartas e minha ‘degradação’, pulando de cabeça em um penhasco” (2006, p.211). O risco da própria degradação é assumido por ela em sua arte. Diz: “Por que as mulheres devem sempre aparecer limpas?” “Por que todos acham que as mulheres estão degradando a si mesmas quando expomos as condições da nossa própria degradação?” (2006, p.211) Por fim, antes de começar a falar de Hannah Wilke, Kraus ainda elenca uma frase de Claire Pernet e Gilles Deleuze: “O grande segredo do mundo é: NÃO HÁ SEGREDO” (2006, p.211). Intensifica ainda mais seu ponto dizendo a Dick que, enquanto ele acha que a neurose dela é privada e pessoal, ela acha que a história deles é “filosofia performada.” Enfatiza sua objeção à existência da privacidade, novamente evocando a dimensão entre público e privado que ela intenta borrar, representando a sutileza e a violência desse caminhar. O que expomos, o que escondemos e as consequências do que nos tornamos publicamente e intimamente ao fazermos isso são pontos colocados na perspectiva de uma mulher na condição de apaixonada por um homem que a rejeita, o que faz crescer a ambigüidade da sua reivindicação.

Através da descrição de Chris Kraus, descobrimos que Hannah Wilke nasceu Arlene Butter, em 1940, cresceu em *Manhattan* e *Long Island* e morreu de câncer aos 52 anos. Já no início de sua descrição da artista, Kraus usa adjetivos como consistente e prolífico para se referir ao seu trabalho, enaltecendo o tamanho do esforço praticado por Wilke para desenvolver uma carreira com visibilidade. Ela cita uma das frases caras à artista: “Se as mulheres falharam em fazer arte ‘universal’ porque estamos entranhadas ao pessoal, por que então não universalizar o pessoal e torná-lo tema da nossa arte?” (2006, p.211). Além disso, Kraus salienta que, antes de inserir a própria imagem em seus trabalhos, Wilke trabalhou com desenho, cerâmica e escultura, e traz um comentário de Douglas Crimp, de 1972, falando dessa produção como “uma resistente e ambígua representação do tradicional imaginário feminino.” (2006, p. 211).

Já Phyllis Derfner, no mesmo ano, vai afirmar que, embora o trabalho de Wilke tenha algo de inteligente, é inundado por agressividade ideológica. Diz: “A ideologia é a da liberação

da mulher. Corpos femininos têm sido mostrados, mas somente de uma maneira opressiva e sexista” (2006, p.212). Contudo, Derfner conclui que a franca e repetitiva apresentação da mais íntima imagem da sexualidade feminina feita pela artista intenciona ser uma cura para o problema, e que ele não vê como isso poderia funcionar pois afirma que “é chato e superficial”.

Quando disserta sobre a origem do termo gênero, diferenciando-o do termo sexo, a teórica Linda Nicholson (2000) delimita duas possíveis formas. A primeira maneira de estabelecer essa diferença é entender os sexos feminino/masculino como *naturalmente diferenciados nos corpos*. O gênero pertence ao domínio das distinções construídas pela cultura e relacionadas ao masculino/feminino, *apesar da base biológica*. A segunda maneira de entender a diferença entre gênero e sexo sugere reivindicar a própria interpretação do corpo como uma *construção social e histórica*. Ou seja, a diferenciação sexual não é um testemunho da natureza, mas a existência da própria natureza, assim como a de seus termos, não pode ser isolada das demais *esferas discursivas da vida social*. Essa segunda versão se aproxima do pensamento de Judith Butler e das perspectivas feministas que se fortalecem ao longo dos anos 1990. Conforme Nicholson, o feminismo no final dos anos 1960, no qual é possível inserir Hannah Wilke, caracteriza-se por uma noção dualista de ser humano: base material da identidade (corpo), construção social do caráter humano (significado). Nicholson chama essa percepção de “noção de identidade como um cabide”. Como o corpo não é problematizado, acaba desempenhando esse papel. O que mudam são os modos pelos quais as diferentes sociedades vão definindo o que é esperado do comportamento e de uma mesma aparência de um homem e de uma mulher. São jogados diferentes artefatos culturais sobre o cabide.

Se pensada através de Linda Nicholson, a dificuldade de entendimento do trabalho de Wilke por parte dos críticos se daria também por ela tensionar a cultura sem transformar visualmente o próprio corpo. Por mais que verbalize sua intimidade e problematize o corpo da mulher em seu discurso, o que vemos nas imagens em que Wilke aparece nua é uma mulher magra e exuberante. Ela era considerada extremamente bonita por seus pares. Mesmo com ares de provocação, que claramente fazem analogia a revistas masculinas, sua beleza se mantém congelada nas imagens. Entre os trabalhos de Wilke mencionados em *I Love Dick*, todos relacionados a reivindicações feministas, estão *Gestures* (1974), *SOS Starification Object Series* (1974-1979), *Intercourse With...* (1977), *So Help me Hannah* e também *Intra Venus* (1992), em que ela se registra em fase terminal de câncer. Neste último, sim, podemos pensar em seu corpo sendo problematizado visualmente, mas por conta de uma doença, o que aponta

para um outro alvo, não o de uma transformação intencionalmente produzida pela artista, mas sim sofrida por ela.



Figura 13: Hannah Wilke, *Scarification Object Series* (1974-1982)

Sua obra mais notória é a série *Scarification Object Series*. Nela, seus autorretratos são mesclados à escultura e à *performance*. Essa combinação de itens, somada ao discurso de Wilke, é fundamental para compreender a profundidade da intenção manifesta em seu trabalho. Chicletes são colados ao seu corpo, emulando cicatrizes e uma pele que se deforma. Em seu trabalho anterior com escultura e performance, ainda sem fotografar o próprio corpo, Wilke produziu mini-vaginas em látex com tom rosado e convidou as pessoas a escolherem suas versões favoritas, pagar por elas e levar para casa. Tratava-se de uma referência tanto à comercialização da arte quanto à objetificação da mulher. Dessa maneira, a artista faz uma crítica referente à mulher transformada em mercadoria que se estende à arte transformada em mercadoria. Como verbalizado pela própria artista, sua intenção era expropriar os símbolos das mulheres feitos por homens e então dar às mulheres um novo status, *uma nova linguagem formal*. Objetificar a si mesma ao invés de entregar-se para alguém que fizesse isso com ela era uma forma de desfazer a sexualidade que dá poder às mulheres, ao mesmo tempo em que as

objetifica. Cabe ressaltar que o chiclete, um produto de consumo, é utilizado por ser inicialmente um objeto com forma que, depois de mastigado e deformado, é jogado fora.

Na sequência de sua carta a Dick, Chris Kraus menciona uma crítica “positiva” ao trabalho de Wilke feita por James Collins, na *Artforum*, referente ao vídeo *Gestures*. Diz Collins:

Eroticamente, o vídeo de Wilke foi mais bem-sucedido –excitante– do que a escultura. Por quê? Bem, ela aparece nele, para começo de conversa. O vídeo é provavelmente a melhor coisa da exposição, pois o fato dela estar presente nas imagens, usando somente a cabeça e as mãos, carrega de significado especial os gestos de dobrar a boca. Acariciar, bater, e amassar o rosto é interessante, mas os gestos de dobrar a boca são ainda mais sacanas. Porque ela está *sensualmente quebrando uma regra cultural, e isso é uma das definições de erótico*. Empurrar os lábios e então dobrá-los de volta... Usar a boca como substituta para uma vagina e a língua como substituta para o clitóris, na conjuntura do seu rosto, com toda sua história psicológica, é algo bastante forte. (COLLINS *apud* KRAUS 2006, p. 212-213).



Figura 14: Frames do vídeo *Gestures* (1974), de Hannah Wilke.

O crítico ainda acrescenta que a posição de Wilke no mundo da arte é um estranho paradoxo entre a sua beleza física e a sua arte séria. Para ele, o dilema estaria entre o anseio por cumprir sua sexualidade e ao mesmo tempo estar dentro do movimento feminista, o que traz um comovente ar de patologia. Ao passo que Chris Kraus aponta ser justamente essa a potência do trabalho da artista. Se uma mulher é a sua sexualidade, o que ela se torna sem exercê-la? Quando ninguém entendeu quem Hannah Wilke era, ela foi ficando sem forma e sem lugar.

Quando perguntei⁴⁷ a Chris Kraus sobre a percepção de seu próprio trabalho em relação à produção da artista, em referência à intensa defesa que faz no livro e em oposição ao trabalho de Cindy Sherman, ela começou sua resposta me contando que houve uma época em que não gostava de Hannah Wilke. Tinha ouvido falar dela através de conhecidos em Nova York e todos a descreviam como uma pessoa arrogante, obcecada por si mesma e com uma carreira caracterizada por um interminável monólogo. Acrescentou que, em certa medida, sua condição de pária teve a ver com seu status no mundo da arte. Arrisco dizer que essa época é contemporânea ao momento em que Chris Kraus realizou seus filmes. Porém, quando olhou atentamente para o trabalho e para *vida* de Wilke, percebeu como tinha sido injusta. Entendeu como o trabalho era forte e tocante em múltiplos níveis: conceitualmente, sexualmente e *pessoalmente*. Ou seja, Kraus só entendeu a arte de Wilke quando dissolveu a barreira entre o público e privado. Já em relação à produção de Cindy Sherman, Kraus afirma ser algo que existe apenas em um plano mais conceitual. No livro, Kraus menciona um comentário de Lowery Sims, no catálogo do *New Museum*, referente à obra de Sherman, dizendo que suas máscaras não eram menos narcisistas que o trabalho de Wilke, mas que de alguma maneira eram mais fáceis de digerir como arte, uma vez que *disfarçavam* o *self* e parodiavam o sofrimento, a dor e o prazer que são sentidos como *reais* na arte de Wilke.

Eva Respini, curadora da mostra que exibiu a obra completa de Cindy Sherman no MoMA, em Nova York, no ano de 2012, escreveu, assim como André Rouillé (2009), que as fotografias de Cindy Sherman não são autorretratos. O fato do corpo dela estar lá não significa que é a artista quem está presente nas fotografias. A presença simultânea de Sherman em seus trabalhos aponta para justamente o contrário, sua ausência. Conforme Respini, os retratos apontam para a projeção de *personas* e estereótipos femininos entranhados em nossa cultura compartilhada. Dessa maneira, o trabalho de Sherman reforça e denuncia de que modo a fotografia pode ser cúmplice de um possível forjamento identitário. A artista faz parte da primeira geração americana regada a televisão e abastecida por programas como *The Million Dollar Man*, *The Mary Tyler Moore Show* e filmes de Alfred Hitchcock como *Janela Indiscreta*. Além da televisão, seu outro passatempo era se travestir. Diz Sherman: “O que eu gostava era de me parecer com outra pessoa - até mesmo com uma velhinha. Eu me transformava em um monstro, algo desse tipo, que parece muito mais divertido do que parecer com uma *Barbie*.” (Sherman *apud* Respini, 2012, p.14). Sua arte não lida com a identidade do artista, e sim com a possibilidade de forjá-la.

47 Realizei uma breve entrevista por e-mail com Chris Kraus entre outubro e novembro de 2015.



Figura 15: Cindy Sherman (à esquerda) e a amiga Janet Zink, vestidas como velhinhas, em 1966.

Segundo André Rouillé (2009), é possivelmente na intersecção da figura humana com a fotografia que a superficialidade se apresenta de forma mais intensa na arte dos anos 1980, que tem na obra de Cindy Sherman uma grande representante. A força nas imagens de Sherman está no aniquilamento do rosto. Em suas mutações radicais, o sujeito é apagado. Sherman assume mil feições e personagens e seu corpo está em todas, mas a autora não é nenhuma delas. Seu rosto quer exprimir um ser superficial e vazio, não profundo. Por isso, quando olhamos para suas fotografias, não é na vida da autora que pensamos, ela não entra em questão. O que importa são as escolhas apresentadas nas fotografias, que, passíveis de troca, já se transformam no retrato seguinte. É fato que Sherman captou imagens de uma consciência que se ensaiava naquele momento e que estava em consonância com a perspectiva da morte do autor.



Figura 16: Cindy Sherman, *Untitled film still #3*, 1977 e *Untitled film still #47*, 1979.

Rouillé (2009) aponta um paradoxo relacionado à ascensão da tecnologia e sua capacidade de produzir imagens incessantemente. Enquanto a mídia se relacionava com as imagens se esforçando por nos mostrar todos os lugares possíveis e por ampliar suas sofisticações gráficas, a arte vai se relacionar com a fotografia na direção avessa a esse espetáculo: com o banal, com o ordinário. Segundo o autor, essa passagem para o banal, para a superfície, “é acompanhada de um grande declínio do afeto. Todo sentimento, toda emoção e toda subjetividade certamente não desapareceram, mas não mais estão ligados a um eu de que a obra seria a expressão. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 366). O que vemos aqui é uma desvalorização do indivíduo, praticamente uma condenação da interioridade e da alma, já que o que se descobre é sua impossibilidade; a alma também era uma produção social. O retrato, que seria a expressão mais verdadeira dos sujeitos, tem seu valor contestado.

É interessante notar como o caminho engendrado pela arte política dos anos 1970, da qual os feminismos também fizeram parte, foi também uma época na qual a consciência da invalidade do sujeito acarretou em sua anulação. Outro ponto a ser levantado aqui é que por mais que os indivíduos, que não artistas, já estivessem tendo acesso a câmeras de fotografia e vídeo, o compartilhamento dessas imagens ficava restrito ao universo privado. É possivelmente por isso também que a arte se volta para esse universo. Enquanto a mídia televisiva e jornalística produzia conteúdo imagético, a arte se propõe a pensar como as pessoas estariam absorvendo essa nova maneira de ser e de olhar, tentando desconstruir esse olhar. Todavia, isso era feito pelos artistas sem colocar o seu próprio olhar, enquanto sujeitos, em perspectiva.

Percebo que Chris Kraus, em *I Love Dick* (2006), constrói uma perspectiva distinta em relação a essa problemática que tem início nos anos 1970 politicamente para ter continuidade

em uma niilista década de 1980. Por mais que Kraus construa suas críticas a arte quase de forma engajada, ela faz isso incluindo os seus desejos e necessidades que alimentam esse mesmo sistema que ela tenta desconstruir. Ela não se isenta de parte da responsabilidade. Seus desejos e necessidades enquanto indivíduo, enquanto mulher, estão ali em conjunto e em conflito com as suas reivindicações. Por isso que o formato de comunicação escolhido por ela é fundamental. No entanto, esse formato só fez sentido no século XXI, após a chegada das mídias digitais e da internet.

Enquanto Sherman gostaria de poder parecer uma outra coisa que não uma Barbie e tinha um corpo em que o sujeito estava ausente, Hannah Wilke era um sujeito aprisionado por seu corpo dentro das normas estabelecidas e gostaria que ele tivesse um outro significado. É como se a escrita do corpo de Sherman se aproximasse do autor de Foucault e apagasse seus caracteres individuais, o que era adequado na arte dos anos 1980 na qual ela se fortaleceu enquanto autora, enquanto a escrita do corpo de Wilke ansia por compartilhar essas características, mas presa em um regime de verdade no ápice da crítica do sujeito. Sherman obteve reconhecimento porque sua construção discursiva fazia muito sentido naquela época, gerando um trabalho potente. Ao mesmo tempo, é possível compreender por que Chris Kraus tem mais afinidade com Hannah Wilke. Ambas não separam a obra da vida, assumindo e exibindo a autora que está por trás, em busca de algum tipo de transformação. Poderia-se dizer ainda que, em certa medida, Hannah Wilke está para Chris Kraus assim como Cindy Sherman está para Sophie Calle.

Por este viés de raciocínio, gostaria de pensar como Chris Kraus, embora não problematize o próprio corpo, problematiza o próprio texto. O texto traz os sentimentos pessoais da autora, ganha um corpo e torna-se o corpo de Kraus, que ela problematiza em sua forma – escrevendo em primeira pessoa, misturando teoria e vida pessoal, inserindo-a dentro de cartas de amor que são publicadas em formato de livro e chamando tudo isso de ficção. Cria uma fala autoficcional e *performatizada*, que possibilita encontrar novos lugares de sentido e entendimento.

A prática de Chris Kraus não vem de uma curiosidade desinteressada da autora, mas sim de um interesse que implica em *construir uma situação a ser experimentada*. Os sentimentos que ela não consegue resolver são provocados através da experiência vivida ao narrar. Portanto, ao realizar o seu trabalho, ela já não é mais a mesma nem intimamente, nem publicamente. É por isso que também faz sentido pensar Chris Kraus junto ao que Boris Groys (2010) estabelece, por conta do avanço da tecnologia e das possibilidades de compartilhamento

da vida pessoal, enquanto parte da condição contemporânea na qual as pessoas estão mais interessadas na produção de imagens do que na contemplação de imagens, incluindo nisso a sua própria imagem. A produção *discursiva* na contemporaneidade, portanto, se funde à produção da própria individualidade.

Saliento ainda como Linda Nicholson (2000) defende que o feminismo da diferença - aproximado aqui de Hannah Wilke e da arte feminista que se fortalece ao longo dos anos 1970 - revelou muitos padrões sociais de gênero importantes que permitiram às mulheres entender as circunstâncias em que viviam. A autora aceita que as mulheres não parem de procurar esses padrões, mas reforça como é necessário que eles sejam entendidos de forma mais complexa e *atenta à historicidade em que foram revelados*. É preciso procurar o que é socialmente compartilhado mas ao mesmo tempo procurar os lugares nos quais esses padrões falham. Nicholson sugere que pensemos no sentido de “mulher” do mesmo jeito que Wittgenstein sugeriu pensarmos o sentido de “jogo”: “como palavra cujo sentido não é encontrado através da elucidação de uma característica específica, mas através da *elaboração de uma complexa rede de características*.” (NICHOLSON, 2000, p.27, grifos meus) Assim, a autora coloca que essa forma de pensar evoca principalmente uma postura não arrogante diante de seu sentido, sem ignorar características que exerceram papéis dominantes nessa rede por longos períodos de tempo. O sentido de uma palavra deve ser colocado em um contexto no qual exista ambigüidade e as diferentes conseqüências surjam de diferentes articulações.

Ao final do capítulo *Monstruosidades*, Chris Kraus menciona uma conversa com o amigo e crítico de arte Warren Niesluchowski. Ela diz a ele: “É claro que Hannah Wilke se tornou uma mulher monstruosa.”. Ao passo que ele responde: “Sim, ela se tornou. Mas o tipo errado, não um homem monstruoso como Picasso (e assim sucedem-se uma lista de famosos artistas homens). O problema é que ela levou tudo para um lado muito pessoal e seu trabalho deixou de ser arte.” (2006, p. 217) Kraus então explica a Niesluchowski a diferença entre *mulheres monstruosas e homens monstruosos*, dizendo que as mulheres tomam as coisas pessoalmente, como elas são. “Estudam fatos. Mesmo se a rejeição as faz sentir como a pessoa que não foi convidada para a festa, elas querem entender qual a razão” (2006, p. 217). Assim, as mulheres, conforme Kraus coloca, ao invés de sacrificarem a própria vida no apagamento de seus caracteres individuais, devem intensificá-los em sua obra, levar o pessoal para a obra e colocá-lo em uma rede de significados, bagunçando os sentidos da separação entre o seu pessoal e a sua arte.

Meu gesto de aproximar *I Love Dick* das idéias que fundamentam a crise das narrativas da história da arte consiste também em tentar contribuir para atentarmos à historicidade na qual o livro foi revelado em dois momentos. Se antes da internet o gesto de Kraus de pegar as próprias limitações e questões e transformá-las em narrativa autorreferente foi entendido como um excesso de exposição, em um segundo momento pode ser percebido como uma perspectiva que dissolve a separação entre público e privado, e que em termos discursivos é cada vez mais passível de ser compreendida. A narrativa de Kraus é subjetiva e é afetiva. Ao subverter limites da escrita, Kraus cria seu corpo com novas formas e confronta o leitor, obrigando-o a encontrar outras categorias de percepção e entendimento. “Toda questão, uma vez formulada, é um paradigma e contém sua própria verdade interna. Temos que parar de nos divertir com questões falsas. Eu desejo me tornar uma mulher monstruosa também”, diz (2006, p. 218). A mulher monstruosa de Chris Kraus não é e nem quer ser igual a um homem monstruoso como Picasso, mas também já não é a mesma que foi Hannah Wilke.

2.2 DORA LONGO BAHIA, *MARCELO DO CAMPO (1969-1975)*: ESCREVER SOBRE ARTE É ESCREVER SOBRE SI

Marcelo do Campo (1969-1975) (2003) é a dissertação apresentada pela artista, acadêmica e professora da ECA/USP Dora Longo Bahia (1961-), transformada em livro três anos depois através de um financiamento do Itaú Cultural. Embora meu foco aqui seja especialmente a construção de Marcelo do Campo, utilizarei também a tese da autora, *Do Campo a Cidade*, defendida no ano de 2010 na mesma instituição, e que é uma continuidade deste trabalho. Na tese, a dissertação é republicada com a adição de comentários da autora e da banca, ganha um prólogo e um epílogo e é agregada à história de Marcelo Cidade (2002-2007). Marcelo do Campo e Marcelo Cidade são personagens-artistas com biografias fictícias construídas por Bahia na intenção de criar “uma experiência de arte disfarçada de narrativa” (BAHIA, 2010, p.7). Os personagens são fictícios, mas seu contexto de trabalho é real. Já de antemão, Bahia estabelece que sua narrativa sobrepõe percepções que têm origem na realidade, na ficção e na arte.

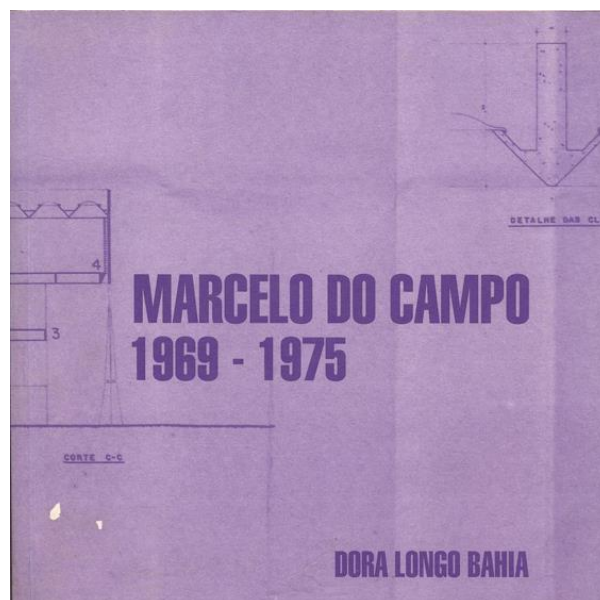


Figura 17: Capa do livro de Dora Longo Bahia, *Marcelo do Campo (1969-1975)* (2006), feito a partir da dissertação de mestrado da autora

Não que as ficções a que tradicionalmente nos relacionamos, especialmente através da literatura e do cinema, não tenham nelas também contextos que nos são sensivelmente familiares. Mas na narrativa de Bahia a diferença entre a realidade e a ficção é apresentada de maneira um pouco mais ambígua, uma vez que ela dá a entender que está se valendo de *documentos*. Mesmo que em alguns momentos Bahia realmente se valha de documentos históricos, ela não diferencia aquilo que foi encontrado por ela daquilo que está sendo produzido por ela. Especialmente no caso da dissertação, que não tem prólogo, a autora faz parecer que tudo parte de uma pesquisa acadêmica de resgate histórico. Por isso, a condição da dúvida nos acompanha ao longo de toda a leitura. Em muitos momentos é difícil conter o impulso de ficar procurando o que realmente aconteceu e o que foi imaginado por ela. Contudo, minha intenção é menos a de ordenar e explicitar o que ela deixou implícito e mais a de tentar compreender quais foram as motivações da artista para trabalhar por este viés que transita entre realidade e ficção, como a percepção dela é atravessada pela condição de ser uma artista mulher e que efeito isso gera.

Um outro aspecto explorado por Bahia em sua *simulação investigativa que está de fato investigando*, e que me interessa pensar aqui, tange a natureza do autor contemporâneo e a importância do contexto de produção para a interpretação da obra. O que nos faz voltar à questão do quanto a biografia/vida de um artista pode ou deve ser considerada para a interpretação de sua obra. Para fazer isso, há um aspecto que Bahia não problematiza explicitamente em suas questões iniciais, uma vez que nesse gesto está contida justamente uma de suas formas de problematizar a questão. Sendo Bahia uma artista, indagar a natureza do autor contemporâneo é indagar a própria natureza. É isso que ela está fazendo, mas sob o disfarce do personagem de Marcelo do Campo, por ela criado. Ao gerar uma biografia falsa, Bahia, ao mesmo tempo em que tensiona a relação entre biografia e obra, gera uma solução original que confunde o processo imposto a ela enquanto artista que se propôs a realizar uma pesquisa acadêmica em poéticas visuais. No momento em que omite a própria biografia, ou a disfarça sobrepondo-a à história de dois outros homens inventados por ela, a artista reveste de ficção a prática de dissertar sobre a própria trajetória relacionada ao seu trabalho. Por isso, meu gesto nessa pesquisa em certa medida consiste em pensar sobre aquilo que Bahia escolheu não deixar explícito, ou pensar o que ela explicitou de outras maneiras. Assim, procurarei relacionar os questionamentos presentes em *Marcelo do Campo (1969-1975)* à biografia da artista Dora Longo Bahia e ao contexto discursivo com o qual ela se relacionou e viveu ao longo de sua formação e trajetória. Farei isso também pensando a autora inserida em um contexto de crise

das narrativas na história da arte, e do sujeito que narra essa história, que passa por questões de gênero.

Sobre esse último aspecto, chamo a atenção para o fato de Bahia ter optado por criar um artista homem, ao invés de uma artista mulher como ela. É possível pensar que isso foi feito *simplesmente* com o objetivo de afastar o máximo possível qualquer tipo de interpretação com um viés autobiográfico. Mas também como esse gesto da artista sugere que a natureza desse autor que ela se propõe a investigar só pode ser imaginada através do corpo e da mente de um homem.

Bahia não toca em questões relativas à escolha do gênero do seu artista nem na introdução, nem na narrativa de Marcelo do Campo, embora, como veremos, *o artista* tenha obras que tratam de questões relativas à violência e ao controle do homem sobre a mulher. Somente no final da publicação há um apêndice inserido intitulado “Criação e emancipação de Marcelo do Campo” (p.61), composto por oito itens. No segundo item, Bahia se pronuncia quanto à escolha do sexo do seu artista fictício. Conforme a artista, “a opção por um heterônimo masculino visa questionar a classificação preconceituosa do trabalho de artistas mulheres como arte feminina” (BAHIA, 2010, p.64). Ou seja, ela destaca sua percepção quanto às questões de gênero, mas as desenvolve através de um caminho que problematiza mais através do exemplo do que de elucubrações teóricas.

Dora começa *Marcelo do Campo (1969-1975)* deliberando de antemão que a narrativa apresentada é a biografia de um artista fictício. Na tese, onde a parte de Marcelo do Campo funciona como uma republicação, há uma série de comentários feitos com lápis e canetinha, chamando a atenção para alguns pontos ou revendo algum aspecto relacionado à produção anterior. No item em que Bahia explica a escolha por um personagem homem há um rabisco a lápis escrito *anti-feminismo*, junto ao desenho de uma florzinha. Procurarei analisar o que significaria esse anti-feminismo, que, arrisco dizer, está possivelmente vinculado a uma rejeição à ideia de feminismo propagada pelas artistas feministas dos anos 1970 (percepção ligada especialmente à autorrepresentação, e à qual aderiram artistas como Hannah Wilke, como apresentei anteriormente). Contudo, não é possível ignorar que ela, sendo mulher, sofreu influências desse fato em diversas de suas escolhas.

Para minha análise, realizei uma entrevista presencial com a artista que foi fundamental para elucidar as questões que acabei de apresentar. A relação entre realidade e ficção, a construção do/da artista, como ele/ela constrói sua obra atravessando a narrativa da própria vida e de que maneira Bahia entende as questões de gênero foram os pontos especialmente

considerados. Procurarei desenvolver como Dora Longo Bahia se cria ao criar Marcelo do Campo e sua narrativa. Para isso, investigarei de que maneira a trajetória da artista se sobrepõe à do artista criado por ela ao mesmo tempo que gera uma forma distinta de narrar a história da arte.

2.2.1 A biografia rejeitada

Olhar mais atentamente para a trajetória de Dora Longo Bahia dá subsídios para perceber que a sobreposição entre realidade, ficção e arte que aparece em sua pesquisa de mestrado e doutorado é recorrente em sua trajetória como um todo. Há nessa trajetória uma notável intenção de sobrepor e confundir os sentidos existentes entre aquilo que gera a realidade, a invenção e a encenação. Como veremos ao longo do capítulo, as narrativas que aparecem em seus trabalhos costumam deixar margem para duvidar da origem daquele documento que estamos vendo, se foi produzido pela artista ou coletado por ela, se por meio do documento ela está sendo sincera ou encenando. Ou seja, é difícil saber a partir de quais intenções o documento que estamos vendo foi produzido. É como se ela sugerisse que as diferenças são menores do que se dizem ser, ou mesmo que são indistinguíveis, como se, por exemplo, o jornalismo estivesse carregado de subjetividade e não de neutralidade e a ficção estivesse cheia de verdade. A citação de Samuel Beckett trazida por Michel Foucault em *O que é um autor?* (2012) – Que importa quem fala, disse alguém que importa quem fala – submerge no caso de pensar Dora Longo Bahia. É difícil saber quem e de que lugar/instituição essa (s) pessoa (s) está (ao) falando.

Bahia trabalha com diversas mídias que passam pela pintura, pela fotografia, pelo vídeo e mesmo pelo vídeo-game, e se considera uma produtora de imagens. Em 1987, ela concluiu o curso de licenciatura em educação artística na FAAP, instituição na qual foi aluna de Nelson Leirner (1932-) – que muito provavelmente influenciou sua perspectiva crítica em relação ao sistema das artes – e também foi professora de pintura entre 1994 e 2013.

Ao longo do seu desenvolvimento enquanto artista, ela também participou ativamente da cena punk e alternativa paulista. Entre 1992 e 1995, junto ao *performer* e pesquisador Renato Cohen⁴⁸ e a designer gráfica e professora da FAU-USP Priscila Farias, a autora formou a banda *Disk-Putas*. É possível assistir via *Youtube* o clipe da música *Vai comer ou quer que eu*

⁴⁸ Entre as publicações de Cohen está o livro sobre performance intitulado “Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação”. São Paulo: Perspectiva, 2011.

embrulhe, lançado em 1994, na MTV. Era recorrente nos shows da *Disk-Putas* a distribuição de fanzines da banda que continham as letras das músicas junto a ilustrações feitas eles⁴⁹. Bahia e Farias costumavam se apresentar trajando perucas loiras ou coloridas e vestidas como *pin-ups*. As letras das músicas eram marcadas pelo tom de deboche que desdenhava tanto de personalidades como Caetano Veloso e Titãs – esses amigos dos membros da banda – quanto da cena social de São Paulo como um todo.



Figura 18: Frames do clipe *Vai comer ou quer que embrulhe?* (1994), da banda *Disk-Putas*

Foi na *Disk-Putas* que começaram as brincadeiras com pseudônimos. Por exemplo, se prestarmos atenção nos créditos da banda que aparecem no clipe da MTV, veremos Priscila Animal, como guitarra e vocal, Renato Caravaggio, bateria e vocal, e Stella Artois, baixo e vocal, e não os nomes reais do grupo. Conforme Bahia relatou quando conversei com ela, além dos pseudônimos era comum criarem também biografias fictícias para os membros da banda, como por exemplo falar que tinham vindo do Acre e se conhecido em Serra Pelada. Com isso, quando enviavam releases para revistas e jornais, procuravam gerar uma estranheza entre as imagens grupo e as informações sobre ele. Como a própria artista descreve, “ficava uma coisa meio estranha, porque pela fotografia era óbvio que a gente não tinha nenhuma relação com esse contexto biográfico. Tinha um descompasso entre o texto, a imagem e o som que a gente fazia que era super punk e não tinha nada haver com uma coisa do Acre ou sei lá o quê”⁵⁰. O tom de deboche era direcionado não somente às personalidades locais, mas também a eles mesmos. Ao mesmo tempo que havia um interesse do grupo em problematizar as relações existentes entre o texto e a imagem.

Embora não fosse Bahia a realizadora dos vídeos das *Disk-Putas*, ela começou a fazer vídeos com os integrantes da banda logo depois que eles pararam de tocar e fazer shows. Um

⁴⁹ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/21/ilustrada/18.html> Acesso em 1 de julho de 2017.

⁵⁰ Entrevista realizada em março de 2017.

desses vídeos alternativos/independentes, de caráter experimental, foi inscrito no festival *Vídeo Mix Brasil*⁵¹, festival de filmes com enfoque na diversidade cultural. Nessa época, conforme a artista, ainda não eram tão evidentes as categorias do movimento LGBT – Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transsexuais e transgêneros. A sigla utilizada geralmente era a GLS – Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Bahia chamou a atenção para como naquela época havia esse lugar dos simpatizantes, “que encaixava qualquer coisa”, mas agora ela sentia que era diferente. “Desde heterossexuais, brancos, homens, até pessoas que não sabiam direito o que eram. Eu acho que é uma perda eles perderem os simpatizantes, e agora ter um monte de L G B T e talvez tenha gente que não se encaixe em nenhum desses lugares, como se encaixavam nos simpatizantes”⁵².

A consideração de Bahia sobre o fim da existência dos simpatizantes – que era algo próximo do indefinido, mas basicamente relativo a quem gostava de conviver e estar perto de pessoas que fugiam à heteronormatividade, embora não necessariamente se identificassem com uma identidade gay ou lésbica – é seguida de um comentário referente à autoria do curta-metragem que eles inscreveram no festival. Suspeito que a rejeição da artista a uma identidade sexual é conduzida por princípios que dialogam com os que conduzem a sua rejeição em ser catalogada enquanto autora. Ao inscrever o filme, o grupo começou a pensar sobre a existência de um autor, de um diretor que, ao assinar o filme com seu nome, leva todos os méritos e também todas as críticas, mesmo que geralmente em um filme existam muito mais pessoas envolvidas e que sejam responsáveis por sua realização. Para problematizar essa questão, os responsáveis pelo curta-metragem (quem assina o roteiro conforme os créditos é Dora Longo Bahia, Marcelo Arruda, Marcelo Ferrari, Priscila Farias e Renato Cohen) decidiram criar um diretor fictício, que nomearam como Philippe Le Doux. O nome foi retirado não de um diretor de cinema, mas de um personagem dos livros didáticos da escola de francês *Aliança Francesa*. Então, quem tivesse estudado na *Aliança Francesa* ou através desses livros provavelmente saberia que Philippe Le Doux não era um diretor de cinema. Assim como quem conhecesse cinema minimamente também saberia que não existe nenhum diretor com esse nome.

⁵¹ O festival Vídeo Mix Brasil hoje é chamado de Mix Brasil de Cultura e Diversidade. O recorte do festival dá na seleção de curtas e longas-metragens de qualquer gênero, contanto que se relacionem com a temática da sexualidade humana em suas diversas formas de expressão. Conforme o site do evento, o Mix Brasil já está em sua décima quarta edição, portando existe desde 1993. No site não há documentação das edições mais antigas, apenas a partir da vigésima edição. Ver: <http://www.mixbrasil.org.br>

⁵² Entrevista realizada em março de 2017.

Segundo Bahia, era um filme inspirado por Godard, mas “completamente idiota”⁵³. A equipe do filme desenvolveu também um release no qual contava que o filme chamava-se *Novela Vaga* e “era o elo perdido entre a *Nouvelle Vague* francesa e a novela brasileira. Daí “tinha uma coisa que o Philippe Le Doux tinha sido professor do Godard”⁵⁴, diz Bahia. Contudo, não apenas o filme foi aceito no festival como o release foi publicado no *Estado de São Paulo*, que anunciava que o festival exibiria um filme com Fanny Ardant e também o novo filme do Philippe Le Doux. Ou seja, o jornalista publicou sem checar a veracidade das informações, tomou a ficção do grupo, uma informação forjada, como verdade. Além disso, o filme ganhou um prêmio que o grupo teve dificuldade de receber, uma vez que o Philippe Le Doux não existia e não tinha CPF.

Conforme Bahia, foi mais ou menos a partir daí que ela começou a conjecturar sobre as possibilidades contidas nesse *lugar fictício* ao mesmo tempo em que se perguntava o que significava esse autor, essa *marca* que agrega um valor maior ou menor às coisas. Da mesma maneira que, como coloquei anteriormente, havia ali um certo incômodo, uma certa resistência da artista assumir essa posição/condição de autoria. Diz:

porque a gente fazia esses heterônimos pra banda – que não eram heterônimos, né, a gente nem chamava de heterônimos. Mas essas pessoas, *essa ficção pra banda, essa ficção pro diretor nos filmes, e eu pensei o que significa esse autor*, como você faz isso dentro das artes visuais, esse lugar. Quer dizer, o que significa, porque a gente sabe que o Andy Warhol vale mais. O que significa essa marca? E aí eu coloquei isso, eu comecei a pensar sobre isso.⁵⁵

No decorrer dos anos 1980, há um considerável avanço na imprensa ilustrada que conduz as agências a levarem a fotorreportagem para uma nova direção, conforme André Rouillé (2009). Tornou-se comum, nessa época, a *roteirização* das reportagens, que permitia “aos repórteres prepararem e montarem um assunto, *como em um filme de ficção*, de maneira que poderiam dar mais eloquência às situações apresentadas” (ROUILLÉ, 2009, p.143, grifos meus). Esse novo momento representava não só um aumento de uma potencial perspectiva *dramática* em torno do jornalismo, mas também *um vínculo diferenciado com o regime de verdade* ao qual o meio jornalístico era constantemente associado, especialmente no que

⁵³ Entrevista realizada em março de 2017.

⁵⁴ Entrevista realizada em março de 2017.

⁵⁵ Entrevista realizada em março de 2017.

concernia ao uso de imagens, uma vez que a imagem, quando vista na esfera jornalística, era sempre identificada como o registro de algo que realmente aconteceu. Conforme Rouillé:

A oposição entre captação e fabricação da informação – ou entre verdade e falsificação – importa menos do que *a passagem de um regime de verdade para um outro. A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem “ao vivo”, ela corresponde a um outro regime de verdade*, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas (ROUILLÉ, 2009, p.144, grifos meus).

Num sentido prático, o que mudava era que ao invés do fotógrafo capturar os acontecimentos ao vivo, sem modificá-los, ele poderia compô-los, ou mesmo construir as cenas, na intenção de *potencializar sua veracidade*. Enquanto de um lado a informação seria “captada”, do outro ela seria “fabricada” (ROUILLÉ, 2009, p.144). Entra, assim, uma questão subjetiva, a questão do critério de *quem* interfere na imagem por julgar que uma cena pode ser mais ou menos potente em termos de representar a realidade, conforme *o seu juízo de valor*. Fazer com que algo pareça mais real do que a realidade em si. Mas para isso acontecer é preciso que exista uma *imagem de realidade* sendo socialmente compartilhada, uma expectativa de realidade sendo levada em conta nessa composição. O que ecoa a constatação do historiador Thomas McEvelley (2005), mencionada no capítulo 1, na qual o norte-americano se opõe ao julgamento universal do gosto desenvolvido por Kant, e afirma que somente o indivíduo cuja faculdade do julgamento *não está distorcida* pode detectar o universal e efetuar o julgamento infalível. Com isso, podemos mais uma vez pensar o quanto essa imagem de realidade socialmente compartilhada se aproxima da ordem da ficção.

Rouillé salienta como nessa esfera de pensamento surgem artistas que, ao invés de se ocuparem de uma ética documental, com um uso da imagem que se refere a objetos materiais ou situações reais, realizam obras através da fotografia que *se referem a outras imagens*. É o caso de Christian Boltanski, que já na década de 1970 refotografa e amplia clichês de família para inseri-los em suas, ou mesmo mistura as imagens da própria família a imagens de outras famílias que ele encontra sem estabelecer um discernimento evidente entre elas. Conforme Ronaldo Entler (2006), um artista como Boltanski, que ele compara a Sophie Calle, não está interessado em desvendar o modo de vida de uma sociedade ou mesmo resgatar a biografia de alguém. O interesse de artistas que manipulam documentos dessa maneira, para Entler, repousa mais sobre direcionar o olhar a perguntas irrespondíveis quanto à realidade, sem o interesse de encontrar uma solução para elas. Ao mesmo tempo, eles atribuem um papel “mais humilde” à

fotografia documental, uma vez que seu aspecto de prova é relativizado, “constituindo uma nova forma de realismo” (ENTLER, 2006, p.44).

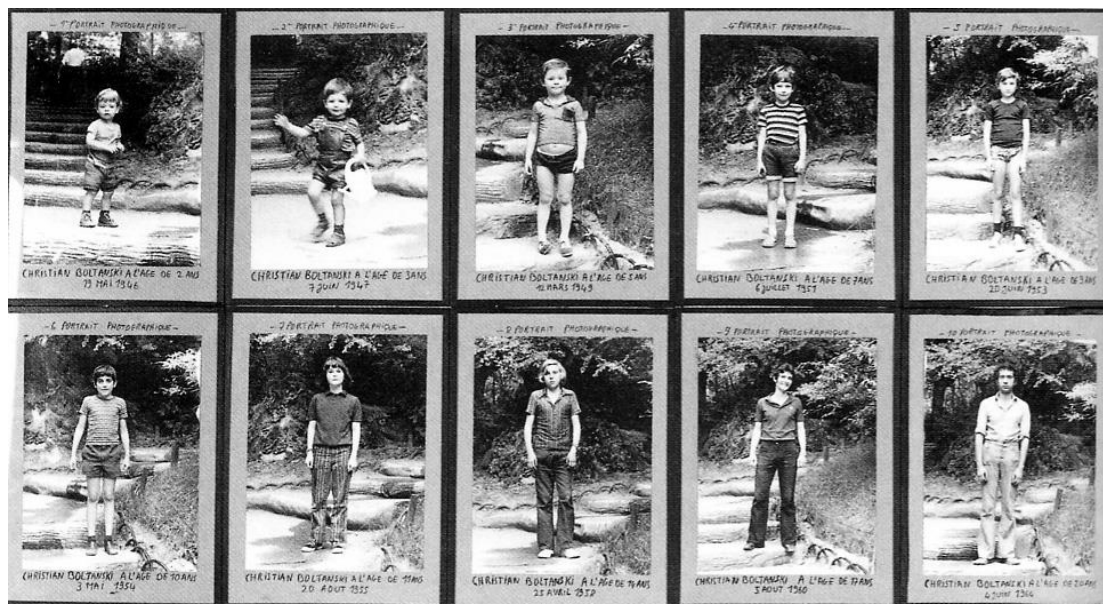


Figura 19: Christian Boltanski, *10 Portraits Photographique de C.Boltanski, 1946-1964* (1972)

Em *10 Portraits Photographique de C.Boltanski, 1946-1964* (1972), Boltanski fotografa uma série de crianças num mesmo parque e as apresenta posteriormente como registro das imagens da sua própria infância. Sobre a própria infância, Boltanski afirma: “eu pretendia falar da minha infância, no entanto, minha infância real tinha desaparecido. Eu menti sobre isso tão repetidamente que não tinha mais uma memória desse momento, e minha infância se tornou, para mim, uma espécie de infância universal” (BOLTANSKI *apud* ENTLER, 2006 p.42). Boltanski insinua que a maneira como sentimos a infância é uma percepção construída, uma espécie de memória cultural que gera imagens que vêm de famílias diferentes, mas são muito semelhantes. Segundo Entler, “o artista sugere com clareza o paradoxo das imagens que testemunham fatos reais, mas que, em sua insuficiência, podem ser reinventados como ficção”, se interrogando sobre “histórias que merecem mas não podem ser contadas” (ENTLER, 2006, p.42). Boltanski se dedica também a construir monumentos à memória das vítimas da guerra e do holocausto, que em grande parte, conforme o artista, dada a ausência de documentos, tornou-se irrecuperável.



Figura 20: Christian Boltanski, *La Maison Manquante* (1990)

Em *La Maison Manquante* (1990), o artista procurou nas ruas de Berlin lacunas deixadas pela destruição das casas provocada pela Segunda Guerra. A exposição do artista se deu através da utilização dos documentos dos moradores dessas casas, que ele apresentou através de vitrines em um parque localizado no mesmo local onde havia um museu que também foi destruído pela guerra. Assim, conforme Entler, a relação entre imagem e objeto representado se dá não através da existência de fragmentos dessa realidade, mas sim através de um *discurso que é produzido* sobre essa realidade (ENTLER, 2006, p.43).

Conduzidos por este viés, podemos pensar que o jornalismo, por mais que se apresente como verdade, carrega e é responsável pela produção de um discurso que se afirma como realidade. A transformação no regime de verdade que acompanha a produção de imagens no jornalismo é relacionada por Rouillé ao crescimento da concorrência entre os fotógrafos que não hesitam em modificar uma imagem para vendê-la melhor. Além disso, Rouillé chama a atenção para um certo cansaço provocado nos leitores de revistas e jornais, que passam a ter uma relação cotidiana com imagens de guerra e desespero cada vez mais regulares, via um noticiário cada vez mais freqüente em suas vidas. Segundo Rouillé, é “como se o voyeurismo perverso, as cenas de apocalipse, a escalada mórbida, não fizessem mais sucesso [através da mídia impressa], ou... a partir de agora, estivessem reservados à televisão” (ROUILLÉ, 2009, p.140).

Desde 1993, Dora Longo Bahia esteve presente também no ambiente de produção jornalística, quando atuou como ilustradora da *Folha de S. Paulo*. A crítica de arte francesa Catherine Millet (1997) coloca que é parte das características do artista contemporâneo o fato

de trabalhar como qualquer um, com máquinas, e se interessar pelas mesmas coisas que todos os seus contemporâneos. Millet chama atenção para esse aspecto para evidenciar que na perspectiva contemporânea qualquer um pode tornar-se artista, mas salienta que os primeiros a perceberem isso foram aqueles que trabalhavam com imagens, especialmente com publicidade e ilustração. Millet traz uma lista realizada por Lucy Lippard com as ocupações dos principais artistas da arte *pop*. Enquanto Andy Warhol desenhava sapatos para uma revista de moda, James Rosenquist era publicitário de profissão e Claos Oldenburg ilustrador de jornais. Mas o ponto fundamental da reflexão de Millet é que a novidade não está no fato de um artista exercer uma outra atividade para ganhar a vida. Isso já acontecia até mesmo na pintura. O que importa é “o fato deles adaptarem à sua prática artística métodos extraídos da sua atividade lucrativa” (MILLET, 1997, p.30-31). Uma vez sendo parte das habilidades do artista contemporâneo aprender a forjar os seus próprios instrumentos e métodos ou mesmo se apoderar dos instrumentos dos outros, considero que os recursos utilizados por Dora Longo Bahia integram, além das ilustrações que realizava na redação do jornal, a experiência de ter acompanhado a construção da imagem de realidade propagada na mídia.

No final da década de 1990, Bahia escolheu trabalhar com questões relacionadas à violência doméstica. A artista procurava fotos e textos de mulheres que tinham sido espancadas e eram publicadas no “Notícias Populares” –um jornal do Grupo Folha que circulou até 2001 e fazia um intenso uso de manchetes relacionadas a sexo e violência –, buscando encontrar limites que demarcavam uma relação que antes era íntima, de relevância apenas privada, e que agora passava a ser notícia em coluna policial, transitando para a relevância pública. Em entrevista à *Isto é*, concedida em 2010, Bahia defende que não fazia parte de suas intenções falar de dramas pessoais, e que seu interesse repousava sobre “dar ao conflito doméstico uma *dimensão universal*”. Frase que nos reporta diretamente a uma das questões caras ao feminismo dos anos 1970, desenvolvida no capítulo anterior, que é tornar o pessoal político, universalizar o pessoal, como sugeriu Hannah Wilke. Em alguma medida, isso poderia levar alguém a estabelecer essa relação entre a obra de Bahia e as questões feministas. Todavia, na perspectiva de Bahia, sua atenção estava voltada a refletir sobre o impulso de violência inerente a qualquer ser humano. Entre 1996 e 1997, Bahia produziu uma série de pinturas que retratam corpos humanos que cometeram ou foram vítimas de um ato de violência num ambiente doméstico.

Nessa mesma entrevista para *Isto é*, Bahia afirma que se opõe à ideia de que um problema só pode ser abordado por quem viveu esse problema, como se somente um negro pudesse falar sobre racismo, por exemplo. Acredito que possamos estender esse raciocínio à

posição da artista em relação a questões de gênero, ou seja, para ela não são apenas os homens que podem falar de questões masculinas ou só as mulheres que podem falar sobre questões femininas, se é que existem questões exclusivas de cada sexo.

Ao mesmo tempo, acabei de sugerir, a partir de Thomas McEvelley, que a nossa faculdade do julgamento não é universal, uma vez que ela é distorcida pelas nossas experiências. Na mesma medida, a *nossa realidade* é uma construção do real que compartilhamos socialmente. Podemos então pensar que as imagens e a nossa relação com elas, embora socialmente compartilhadas, não são universais? Por isso, impulsos humanos inerentes à nossa existência, como a violência e o desejo, embora sejam socialmente mediados, seriam percebidos individualmente? Ainda assim, Dora Longo Bahia propõe um trabalho que procura tratar da violência em sua dimensão doméstica para dar a ela uma perspectiva universal.



Figura 21: Em sentido horário, Dora Longo Bahia, *Ela era uma vagabunda peguei a faca e fiz o que tinha que fazer*; *MAA que matou a mãe no dia das mães 12/05/96* (1996) e *A empregada doméstica Dora Longo Bahia, 25, é acusada de matar a tiros as filhas Ingrid, 3, Jéssica, 2, e em seguida tentar suicídio atirando contra o peito São Miguel Paulista, 24/03/96* (1996)

Boris Groys (2010), assim como McEvilley, se opõe à perspectiva contida na estética kantiana e defende que um dos problemas dessa posição em relação à arte é que para ter uma apreciação estética de qualquer tipo o espectador tem que ser esteticamente educado. Conforme Groys, “essa *educação* necessariamente *reflete o ambiente* no qual o espectador nasceu e no qual ele ou ela vive” (GROYS, 2010, p.11, grifos meus). Acredito que o julgamento em relação ao trabalho de Dora Longo Bahia refletiu o ambiente no qual o espectador e a artista vivem. Ela começou a ser classificada não universalmente, mas sim a partir do seu sexo feminino, enquanto uma artista que tratava de *questões femininas*. A sequência da série que trata de violência doméstica pode ter contribuído para essa leitura, uma vez que Bahia realizou um trabalho no qual se apropria de fotos de álbuns de recordação familiares. No ano seguinte ela desenvolve a obra *Who's Afraid of Red (Honey Moon)*, em alusão à pintura de Barnett Newmann (1905-1970), *Who's afraid of red, yellow and blue* (1966) [Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul], que perde o amarelo e o azul para ganhar o complemento da lua de mel. Mais precisamente, nesse trabalho Bahia transpõe para a pintura fotografias da lua de mel de seus pais, fazendo assim uso de sua memória pessoal, que conduz à construção de uma imagem de aspecto esbranquiçado, aludindo à ação do tempo sobre as lembranças.

Conforme Agnaldo Farias (2011), a escolha de Bahia pela obra de Barnett Newman se dá não apenas por seus atributos formais, mas especialmente por ela ter sido rasgada por um visitante num museu durante a exposição de que fazia parte. Farias destaca a relação de Bahia com o vermelho, que percorre grande parte de sua obra, e que a artista atribui ao significado não só simbólico e cultural que a cor carrega, mas também com uma relação *física* que qualquer pessoa tem com essa cor, uma vez que a carrega dentro do corpo. Mais uma vez, Bahia se volta para o social e o cultural em conjunto com questões físicas e viscerais.



Figura 22: Dora Longo Bahia, *Who's afraid of red (Honey Moon)* (1996)

A partir de um comentário do teórico René Berger, evocado por Jorge Glusberg (2009), associo essa inquietação de Bahia a questões suscitadas pela arte da performance nos anos 1960. Para Berger, “não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso de massa e da publicidade” (BERGER *apud* GLUSBERG, 2009, p.54). Glusberg acrescenta que qualquer investigação em relação à performance deve começar através dessas investigações do corpo, tanto no que se refere às suas qualidades plásticas quanto à sua resistência, seus pudores e suas inibições sexuais. Quando se refere à violência e ao sangue que corre nas veias de todos nós, Bahia demonstra interesse por questões que podem ser interpretadas através da

performance. Ao mesmo tempo, a artista chama atenção para como a violência e a sexualidade são também ativadas através da nossa relação com as imagens.

Além disso, é fato que produção de Bahia traz possibilidades para pensar a representação das mulheres, e também dos homens, no espaço público e na mídia, em como se dão e são representadas as relações humanas entre os diferentes sexos. Todavia, independentemente do meio utilizado, seja pintura, fotografia ou vídeo, Bahia não gostaria de ser separada num nicho específico, que a isola e leva em consideração primeiramente o seu sexo feminino. Afinal, está interessada na mediação existente entre as relações humanas e as imagens. Entre as preocupações da artista está a ideia de que “a nossa realidade é totalmente fictícia. Tudo se dirige a conduzir o comportamento das pessoas: as risadas de um *sit-com* fazem ver aquilo como uma comédia e, quando abre o jornal, você é induzido a ver heroísmo em imagens de guerra”⁵⁶. Dessa maneira, todos nós de alguma maneira teríamos o nosso olhar e nossa sensibilidade influenciados por imagens que não provêm exclusivamente do universo artístico. Isso inclui as pessoas que julgam, interpretam e categorizam a produção de Dora Longo Bahia e que a avaliam através da sua imagem de mulher. Por isso, se a realidade é fictícia e nosso comportamento é *conduzido* por essa ficção, fazer uso dessa maneira de narrar para contar a história é também uma maneira sensível de tentar manipular essa realidade.

Conforme a artista relata, saiu no jornal uma crítica sobre o seu trabalho que a comparava a outras artistas mulheres que, do ponto de vista dela, não tinham necessariamente a ver com o seu trabalho. A crítica também dizia que Bahia tratava de questões femininas.⁵⁷

Diz:

e eu também não achava que eu tava falando de questões femininas, porque eram autorretratos. Então eu comecei a pensar, será que eu tenho questão feminina porque eu sou mulher? Quer dizer, se eu for homem falando da mesma coisa, essas questões, elas deixam de ser femininas? Quer dizer, existe um lugar que se eu for mulher a autoria importa, se eu for homem a autoria não importa. Por isso que eu pensei nesse projeto de criar um artista homem.⁵⁸

⁵⁶ Entrevista concedida a Paula Alzugaray, em 2010. Disponível em: http://istoe.com.br/77572_DUAS+ARTISTAS+EM+FOGO+CRUZADO/

⁵⁷ A existência dessa crítica e dessa relação com questões femininas foi relatada por Dora Longo Bahia quando a entrevistei. Não encontrei a crítica a que ela se refere e também não perguntei quais trabalhos estariam atribuindo à arte feminina. Optei por eu mesma fazer uma análise cronológica dos trabalhos dela, e como Marcelo do Campo surgiu logo depois, pressupus que, por sua temática, seriam possivelmente estes os trabalhos.

⁵⁸ Entrevista realizada em março de 2017.

“Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural?” (BUTLER, 2003, p.9), se pergunta Butler no prefácio de *Problemas de Gênero*. Ou ainda, ser mulher “seria a ‘naturalidade’ constituída mediante *atos performativos discursivamente compelidos*, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (ibidem, grifos meus). Acredito que a opção de narrar a trajetória de Marcelo do Campo contém a tomada de decisão de estabelecer uma espécie de *performance discursiva* que intenta compelir discursivamente. A artista constrói esse lugar que *se faz passar*, e também se faz sentir, como masculino, se ficcionalizando como um homem. Lembro, assim, como o conceito de *performatividade* de gênero de Judith Butler, entendido por ela como uma construção dramática e contingente de sentido, é aproximado da ideia de *escritas de si* de Michel Foucault e *ao artista como etnógrafo* de Hal Foster para formar o conceito de autoficção de Diana Klinger. O gênero, então, também pode ser pensado a partir da *imagem do que é um gênero*, do que o sexo feminino ou masculino representa, sendo essa representação uma construção fictícia. Talvez a biografia de Dora Longo Bahia não fosse fundamental para pensar o seu trabalho, mas sendo ela uma artista mulher, foi *naturalmente* levada em consideração no desenvolvimento de reflexões e classificações em torno de suas obras. Importava que quem falava era uma mulher, influenciando na sua imagem enquanto artista, fazendo dela uma mulher artista.

Por conta dessas percepções que inevitavelmente relacionam a vida e a obra da artista, analiso à biografia dela em conjunto com seus trabalhos na tentativa de não entendê-la de maneira fechada e determinista.

É em 2000 que Bahia dá início ao mestrado em Poéticas Visuais na ECA/USP e opta por desenvolver a *biografia* fictícia de um artista homem. Marcelo do Campo é ligado ao período da ditadura militar e pode ser tomado como um personagem que permite tanto relativizar a forma pela qual a investigação utiliza informações forjadas/construídas como verdade, quanto pensar o entendimento do autor/artista como um lugar fictício.

A trajetória do artista, da maneira que nos é apresentada no livro publicado pelo *Itaú Cultural*, é narrada por Bahia em tom documental e leva a crer que estamos lidando com documentos históricos resgatados por uma pesquisa realizada pela artista. Só é possível desvendar os princípios que norteiam o texto se pularmos direto para o anexo no final do livro. Na introdução do trabalho, assinada por Bahia, são apresentadas suas motivações para realização do projeto. Bahia argumenta a partir de uma perspectiva que corresponde a interesses que se relacionam com a universidade – uma vez que acredita que a pesquisa acadêmica deve produzir conhecimento para a comunidade e explorar campos obscuros que acrescentem

elementos ao conjunto das informações apreendidas pelo homem –, mas sem deixar de lado a abordagem poética, acrescentando às suas intenções a investigação prática sobre *o fazer estético em sua subjetividade*.

É interessante notar como o fazer estético desenvolvido por Bahia está contido justamente nesse *disfarce discursivo* que cobre de ambiguidade o lugar de quem fala, procurando mostrar como isso é socialmente construído e manipulável. O texto de introdução dá a entender que estamos vendo uma pesquisa teórica desenvolvida através da apuração de documentos de uma época pela qual a artista teria, e de fato tem, interesse, e no encontro de artistas com os quais ela teria afinidade.

Ainda na introdução de *Marcelo do Campo*, Bahia ressalta a importância que há em trazer à tona *a exploração dos processos artísticos dos pesquisadores*, de maneira que sirvam de referência aos estudantes, ressaltando, assim, sua atuação também como docente, que naquele período, em 2000, se dava através do ensino de pintura na Fundação Armando Álvares Penteado. Até aqui, ao que parece, estamos lidando com os argumentos da própria artista que a motivam a realizar seu trabalho. Todavia, seguido as motivações de Bahia está a apresentação de Marcelo do Campo, que desde o princípio é *encenada* como a existência de uma pessoa real. Considerando o interesse de Bahia em investigar a jovem arte contemporânea que se formava naquele período, do Campo seria um artista que atuou especialmente entre 1969 e 1975. Conforme ela coloca, “É o trabalho de um desses artistas recalcitrantes, Marcelo do Campo, que decidi *recuperar* e analisar em minha pesquisa de mestrado. *Entrei em contato com sua obra* pela primeira vez [...]” (BAHIA, 2006, p.15, grifos meus). Assim, ela supostamente estaria investigando um período histórico e teria *se deparado* com alguns trabalhos desse artista que existiu, mas não chegou a obter um reconhecimento relevante para entrar para a história.

Do ponto de vista da história da arte, fazia parte do contexto de *formação* de Marcelo do Campo o questionamento no qual os limites da obra de arte vinham sendo relativizados e no qual a prática artística vinha estabelecendo um diálogo constante com outras áreas. Como já foi colocado anteriormente, é o momento que os artistas retomam as percepções estabelecidas por Duchamp e se afastam da estética para dar à arte uma dimensão cognitiva e que se aproxima de outras áreas. No caso de Marcelo do Campo, a aproximação de outras áreas se dá a partir de uma relação com a arquitetura e com o desenvolvimento social. Bahia salienta em sua introdução como nesse período grande parte da produção artística de oposição aconteceu dentro das universidades.

O contexto também é composto por revoluções sociais e culturais que incluíam o movimento estudantil, o movimento hippie e manifestações contra o racismo e a favor do feminismo. Contudo, a questão de gênero, da qual ela sugere estar consciente aqui, fica apenas latente, uma vez que Bahia não a destaca entre suas intenções investigativas, pelo menos não na introdução. Até porque, para fazer isso, o forjamento da existência do artista Marcelo do Campo precisaria ser revelado de antemão.

Ao mesmo tempo, tomar conhecimento de que Marcelo do Campo é uma invenção dá subsídios para identificar a construção desse personagem como parte da construção da própria Bahia enquanto artista. Isso se dá não apenas a partir da perspectiva de gênero, com Bahia *performando* enquanto um artista homem e criando obras que se fundem ao ponto de vista dele, mas também desenvolvendo uma relação com um passado que ela explora porque quer *vivê-lo*. Assim, a artista coloca:

O Marcelo do Campo tem uma coisa de que é eu olhando uma coisa que eu admiro. Eu não falo do Gordon Matta Clark [na dissertação e na tese] mas eu pensei muito nele quando eu fiz. Porque quando eu descobri a obra do Matta Clark, que foi um livrinho que eu vi, eu li aquele livrinho e eram umas fotos preto e branco e um texto e eu falava assim – Noossa. Era uma coisa que você super vai construindo porque não tinha muito mais acesso. *Mas eu fico pensando também que toda a minha formação, uma formação muito diferente, porque não tinha internet, não tinha nada disso, então que você vai a partir de algumas imagens construindo mesmo ficções, a partir dessas imagens, desses pequenos textos que você vai fazendo.*⁵⁹

Este depoimento da artista mostra como uma parcela da realidade nos chega mediada; seja através de livros, filmes, jornais, etc. Da mesma maneira, Bahia vai tomando consciência de que ela própria também chega aos outros através dessas mediações e opta por elaborar a si mesma enquanto uma imagem de realidade que é fictícia. Cria uma projeção desenvolvida através de *imagens* e discursos com os quais ela havia se relacionado e que a motivaram a dar continuidade; seja através da apropriação, seja através da produção de outros documentos.

Quando se deparou com a publicação do artista Gordon Matta Clark, Bahia sentiu estar estabelecendo com ele um vínculo real que influenciou em sua percepção.

Eu comecei a pensar nisso também. Em todas essas ficções que eu tinha criado com esse grupo antes. Eu falo muito desse negócio do Matta Clark porque pra mim foi uma coisa muito importante quando li esse livro. Eu falei, nossa, *eu me sinto como se eu*

⁵⁹ Entrevista realizada em março de 2017.

*conhecesse ele, eu me sinto tão íntima dele por apenas um texto que eu li e algumas imagens. Como é que eu criei essa intimidade com uma pessoa que eu não sei nem qual era a altura dela, sabe? Eu não tinha nem nunca visto uma foto dela, eu tinha só visto as fotos do trabalhos e os textos. Então eu fiquei pensando, desse mesmo jeito que eu crio uma intimidade com ele eu posso fazer o meu Gordon Matta Clark. Fazer alguém que eu sou íntima mesmo e que aí você desenvolve.*⁶⁰

A partir dessa relação com Matta Clark, ela desenvolve alguém com quem nós podemos estabelecer uma intimidade por afinidade. Thomas McEvelley defende que “Tudo que dissemos sobre um trabalho de arte que não é uma descrição neutra de propriedades estéticas é uma atribuição de conteúdo” (MCEVILLEY, 1993, p.70). Poderíamos pensar, então, que encontrar artistas com quem se tem afinidade é em certa medida inventar esse artista com quem se tem afinidade, já que existe nesse encontro percepções subjetivas, nossas e do artista. Assim como encontrar um momento histórico com o qual se tem afinidade e produzir conteúdo através dele é inventar um momento histórico, uma vez que ele é reproduzido em outro momento, contemporâneo de quem o descreve.

Por este viés de pensamento, evoco também aquilo que Boris Groys estabelece como olhar para a arte contemporânea não em termos de estética, mas de poética, “não da perspectiva do consumidor de arte, mas do produtor de arte” (GROYS, 2010, p.16). Como vimos, Groys acredita que na contemporaneidade, através da proliferação das mídias, todos nós de uma forma ou de outra estamos nos relacionando com a produção da nossa própria pessoa pública e pensando sobre isso. Assim, produzir a própria pessoa pública significa estar interessado na existência dela e na possibilidade de que essa produção substitua o “corpo biológico ‘natural’ do seu produtor” (ibidem). Ao criar Marcelo do Campo, Dora Longo Bahia *performatiza* a partir da ideia de se livrar do seu corpo biológico *feminino* e se cria. Assim como ela não precisou conhecer Gordon Matta Clark pessoalmente, fisicamente, para sentir estar se relacionando com ele, a artista também cria possibilidades dos outros se relacionarem com ela através da criação desse personagem. Há um trecho do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido, No Caminho de Swann* (2006), de Marcel Proust, citado por Bahia numa nota de rodapé em seu prólogo, que cabe para pensar aqui:

Na verdade, as personagens a quem afetavam não eram “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de um personagem real só se produzem em nós por meio de uma imagem dessa alegria ou infortúnio” (PROUST *apud* BAHIA, 2010, p.18)

⁶⁰ Entrevista realizada em março de 2017.

Talvez seja possível, então, considerarmos que desenvolver novas imagens em torno da figura da/do artista é também uma maneira de estabelecer novas formas de sentir e se relacionar com a/o artista, que suscitam outras formas de nos sentirmos.

Quem começou a criar meios narrativos que funcionavam como pessoas públicas, seja através de artigos impressos, seja através do ensino e/ou mesmo através da performance, foram artistas de vanguarda como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball e Marcel Duchamp, segundo relata Boris Groys (2010). Novamente retornamos então a Duchamp, que, como vimos no primeiro capítulo, foi um dos pioneiros a atentar para a parcela de invenção e manipulação contida no gesto de gerar a recepção da obra, tomando essa tarefa para si. Para Hans Belting (2006), Duchamp operava simulando variantes do comentário sobre arte, reinterpretando a sua obra publicamente de maneira diferente, ao mesmo tempo determinando a história da recepção e gerando uma mítica em torno de suas obras. É interessante como Belting delimita que “a ciência da arte de tipo tradicional pôde tirar pouco proveito de tal situação, pois tinha de se limitar a relatar o nascimento (e a consumação) da obra, ou seja, a descrever eventos que nesse caso atuam de maneira apenas secundária” (BELTING, 2006, P.55). Dessa maneira, a partir de Duchamp, o historiador ressalta uma insuficiência do método histórico. Acrescento que a mítica em torno das obras, quando levada para a ideia de pessoa pública de Boris Groys, pode também se tornar uma mítica de si.

É evidente que *Marcelo do Campo* é uma referência direta a *Marcel Duchamp*, a quem Bahia escolhe aproximar a trajetória do artista que constrói e, com isso, a própria trajetória. Duchamp não só produziu, interferiu e ficcionalizou a partir da lógica do discurso artístico como também criou *pseudônimos* que assinavam os seus trabalhos. Chamo atenção, novamente, também para o fato de que a arte desenvolvida nos anos 1960/70, vivida por Marcelo do Campo, e que dá continuidade às questões propostas por Duchamp, é o período no qual os artistas começam em massa a freqüentar a universidade, e a arte a se relacionar com questões debatidas dentro dela, o que também leva os artistas a escreverem e a pensarem sobre os próprios trabalhos. Por isso, além de Marcel Duchamp, Marcelo do Campo incorpora também algumas características que Bahia absorveu de Robert Smithson, somadas à construção dos heterônimos, que por sua vez foi inspirada em Fernando Pessoa. A artista está interessada na perspectiva da neovanguarda desenvolvida por Smithson e outros artistas como Robert Morris, Carl Andre e Eva Hesse, na qual a “prática de arte se concentrava menos na execução de um objeto que fosse formalmente pertinente e terminado do que numa arte que revelasse os processos de sua execução ou ‘inexecução’”(BAHIA, 2006, p.88).

Porém, um outro aspecto relevante da construção de Marcelo do Campo é o desenvolvimento desse artista que se relaciona com um universo teórico e visual norte-americano e europeu, mas inserido no contexto brasileiro em suas especificidades. Bahia ressalta como os registros da produção nacional, na época vivida pelo artista, são escassos. Assim, esse resgate *inventivo* é também uma solução encontrada pela artista para reanimar essa história que tem poucos documentos que legitimam e comprovam sua existência. A dificuldade de registro desse período é atribuída por Bahia tanto aos equipamentos, como o vídeo, serem caros e de difícil acesso quanto ao baixo valor atribuído a esses experimentos pelo circuito artístico nacional. Além disso, em consequência da ditadura militar estabelecida em 1964 e intensificada em 1968, a documentação era também considerada como possível prova incriminatória utilizada pelos militares para perseguir artistas e intelectuais, levando-os à prisão e/ou ao exílio. Bahia, a exemplo de Christian Boltanski, também parte de fatos para gerar documentos de ficção que representam a realidade.⁶¹

Assim como Robert Smithson, Marcelo do Campo estudou arquitetura e não artes, mesmo que se tornar um artista fosse a sua intenção desde o princípio. Grande parte da produção artística de oposição aconteceu dentro das Universidades, e no caso de São Paulo isso aconteceu com intensidade nas faculdades de arquitetura e de filosofia. As faculdades de arquitetura, conforme Bahia, foram pioneiras em sobrepor “questões sociais a questões estéticas, propondo a interpretação da arte com a vida e tornando-se importantes centros artísticos e políticos” (BAHIA, 2010, p.10). Disso veio seu interesse em investigar essa perspectiva sob o viés de um artista que teria vivido dentro dessa realidade. *O contato com a obra de do Campo* se deu enquanto ela procurava por informações referentes ao projeto do arquiteto João Batista Vilanova Artigas, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), para o novo prédio da instituição. No meio desses documentos *estaria* uma planta modificada assinada por Marcelo do Campo. Bahia descreve: “Os desenhos eram, na maioria das vezes, absurdos pois contrariavam as normas da arquitetura” (BAHIA, 2006, p. 12). Conforme a artista, as idéias socialistas e estéticas de Artigas foram uma influência importante para os estudantes da FAU

⁶¹ Sobre esse resgate, Bahia disse assim quando conversamos: “Olha, existe uma história que está sendo recuperada ali. Na época eu vi, por exemplo, eu fui fazer umas pesquisas na FAU, daí eu vi, e é tudo meio assim, das pessoas que estudaram na FAU e não completaram o curso. Ou mesmo, as exposições do Walter Zanini, Jovem Arte Contemporânea, você pega ali os artistas que participaram, a descrição dos trabalhos, super legais e você não tem informação e muitos deles desapareceram. Então você vê que tinham atitudes que eram super vanguarda, interessantes e que por uma vi.. (vai falar e para) *força das circunstâncias*, né, sumiram”. Entrevista realizada em março de 2017.

que, inspirados por ele, “investigavam os limites entre arte e arquitetura, arte e teatro, arte e cinema, arte e filosofia e, acima de tudo, arte e vida” (BAHIA, 2006, p.15).

As *informações* sobre Marcelo do Campo teriam sido, então, *resgatadas* através da entrevista de antigos colegas e extraídas de fotografias de arquivos pessoais. Todo o texto é acompanhado de imagens em preto e branco que são expostas de maneira a sugerir que foram documentos que ela resgatou da época. Algumas imagens são mesmo documentos resgatados do Acervo do Centro Universitário Maria Antonia, mas estão acompanhadas de *obras do artista produzidas* naquele período. Marcelo do Campo também representa uma série de jovens artistas com os quais Bahia se deparou em seu processo investigativo, os quais, embora tenham participado ativamente do circuito artístico, não deram continuidade a um trabalho de arte relevante, migrando para outras carreiras.

Assim, além de se criar com a construção de Marcelo do Campo, através dele Bahia aponta para fragilidade da história que, muitas vezes depende da existência de documentos que comprovem fatos, limitando seu escopo a documentos que são considerados como provas e que ela aqui desafia. Simultaneamente à construção da história, Bahia desenvolve com ela uma relação ambígua, no sentido de que, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a precariedade da documentação, constrói uma relação com o conhecimento que simula a existência de arquivos que na verdade são produzidos. São Documentos/Ficções que ela elabora a partir de seu lugar enquanto artista e enquanto pesquisadora.

Em comum com Dora Longo Bahia, Marcelo do Campo tem sua formação influenciada por uma passagem pela Suíça – do Campo teria estudado lá no final dos anos 1960, enquanto Bahia apresentou lá seu trabalho ao longo do mestrado, em 2005. Em 1968, o pai de Marcelo do Campo, correspondente político do jornal *O Estado de São Paulo*, teria se mudado para Paris e do Campo, tendo terminado o colégio, foi morar com ele. Na Europa, ele conheceu uma estudante de artes de origem suíça e foi morar com ela numa república em Genebra. Com ela e outros estudantes, do Campo formou um coletivo chamado FOEHN (*Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre*) que procurava explorar os limites dos objetos da experiência e das instituições de arte. Com esse coletivo, do Campo desenvolveu uma manifestação intitulada *Quand les attitudes deforment les altitudes* em frente à exposição antológica *Quand les attitudes deviennent forme* [Quando as atitudes se tornam forma], curada por Harald Szeemann e que consagra a perspectiva desenvolvida pela arte conceitual. Mais uma vez a história se mescla à ficção, sem que Bahia diferencie uma coisa da outra. Conforme me contou em entrevista, ela foi à Suíça falar sobre o seu trabalho e lá deu uma aula sobre os anos 1960. *A ação de Marcelo*

do Campo com o grupo FOEHN foi na verdade uma atividade desenvolvida pela artista em conjunto com os participantes dessa aula. Segundo Bahia,

na Suíça aconteceram coisas muito importantes nos anos 1960 com as coisas que envolveram o Harald Szeemann, que era diretor do Museu de Berna na época, que fez uma exposição super importante lá e que depois foi ser curador da Documenta de Kassel, *Quando as atitudes se tornam forma* – ou essa exposição foi na Suíça e depois ele foi pra Documenta. Então eu dei aula pensando nisso, eram nessas questões dos anos 1960, quando as atitudes se tornam forma, que eu tava me envolvendo e como isso viria. A gente pensou na Suíça como esse lugar isolado e daí fizemos esse bunker de papelão, porque era o que a gente tinha na mão, e daí a gente fez as fotos; eles fizeram as fotos. A gente armou tudo e eles participaram. Então as coisas vão acontecendo meio assim.⁶²

Na entrevista, me referi a esse texto que descrevia a obra na qual o coletivo FOEHN teria construído um *bunker* de papelão para ocupação na frente da exposição. O *registro* da permanência dos artistas no *bunker* havia sido filmado em super-8 e na descrição de Bahia ela comenta como as “imagens desfocadas denunciavam a dificuldade de comunicação entre as pessoas e, principalmente, entre o povo suíço” (BAHIA, 2006, p.25). A trilha do filme consistia em vozes masculinas declamando diálogos retirados dos filmes de Godard, misturados a textos científicos sobre Entropia, conceito caro a Robert Smithson e também a Marcelo do Campo. Perguntei à artista se da parte dela havia alguma diferenciação entre os princípios que a nortearam ao fazer as obras para Marcelo do Campo que ela mesmo descrevia. Bahia então me respondeu que o texto foi escrito depois dos trabalhos. A imagem desfocada, por exemplo, que no texto ganhou um significado expressivo, foi na verdade uma limitação técnica. Eles só perceberam que a câmera estava com problema quando revelaram o filme. Diz:

Então, quer dizer, você adapta um discurso a uma coisa. Não foi antes, entendeu? Foi depois. O texto veio depois e eu pensei como que eu vou usar isso? E também fico pensando muito, de novo, na ideia de ficção, de como *você constrói o artista mesmo que ele exista*. Então se eu tenho um curador X que vem aqui e fala – Nossa, olha só esse fora de foco é maravilhoso. E você fala, não é só um fora de foco. Mas existe um lugar do discurso, da legenda, que às vezes a legenda atribui um significado que a imagem não significaria se não tivesse a legenda.⁶³

Evoco, assim, a afirmação de Michel Foucault que aponta como existe um sistema institucional que encerra, determina e articula o universo dos discursos, ligando esse aspecto à função do autor. Podemos também sobrepor a constatação de Foucault e a reflexão de Bahia àquilo que Boris Groys estabelece como as decisões que conduzem um artista a estar menos

⁶² Entrevista realizada em março de 2017.

⁶³ Entrevista realizada em março de 2017.

preocupado com o impacto no espectador e mais ocupado em pensar as decisões que conduzem à emergência daquele trabalho e sua forma de inserção no mundo. Somo a isso as condições técnicas que se tem para fazê-lo. Dessa maneira, uma perspectiva contemporânea que comenta a arte, crítica e teoricamente, pode incorporar essa contextualização em seu discurso e mesmo essas limitações técnicas, ao invés de atribuí-las a uma expressão estética inexistente e da qual Bahia, aqui, de certa forma debocha.

2.2.2 Uma branca de neve contemporânea

Há, por fim, um outro aspecto que gostaria de pensar e que parte também de um apontamento de Boris Groys. O teórico coloca como, em nossa cultura, a noção de choque está primariamente ligada a imagens de violência e de sexualidade. Isso de certa maneira pode ser atribuído as relações que Bahia estava procurando estabelecer em seus trabalhos de pintura que referenciavam a violência doméstica banalizada nas imagens dos jornais e que acabamos de ver. Há também a possibilidade de pensar como essa violência surge de um vínculo entre marido e mulher que tem início via sexualidade, e que também se desenvolve através de uma relação com as imagens. Mas o ponto de Groys é outro. O apontamento do teórico consiste em argumentar numa via contrária, que indica como os artistas de vanguarda, embora causassem choque em obras como *Black Square* (1915), de Malevich, os poemas sonoros de Hugo Ball ou ainda o filme *Anemic Cinema* (1926), de Duchamp, de maneira alguma apresentavam violência ou sexualidade de forma explícita. Eles tampouco quebravam algum tabu, uma vez que quebrar um tabu não estava relacionado a exibir quadrados ou discos, como eles faziam. Conforme Groys, as obras desses artistas terminavam por demonstrar as condições mínimas para produzir um efeito de visibilidade “em um nível quase zero de forma e significado” (GROYS, 2010, p.17, tradução minha). Nesse sentido, o teórico identifica essas obras como “formas visíveis de nada, ou, igualmente, de pura subjetividade”, e por isso elas seriam “obras puramente autopoéticas, concedendo forma visível a *uma subjetividade que foi esvaziada*, purificada de qualquer conteúdo específico” (ibidem, grifos meus). Identifico que ao apontar que não há quebra de nenhum tabu, Groys está dizendo que não há quebra de nenhum tabu social, visto que essas obras estão dialogando exclusivamente com o contexto artístico, com o que deve ou não ser representado, transformado em imagem, transfigurado em arte.

Embora Duchamp não tenha se referido a questões de violência e sexualidade em *Anemic Cinema* (1926), é interessante notar que quem assinava esse filme não era Duchamp,

mas seu pseudônimo Rose Selavy. Ainda assim, conforme explica Dora Longo Bahia – no anexo intitulado *Criação e Emancipação de Marcelo do Campo* – através da utilização de pseudônimos e da apropriação de objetos, Duchamp estava questionando a importância da individualidade do artista, gesto no qual ele foi pioneiro⁶⁴. Mas reforço como transformar-se em mulher, no caso de Duchamp, apontava novamente para questões pertencentes à esfera artística e não a questões sociais e de gênero, por exemplo. Nunca fez parte das estratégias de Duchamp escrever um manifesto ou argumentar o que a arte deveria ou não ser. O artista operava através de exemplos, conforme coloca Thomas McEvelley (McEVILEY, 2005, p.24). A adoção de Duchamp por uma *persona* feminina é identificada pelo historiador, então, como a negação da tradição, a tradição do herói masculino que permeava a era romântica (McEVILEY, 2005, p.29). Justamente, Bahia coloca como, apesar do fato de Duchamp ter trocado a identidade, ele manteve em sua obra uma coerência formal e conceitual⁶⁵. Ou seja, o artista não estava preocupado em produzir uma obra específica para Rose Selavy porque ela se tratava de uma mulher e exigiria uma personalidade e uma percepção com novos critérios de produção. Rose Selavy era Duchamp travestido de mulher, sem pensar muito sobre as consequências dessa transformação. Ao mesmo tempo, considerando McEvelley, o artista estava ciente da existência socialmente compartilhada desse *herói* que era culturalmente identificado como um homem.

Não poderíamos pensar, então, que talvez na perspectiva de Duchamp não houvesse diferença? Que por esse motivo não parecia fazer parte dos seus planos aprofundar questões relativas a gênero e/ou a sexualidade? Ao mesmo tempo, no primeiro capítulo vimos como Louise Bourgeois falhou em sua tentativa de se integrar aos dadaístas e surrealistas. Também vimos como fazia parte da perspectiva de Duchamp libertar-se de uma análise exclusivamente estética e formal para dar à arte uma dimensão mais cognitiva.

Para dar continuidade a esse raciocínio trago, então, uma obra posterior de Duchamp, que ele demorou vinte anos para expor e que insinua um interesse do autor na representação do corpo da mulher na arte.

⁶⁴ A respeito disso, coloca Bahia: “Em 1920, Duchamp cria Rose Sélavy, um alter ego feminino com o qual realiza diversos trabalhos e posa para fotografias travestido, encarnando a personagem. A intenção era trocar a identidade e a primeira ideia foi adotar um nome judeu; sendo católico, considerou que seria uma grande mudança passar de uma religião a outra. Como não encontrou nenhum nome que lhe agradasse decidiu trocar de sexo, o que, segundo ele, era muito mais simples! (BAHIA, 2006, p. 80)

⁶⁵ Sobre isso, afirma Bahia: “O uso de pseudônimos e a criação de uma personagem, no caso de Rose Selavy, não significaram a elaboração de um conjunto de obras paralelo. Rose Selavy é a assinatura que parte da obra de Marcel Duchamp traz”, afirma a artista (BAHIA, 2006, p.80)



Figura 23: Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1 La Chute D'Eau*,
2 Le Gaz D'Eclairage, 1946-66

Étant Donnés: 1 La Chute D'Eau, *2 Le Gaz D'Eclairage*, 1946-66 foi criado por Duchamp em segredo, ao longo de vinte anos, e teve como modelos duas mulheres importantes. A primeira foi a escultora brasileira Maria Martins, artista como ele, com quem Duchamp se relacionou amorosamente entre 1946 e 1951. A segunda foi Alexina Matisse, que tornou-se esposa do artista em 1954. Duas mulheres diferentes aqui são apenas uma. A obra foi divulgada somente em 1969, um ano depois da morte do artista⁶⁶. Neste trabalho, uma porta de madeira umedecida acompanhada de um cercado de tijolos ocupa o espaço da galeria. A figura de uma mulher nua deitada no meio de um matagal é vista através de uma porta e não vemos seu rosto, o principal responsável por dar a ela uma identidade. Só podemos identificar seu sexo por conta de sua genitália. As pernas da mulher estão abertas como se ela tivesse sido vítima de um abuso, ou

⁶⁶ Informações obtidas em *Body of art*, Londres: Phaidon, 2015.

talvez estivesse apenas se oferecendo a alguém de maneira desajeitada. Nesta obra, Duchamp talvez insinue com mais ênfase um possível interesse pela questão de gênero, especialmente no que concerne a esfera da representação das mulheres na arte. A mulher acéfala, objeto não identificado, sendo espiada por um buraco, sugere que Duchamp estava ciente, sim, de que havia uma diferenciação referente ao sexo que deveria ser discutida.

Parece que, para Dora Longo Bahia, não *deveria* haver uma diferenciação relacionada ao sexo do artista, da mesma maneira que Duchamp agia como se não houvesse. Porém, ela foi diferenciada na classificação do seu trabalho, o que a fez concluir que, por mais que não a considerasse real, a diferença existia. Ao mesmo tempo, não fazia parte dos interesses de Bahia defender uma perspectiva que vinha de um universo classificado como feminino. O que, em algumas perspectivas, a afasta da ideia de feminismo. Quando conversei com a artista sobre esse aspecto, sugeri que talvez o *anti-feminismo* dela estivesse relacionado à possibilidade de ficar localizada em uma discussão fechada em si mesma. Ao mesmo tempo, pontuei que eu não poderia deixar de notar a presença de questões de gênero em seu trabalho. Assim ela me respondeu:

Eu sou super anti-feminista. Quer dizer, eu não sou anti-feminista. O que eu acho é que, é exatamente isso aí que eu você falou. *Eu não participo de exposições de artistas mulheres ou questões femininas*. Eu sou contra, eu acho isso uma redução do trabalho. É aquilo que eu tava falando no começo. Se eu sou mulher existe arte feminina. Mas não existe arte masculina. Não quero, sabe.⁶⁷

Ao mesmo tempo, Bahia não se opõe ao fato de que existe um lugar do qual ela está falando, um lugar que localiza o discurso dela enquanto uma mulher. Mas ela discorda de que todas as mulheres portem as mesmas características, assim como não deseja que aquilo que ela fala esteja destinado a pessoas do mesmo sexo que ela. Possivelmente, o que interessa à artista é a ideia de multiplicidade de gêneros, uma multiplicidade de femininos e masculinos, o que a aproxima da perspectiva desenvolvida pelo feminismo nos anos 1990, a qual apresentei aqui via Linda Nicholson e Judith Butler. Por este viés, faz sentido quando Bahia diz se identificar muito mais com um discurso masculino, um discurso transgênero, do que com um discurso feminino, que ela considera um tanto quanto *insuportável*. Todavia, ao ver a artista pessoalmente, fisicamente ela se parece com uma mulher, uma vez que a relação que Bahia estabelece com o transgênero é com o discurso, não através de transformações em seu corpo, mas sim através do seu trabalho.

⁶⁷ Entrevista realizada em março de 2017.

Nessa linha de pensamento repousa o gesto de criar um heterônimo masculino, visando questionar a classificação preconceituosa do trabalho de artistas mulheres como arte feminina. Quando argumenta sobre a criação de Marcelo do Campo, Bahia afirma que a freqüente leitura do trabalho feito por mulheres “supervaloriza uma qualidade *peçoal* do artista em detrimento das propriedades *objetivas* da obra e atira-a numa vala comum: a da arte feita por pessoas do sexo feminino” (BAHIA, 2006, p.81). Oportunamente, Bahia identifica como as mesmas características são interpretadas de maneiras distintas se uma obra é feita por um homem ou se é feita por uma mulher, sugerindo que as propriedades objetivas da obra são interpretadas a partir do sujeito artista. E arrisco dizer que a distinção cresce quando se trata de uma arte que referencia o corpo do autor ou temáticas como a intimidade e o universo das relações. No caso das mulheres, muitos aspectos são considerados parte integrante de um *abstrato universo feminino* – Bahia evoca chavões da feminilidade como submissão, lar, fragilidade, beleza, doçura e maternidade –, enquanto que, se são realizadas por um artista homem, são analisados seguindo critérios *formais e estéticos*.

Me atenho, então, ao seguinte ponto. Bahia coloca que uma vez que uma obra é feita por uma mulher, a leitura supervaloriza as qualidades pessoais do artista em detrimento das propriedades objetivas da obra. Se a obra é feita por artistas homens, a leitura se atém a critérios formais e estéticos. O que me sugere a seguinte questão: estaríamos nós interessados em uma leitura de obra objetiva que se atém a critérios formais e estéticos? Acreditamos nessa leitura? Não existiria um outro caminho? A arte de Duchamp sugere que existe, ao mesmo tempo que restringe sua crítica à esfera artística.

Talvez o que Bahia esteja sugerindo é que quando se trata de uma obra feita por um homem, os critérios de avaliação reservam seu escopo exclusivamente para o universo artístico; quando a obra é feita por uma mulher, os critérios saem fora da obra e do escopo das artes para referenciar *quem* a fez, acreditando que ali se estabelece uma espécie de limite criativo que corresponde ao universo feminino, e que precisa ser mencionado e relativizado. Em alguns casos, isso diminui o valor do trabalho, como vimos nas críticas dirigidas a Louise Bourgeois e a Hannah Wilke. É como se as mulheres não pudessem fazer uma obra que desestabiliza exclusivamente o universo das artes, sem referenciar o social, uma vez que elas sempre são referenciadas na interpretação de seus trabalhos.

Ao mesmo tempo, se formos pensar em critérios formais e estéticos, o pensamento de Boris Groys salienta que desde Kant, a quem ele se opõe, conhecemos a experiência estética enquanto uma experiência que, se aproximada da beleza e do sublime, pode ser uma experiência

de prazer sensorial [*sensual pleasure*]. Da mesma forma, essa experiência pode também ser “anti-estética” e de desprazer quando a obra falha em preencher as qualidades estéticas esperadas e provoca frustração (GROYS, 2010, p.10) Quero propor então que tentemos ousar aproximar essa relação com a arte da relação cultural convencionalmente estabelecida com o corpo da mulher. Ou seja, da expectativa de um corpo belo e sublime, que causa prazer sensorial/sexual, e que quando falha em preencher as qualidades estéticas esperadas provoca frustração. Em *Étant Donnés: 1 La Chute D’Eau, 2 Le Gaz D’Eclairage*, Duchamp sai da esfera das artes para dar à sua crítica uma dimensão social, que inclui a representação da mulher e as questões de gênero. Portanto, talvez seja insuficiente analisá-la por critérios formais e estéticos ou mesmo por critérios que se restringem ao universo das artes.

Entre as obras produzidas por Bahia, e que são assinadas por Marcelo do Campo, há três que referenciam questões de gênero. *À bout de souffle* [Acossado] (1969), *Ambiência 2* (1972) e *Le déjeneur sur l’herbe* [O almoço sobre a relva] (1974).⁶⁸ A primeira obra de Marcelo do Campo a trazer questões de gênero tem um título que homenageia Jean-Luc Godard e é um filme captado em super-8 no qual um homem asfixia uma mulher, interpretada pela própria Dora Longo Bahia. Conforme a autora coloca no texto, “Inicia, aqui, uma reflexão sobre os papéis do homem e da mulher que reaparecerá em alguns dos seus trabalhos” (BAHIA, 2006, p.25).

⁶⁸ Em relação a esses vídeos, há um fato interessante para pensar a artista. Além das imagens que acompanham o texto que descreve as obras, na dissertação e na tese, encontrei os vídeos dos trabalhos de Marcelo do Campo no *youtube*. Localizei esses vídeos pois, quando estava procurando pelo clipe da banda *Disk-Putas*, percebi que a pessoa que publicava os vídeos da *Disk-Putas* no Youtube estava logada como Alice Pulcrabella (que é uma mistura das personagens Alice, do *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e Ana Livia Pulcrabella, do *Finnegans Wake*, último romance de James Joyce). Coloquei esse nome na janela de busca e assim abriram-se uma série de outros vídeos. Entre eles os *trabalhos* de Marcelo do Campo e o filme *Novela Vaga*. O que revelou que Bahia tem outros pseudônimos circulando por aí. Os vídeos de Marcelo do Campo abrem com a data fictícia e em nenhum momento há alguma evidência de que eles foram produzidos no século XXI.

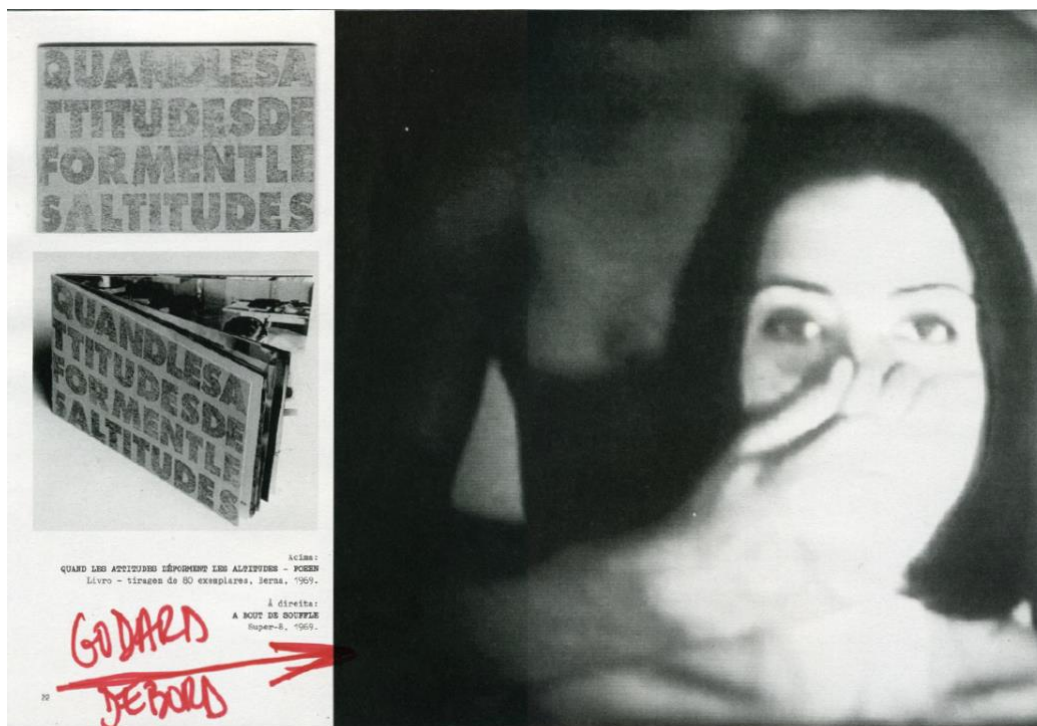


Figura 24: Frame do filme *À bout de souffle* [Acossado] (1969), de Marcello do Campo, anexado na tese de Dora Longo Bahia, na página 22, e com risco de canetinha que referencia Jean-Luc Godard e Guy Debord. No lado esquerdo é possível identificar também imagens de o livro com tiragem de 80 exemplares, parte da ação do grupo FOEHN intitulada *Quand les attitudes déforment les altitudes*, do qual Marcello do Campo fazia parte.

Em *Ambiência 2*, uma mulher, também interpretada por Bahia – e que, como ela mesma coloca na descrição, está maquiada como uma modelo mas veste uma farda militar, como se a própria artista (que ali não está identificada) não resistisse em aperfeiçoar o seu corpo e aparecer o mais bonita possível, mesmo que no contexto do filme estar maquiada pareça incoerente – encara uma câmera fixa. Um agressor com uma meia na cabeça vai torturando a mulher de forma cada vez mais intensa. Segundo Bahia comenta no texto, “Marcelo explora, mais uma vez, a ambigüidade das relações entre o homem e a mulher, o fraco e o forte, o certo e o errado, colocando o observador num estado de suspensão entre *situações e julgamentos opostos*” (BAHIA, 2010, p.43).



Figura 25: Frames do filme *Ambiência 2*, de Marcelo do Campo, anexados na tese de Dora Longo Bahia, nas páginas 37 e 38, que faz riscos de canetinha em cima das imagens, como se quisesse descartá-las.

Já *Le déjeuner sur l'herbe* [O almoço sobre a relva] (1974) consistia numa ação que fez parte da exposição inaugural da *Galeria Luisa Strina*. A ação é a última obra de Marcelo do Campo de que se tem registro, conforme escreve Bahia, e consiste numa releitura da pintura de Édouard Manet. O fragmento da ação consiste num filme de 12 minutos no qual uma jovem nua, novamente a própria artista, está deitada numa mesa. Um rapaz vestido de terno se deita sobre ela e começa a beijá-la. Conforme o texto descreve, a mulher nua seria uma espécie *de branca de neve contemporânea que em seu sono de morte espera pelo príncipe*. Nessa obra, Marcelo do Campo procura relacionar questões artísticas com questões éticas.

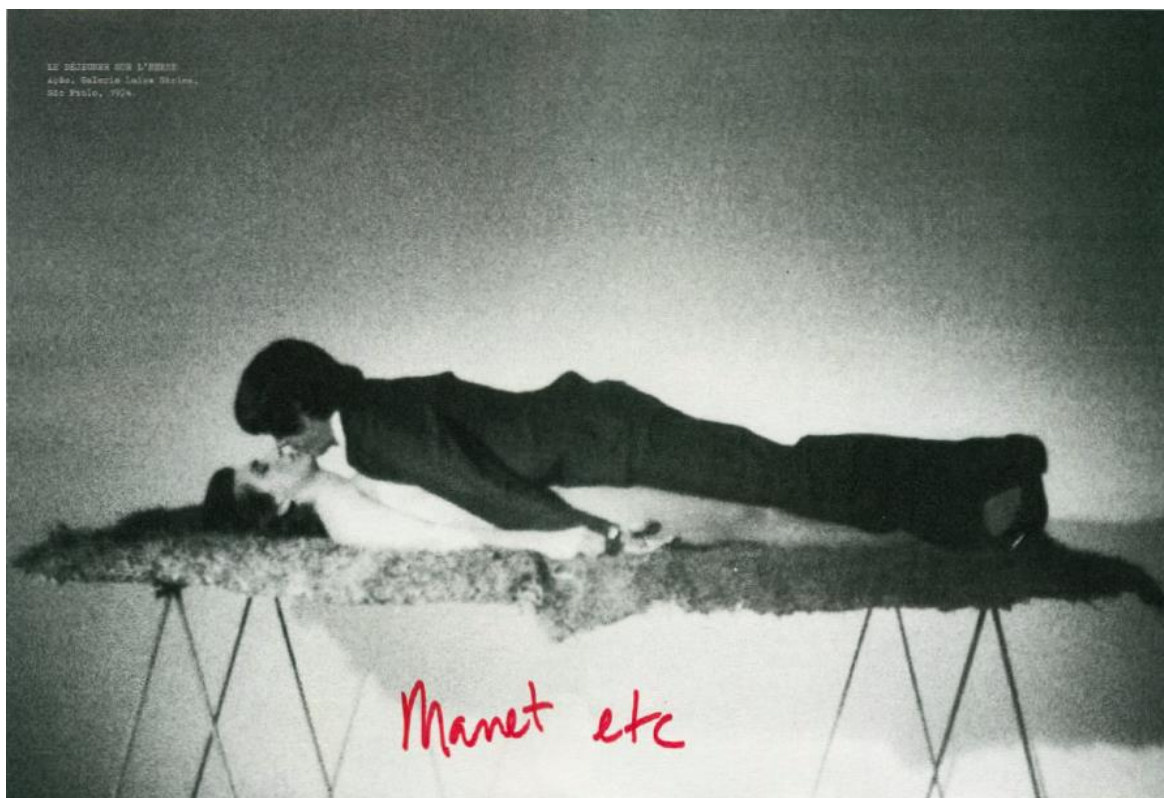


Figura 26: Imagem do registro da performance *Le déjeneur sur l'herbe* (1974), realizada na exposição inaugural da Galeria Luisa Strina. O risco em canetinha reforça a relação com Edouard Manet e o que ele representa.

Há um texto de Pierre Bourdieu intitulado *Manet, uma revolução simbólica* (2014), originário de uma aula proferida pelo sociólogo em 1999, no *Collège de France*. Em seu comentário, Bourdieu afirma que “a crise provocada por Manet é essencialmente uma crise da *linguagem estética*: as pessoas já não sabem como falar daquilo” (BOURDIEU, 2014, p.129, grifos meus). Bourdieu atenta para o que considera serem as transgressões estabelecidas pelo pintor. A primeira transgressão tráfegaria entre a hierarquia dos gêneros e a hierarquia dos formatos. *Le déjeneur sur l'herbe* (1863) trata-se de uma cena de banho, classificada enquanto uma cena de gênero que na pintura tinha um valor inferior, e cujos formatos geralmente se situavam entre 21,6 cm x 7,2 cm e 94,4 cm x 129,6 cm. A pintura de Manet mede 2,08 m x 2,64 m. Além disso, os críticos da época consideraram a obra realista demais para ser uma cena de banho. A transgressão seguinte se daria por conta das referências históricas. Enquanto entre os críticos da contemporaneidade (note que Bourdieu está falando em 1999) as referências históricas são quase um objeto de disputa, foram poucos os críticos da época que localizaram

as citações de Manet a pintores do passado (mais precisamente, segundo Bourdieu, somente três ou quatro)⁶⁹.



Figura 27: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* [O almoço sobre a relva], (1863)

É parte da tradição da pintura uma eufemização pelo distanciamento histórico dos sujeitos que são representados, como as Vênus, mas Manet desfaz isso (e Bourdieu cita *Olympia* [1863], que é posterior) e envolve suas figuras em um realismo brutal, fazendo com que *aquilo que sempre foi pensado somente enquanto imagem seja pensado enquanto real*. A frontalidade da luz evocaria ainda um efeito de formalismo, mostrando que Manet estaria consciente da existência da corrente, mas a distorceria de alguma forma. Segundo Bourdieu, “há uma alternativa da tradição histórica que é funesta e opõe o realismo ao formalismo. Manet, como

⁶⁹ Diz o sociólogo: “Certos críticos, com os quais estou de acordo, aproximam esse quadro de Offenbach e aí enxergam a encenação de uma cena mítica. Entre as fontes, os críticos da época não citam Giorgione [*Le Déjeuner sur l'herbe* se inspira notadamente em duas obras de mestres antigos a quem Manet presta homenagem: *Le Concert champêtre* (c.1509), por muito tempo atribuída a Giorgione (1477?-1510), mas considerada hoje como pintada por Ticiano (c.1409-1576), fornece o assunto, ao passo que a disposição do grupo central se inspira numa gravura de Marcantonio Raimondi (c.1480-c. 1534), segundo Rafael (1483-1520): *O julgamento de Páris* (c.1514-1518)], que será posteriormente citado pelos historiadores.” (BOURDIEU, 2014, p.133)

Flaubert, é ao mesmo tempo realista e formalista [...]” (BOURDIEU, 2014, P.134). Ao fazer isso, Manet em certa medida contamina o olhar estético, torna-o *impuro* e cheio de intenções.

Por fim, há último ponto abordado por Bourdieu em seu comentário que é o mais relevante para pensarmos aqui, mas sem abandonar esses outros que acabei de elencar. Bourdieu conta uma *historinha*, como ele mesmo define, que parte do romance de Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*. Na história, uma modelo posa nua para um grupo de homens em um ateliê. Em certo momento, ela percebe que há uma pessoa do lado de fora da sala que a observa, o que a constrange e faz com que corra rapidamente para se cobrir. A partir desse exemplo, Bourdieu pontua que existiriam dois tipos de olhar: um seria o olhar que é puro, estético, *dessexualizado e neutro*, e outro seria o olhar sexual. Podemos pensar então como o primeiro seria autorizado a uma série de coisas, uma vez que o seu princípio é nobre. Ao mesmo tempo, por este viés de raciocínio, seria o olhar sexual impuro, inestético e parcial? Ao inserir uma mulher nua no quadro ao lado de homens vestindo trajes formais, Manet retira a nudez feminina da esfera da imagem e a transporta para a esfera do real, sobrepondo os dois tipos de olhares que eram percebidos como esferas distintas. Conforme Bourdieu, o pintor faz o público se dar conta de que vai ver os nus de Alexandre Cabanel por razões sobre as quais eles se recusam a pensar, porque essas motivações da ordem do desejo, do sexual, do irracional, fazem parte do terreno do inconfessável, do íntimo, do *privado*. Dessa maneira, conforme Bourdieu, no gesto de Manet

há transgressão estética e transgressão sexual. Manet acumula prazerosamente todos os indícios, manifestando uma posição baixa do ponto de vista estético (cenas de gênero, paisagens, pastiche de retratos) e uma situação escabrosa ou potencialmente escabrosa. O que a leitura contemporânea percebeu foi a oposição entre o alto e o baixo no sentido social do termo e oposição entre o masculino e o feminino. [...] A mulher é ameaçadora no sentido de que ameaça a ordem simbólica e a hierarquia dos gêneros sexuais (BOURDIEU, 2014, p.135, grifos meus).

É Manet, essa obra e essa discussão que Dora Longo Bahia está referenciando através da obra de Marcelo do Campo, com o extra de que no caso da *Le déjeuner sur l'herbe* [O almoço sobre a relva] (1974) a mulher nua de do Campo é ela própria. Quando aponta para questões de violência e sexualidade através dos trabalhos de Marcelo do Campo, ela sugere essa via da arte que tem uma dimensão cognitiva como proposta por Duchamp, mas que também rompe com a separação desses dois olhares conforme Manet. Identifico que esse gesto da artista sugere que, por mais cerebrais que sejamos, em algum momento sempre nos pegamos sendo guiados por nossos instintos, abandonando nossos escrúpulos. Aí é que entra sua dimensão universal. Ao mesmo tempo, ela chama atenção para como nossos instintos de alguma

forma são mediados por imagens. Ou seja, talvez exista uma dimensão cognitiva que perpassa os aspectos mais profundos da nossa existência e, nesse sentido, as mulheres acabam ficando em desvantagem, uma vez que, ao longo da história, as mulheres não faziam imagens, nós éramos imagem. Por outro lado, talvez nesse posicionamento justamente esteja contida uma posição que carrega certa vantagem epistemológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O que é uma autora? Autoficção e Performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e Dora Longo Bahia*, coloquei em questão a ideia do apagamento dos caracteres individuais de um autor quando se trata de uma autora mulher através de *I Love Dick*, de Chris Kraus, e *Marcelo do Campo (1969-1975)*, de Dora Longo Bahia. O fato de ambas as produções serem contemporâneas ao final do século XX e início do século XXI fez com que eu as pensasse junto ao avanço da cultura midiática e ao aumento do compartilhamento da vida privada na esfera pública. O fato de tanto Kraus quanto Bahia, se reportarem de maneira debochada ao conhecimento teórico-crítico e também às artes como um todo, me estimulou a iniciar minha investigação pela crise das narrativas na história e na crítica da arte fortalecida ao longo da década de 1990.

Meu primeiro capítulo foi construído com o objetivo de nutrir um contexto de discussão que parte de alguns fundamentos responsáveis por nortear as narrativas da história e da crítica da arte que vigorou no período moderno, para assim apontar razões que levam à sua insuficiência e à sua ineficiência. Argumentei como a história da arte foi fundamentada a partir de uma imagem abstrata da história que era unicamente européia, ocidental e masculina, produzida por um sujeito, adequado à modernidade, que se via e era visto como um agente da verdade e senhor de sua neutra subjetividade. Inserida nessas delimitações, considerei como essa crise também pode ser pensada através da crise desse sujeito que narra a arte, no que importa ou não para esse sujeito – autônomo, capaz de resistir a coações externas – compartilhar. A noção do que seria um autor que apaga seus caracteres individuais enquanto sujeito, e como o conteúdo discursivo propagado por *ele*, ligado a um sistema insitucional que encerra, determina e articula o mundo dos discursos, aparece então como uma questão a ser pensada no caso dos mulheres.

O caso da artista Louise Bourgeois, a partir dos apontamentos de Mignon Nixon, que salienta a impossibilidade do apagamento da biografia no caso da análise da artista, serviu como exemplo para tornar essa discussão mais palpável. Especialmente levando em consideração que a questão biográfica é ainda muitas vezes tomada como um aspecto negativo na trajetória de

146

Bourgeois, utilizado como argumento para diminuir sua obra. Na intenção por em dúvida essa percepção, defendi a respeito da dimensão inventiva que está contida num depoimento de si. Há nesse tipo de relato uma parcela um tanto quanto ficcional que se relaciona tanto com o entorno de quem depõe, quanto com a forma na qual quem fala se percebe. Por este viés de raciocínio, esse aspecto não merece ser descartado e pode, sim, ser utilizado para investigar o significado da obra de um(a) artista. Além disso, salientei como justamente pode aí existir uma espécie de quebra na fronteira entre o público e o privado que também gera uma outra quebra de premissa, da ordem da nossa responsabilidade, e que fundamenta a nossa relação com as obras de arte enquanto aquilo que não é real.

A crise das narrativas na história da arte, que tem início nas vanguardas artísticas especialmente através do posicionamento desenvolvido por Marcel Duchamp, fortalecidos na arte conceitual e da performance, se reporta justamente para o potencial cognitivo da arte. Se a arte dos anos 1960/70 serviu para reforçar esse aspecto, a arte dos anos 1980 serviu para transportar questões do cotidiano para a esfera artística mas num momento em que o sujeito não importava.

Contudo, essas discussões ficaram concentradas dentro do sistema discursivo das artes, o que no caso das mulheres se mostrou insuficiente, uma vez que autoras têm a avaliação de sua produção atravessada pelo que se acreditava ser a imagem da mulher, em um sistema discursivo desenvolvido fora da esfera artística. Uma vez que a história da arte é hoje entendida como uma ficção, como uma imagem de história, assim como a própria realidade é pensada enquanto uma imagem de realidade, e mesmo o que constitui uma mulher e o um homem são pensados como uma performance que passa como real, pensar essas esferas em conjunto com a ficção da própria vida se mostra como uma perspectiva discursiva que não se restringe apenas ao desejo de falar de si.

Investigar Chris Kraus e Dora Longo Bahia trouxe, então, duas maneiras de pensar a escrita da arte atravessada por uma escrita de si. O sentido dos seus trabalhos cresce se levado em conta em conjunto com as suas biografias e não o contrário. Enquanto na crítica de arte de Chris Kraus, que parte da vida da autora, há um trânsito que se aproxima de uma performance artística; no texto acadêmico de Dora Longo Bahia, que rejeita a própria biografia, há o desenvolvimento de uma personagem de ficção, performado por ela, que crítica as possibilidades que condicionam a sua trajetória enquanto artista. Kraus e Bahia aparecem como mulheres que não necessariamente adotaram uma abordagem no sentido convencionalmente atribuído ao feminino mas que extraíram do fato de serem mulheres características

fundamentais na construção do seu pensamento. Daí um certo privilégio epistemológico que as convidou a gerar novas formas de se relacionar com o conhecimento, na qual quem crítica a arte pode ser visto menos como um juiz e mais como um ser criador. Em alguma medida, é possível conceber a contribuição das autoras relacionada a uma espécie de novo universal, que inclui os nossos instintos e nossas motivações da ordem do irracional e que, tradicionalmente, eram varridos para baixo do tapete do privado.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.

_____. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BAHIA, Dora Longo. *Do Campo a Cidade*. 2010. 284 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

_____. *Decifra-me e devoro-te*. In: *ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, São Paulo, USP, v. 13, n° 26, p.140-155, 2015.

_____. *Marcelo do Campo (1969-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

BARRA, Guto; PALOMINO, Erika. Disk-Putas celebra o underground em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21/08/1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/21/ilustrada/18.html>>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLAIR, Elaine. Chris Kraus: Female Antihero. *The New Yorker*, NY, novembro de 2016. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/chris-kraus-female-antihero>>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

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

BORDO, Susan. A feminista como o Outro. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n° 1, jan 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9853>>. Acesso em: 3 de agosto de 2017.

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

_____. Manet, uma revolução simbólica. In: *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n° 99, p. 121-135, jul 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-

33002014000200121&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 de agosto 2017.

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

BÜRGER, Christa. O sistema do amor – Gênese e desenvolvimento da escrita feminina. In: MORRETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BUTLER, Judith. Actos Performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Braga: Edições Húmus, 2011.

_____. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. [1990]

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

CALB, Peter. *Charting the contemporary*. Londres: Laurence King, 2013.

CALLE, Sophie. *Double Game*. Londres: Violette Limited, 2007. [1997].

COCCIARALI, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil, temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CUSSET, François. *Filosofia Francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

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

ERBER, Laura. Um adeus a Tunga. *Blog do IMS*, 07/06/16. Disponível em: <<http://blogdoims.com.br/um-adeus-a-tunga/>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

FARIAS, Agnaldo. *Let it bleed*, sem informação. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia/textos>>. Acesso em: 3 de agosto de 2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FISHER, Anna. Parasitical Politics and Epistolary Games: The Art of Chris Kraus and Sophie Calle. *Le texte étranger*, Paris, n° 8, mise en ligne janvier 2011. Disponível em: <<http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/fisher.html>>. Acesso em: 13 agosto de 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2012.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDENBERG, RoseLee. *A arte de performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROYS, Boris. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.

_____. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC / Vídeo Brasil*, Edições SESC São Paulo: Associação Cultural Vídeo Brasil, São Paulo, v. 6, nº 6, 2010.

HARRISON, Charles; WOOD Paul. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

JAMISON, Leslie. The Female Consciousness: on Chris Kraus. *The New Yorker*, NY, abril de 2015.

Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/this-female-consciousness-on-chris-kraus>>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

JONES, Jonathan. Louise Bourgeois at Tate Modern review – fatally complacent. *The Guardian*, junho de 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/16/louise-bourgeois-works-on-paper-review-tate-modern>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012. [2007]

KRAUS, Chris; LOTRINGER, Sylvère (org). *Hatred od capitalism, a reader*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.

KRAUS, Chris. *I Love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006. [1997]

_____. The New Universal. *Sydney Review of Books*, outubro de 2014. Disponível em: <<http://sydneyreviewofbooks.com/new-universal/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

_____. *Vídeo Green*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004.

_____. *Where art belongs?* Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

MACEY, David. *The dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books, 2000.

MCEVILLEY, Thomas. *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. Nova York: Documentext McPherson & Company, 1991.

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

MILLET, Catharine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____. *A vida sexual de Catherine M*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MORESCHI, Bruno. Dentes descabelados: enigmas e entrechoques nas obras de Tunga. *Revista Piauí*, edição 49, outubro de 2010. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

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

NORONHA, Jovita Maria Gerhein (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, jan. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000200002>>. Acesso em: 3 de agosto de 2017.

RESPINI, Eva. *Will the real Cindy Sherman please stand up?* In: Cindy Sherman, Catálogo MoMA. Nova York, 2012.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

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

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

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

Entrevistas:

BAHIA, Dora Longo. Duas artistas em fogo cruzado. *Isto é*, nº 2487, setembro de 2008. Entrevista concedida a Paula Alzugaray. Disponível em: <http://istoe.com.br/77572_DUAS+ARTISTAS+EM+FOGO+CRUZADO/>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

KHOLTI, Hedi. *Semiotext(e) at Biennial: An Interview with Hedi El Kholti*, maio de 2014. Entrevista concedida a Lisa Darms. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/126272/semiotexte-at-the-biennial-an-interview-with-hedi-el-kholti/>>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

KRAUS, Chris. *Believer*, setembro de 2013. Entrevista concedida a Sheila Heti. Disponível em: <http://www.believermag.com/issues/201309/?read=interview_kraus>. Acesso em: 15 de dezembro de 2015.

_____. *Performing is Storytelling*. *Art in America*, junho de 2011. Entrevista concedida a Kayla Guthrie. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/chris-kraus-real-fine-arts/>>. Acesso em: 2 de junho de 2017.

_____. *The White Review*, Londres, nº 8, 2013. Entrevista concedida a Lauren Elkins.

_____. *The Brooklyn Rail*, NY, abril de 2006. Entrevista concedida a Denise Frimer. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2006/04/art/chris-kraus-in-conversation-with-denise-frimer>>. Acessado em: 15 dezembro de 2015.
