

VIDA COMO OBRA DE ARTE: A CONTEMPORANEIDADE DA ESTETIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM DOIS ATOS

*Life as a work of art:
the contemporary aestheticization of existence in two acts*

Lindomberto Ferreira Alves¹

Resumo: Partindo de uma revisão de caráter historiográfico, esse texto pretende traçar um panorama geral dos deslocamentos poéticos no campo artístico, da antiguidade ao contemporâneo, a fim de interrogar não apenas os prelúdios da formalização da dimensão estética da vida como obra de arte, bem como averiguar o modo como tal concepção estaria sendo efetivada no campo de experimentação artística na atualidade. Deter-nos-emos à discussão de abordagens teóricas que buscam compreender as origens dos atravessamentos entre arte, vida e obra na arte contemporânea, especialmente a partir das análises realizadas pelo crítico francês Nicolas Bourriaud em "Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si" (2011).

Palavras-chave: Estetização da existência, arte e vida, arte contemporânea, poéticas artísticas.

Abstract: Starting from a review of a historiographic character, this text intends to outline a general panorama of the poetic displacements in the artistic field, from antiquity to the contemporary, in order to interrogate not only the preludes to the formalization of the aesthetic dimension of life as a work of art, as well as to investigate the way in which this conception is being carried out in the field of artistic experimentation today. We will dwell on the discussion of theoretical approaches that seek to understand the origins of the crossings between art, life and work in contemporary art, especially from the analyzes carried out by the French critic Nicolas Bourriaud in "Forms of life: modern art and the invention of the self" (2011).

Keywords: Aestheticization of existence, art and life, contemporary art, artistic poetics.

¹ Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPGA-UFES (2018/20). Licenciando em Artes Visuais pela UNAR/SP (2020) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA (2013). É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea" e integra a equipe da "Plataforma de Curadoria" (DAV-UFES), plataforma virtual focada nos processos de criação em curadoria. Possui textos publicados em livros, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Suas investigações privilegiam a análise dos processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, no estudo de produções cujos processos criativos colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio. Site: <https://lindomberto-ferreira-alves.webnode.com/> E-mail: lindombertofa@gmail.com

Introdução

Seria um lapso de nossa parte iniciar essas reflexões sem pontuar, junto ao crítico francês Nicolas Bourriaud (2011, p. 126), que “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais”, desde a Antiguidade Grega e Greco-Romana. Conforme esclareceram os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche (1992; 2001) por meio da concepção de vida como obra de arte¹ e de Michel Foucault (1984; 1985) através da concepção de estética da existência² as imbricações entre arte, vida e obra não se restringiriam, portanto, às proposições do programa moderno, tampouco, as produções do fazer artístico contemporâneo.

É importante deixar isso bem claro, pois uma leitura ligeira sobre a arte de hoje especialmente a partir do campo de debate em torno da chamada estética relacional (BOURRIAUD, 2009), e da sua ampliação³ em direção à arte do séc. XX, promovida pelo crítico francês Nicolas Bourriaud (2011) levaria a uma compreensão inequívoca de que conceber a vida como forma estética diria respeito, exclusivamente, aos

¹ Friedrich Nietzsche (1992; 2001) foi resgatar na cultura grega pré-socrática aquilo que para eles tratar-se-ia de uma espécie de postura ética de si eminentemente artística, isto é, uma arte de viver que favorecesse a si, e que, portanto, fizesse frente utilitarismo e uniformização dos modos de vida tencionados pela emergência da modernidade. Partindo da premissa de que haveria uma relação de interdependência entre a “função” da arte e a afirmação da vida na tragédia grega, apesar de todo absurdo e sofrimento que pudesse estar presente na vida retratada pela arte trágica, ainda assim, nela a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. Tal leitura o conduziu à posição de “só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

² Partindo de uma análise genealógica dos estilos de existência empreendidos na antiguidade, Michel Foucault (1984; 1985) promoveu toda uma discussão acerca de uma moral pautada na estilização da liberdade, na invenção de si, no intento de formular um pensamento crítico que operasse uma contribuição efetiva sobre os modos como estavam sendo constituídas as subjetividades na (pós-)modernidade. Para ele, a vida como obra, retomada segundo o contexto da modernidade, não implica a mera aceitação do que se é ante os fluxos discursivos que ditam, em seu contexto de reflexão, o que é ou não ser moderno. Mas, sim, tornar-se autor de sua própria vida, mestre de si, tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e permanente.

³ Abordagem promovida por Nicolas Bourriaud no livro “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, publicado na França, em 1999, no qual o crítico investe em uma espécie de genealogia da invenção de si na arte moderna. Para ele, fruto dos efeitos do processo de modernização, os antecedentes contemporâneos imediatos da relação entre arte, vida e obra viriam da modernidade, por terem evidenciado de diferentes formas a primazia das relações entre obra, atitude artística e vida cotidiana.

modos de operar das produções artísticas da nossa atualidade, tensionada, por sua vez, pelos princípios estéticos legados pela modernidade. É claro que ele, Bourriaud (2011), está ciente⁴ de que não se trata disso, fato esse que pode ser averiguado quando diz:

A antiguidade grega dava tão pouca importância ao além como nós, e a moral se diferenciava da religião. Ao privar-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência, dispondo tão somente de critérios relativos e abarcando essa parte de arbitrário pela qual se aproxima da criação artística (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

A partir desse raciocínio, o autor nos sugere que o artista moderno teria passado a ocupar a posição outrora ocupada pelos filósofos pré-socráticos,⁵ ao caracterizar, em sua obra, uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido” (BOURRIAUD, 2011, p. 17). Entretanto, a rapidez com que Nicolas Bourriaud (2011) estabelece as correspondências entre as “tecnologias de si” do artista moderno, da estetização da existência da Antiguidade, o impede, inclusive, de explorar detalhadamente os modos como que arte, vida e obra estiveram conectadas (ou “desconectadas”) ao longo da historiografia da arte.

⁴ Sem perder de vista a importância ontológica das correlações entre disposições éticas e efeitos estéticos na antiguidade, o esforço de Nicolas Bourriaud, com esta ampliação, visa demonstrar o quanto que as vanguardas artísticas realçaram o estreitar da relação entre vida e obra – sobretudo a partir do modo de vida tencionado pelo artista moderno que, de acordo com o crítico, evidenciaria, inclusive, uma via profícua de investigação à ontologia da arte do presente. De nítida inspiração foucaultiana posto que ancorada na perspectiva da ‘tecnologia de si’ (FOUCAULT, 2004) segundo Bourriaud (2011, p. 18), a arte moderna induziu “uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte”.

⁵ Embora se tratem de momentos históricos bastante distintos especialmente do ponto de vista da constituição do sujeito os quais, segundo Foucault (1995, p. 270), não só não se identificariam como “seriam diametralmente opostos”; a aproximação entre a cultura antiga de si e a atitude artística moderna (e, por extensão, contemporânea) não deixa de ter seu fundamento, sobretudo quando se trata da reflexão da arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção da própria vida. Especialmente se essa prática pretende contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência, qual seja problematizar a nossa atualidade e formular um pensamento crítico acerca de nós mesmos.

Uma vez que o crítico não se atém ao aprofundamento desse prisma dado que suas reflexões se concentram sobre as formas de vida como outra via de entendimento da arte a partir do modernismo esse texto propõe um breve sobrevôo sobre os deslocamentos poéticos relacionados à formalização da dimensão estética do ato vivencial, da antiguidade ao contemporâneo, a fim de perscrutar o saber-fazer artístico na condição histórica do presente pautado na concepção de estetização da existência, da própria vida como obra de arte.

Primeiro ato: a estetização da existência da antiguidade ao contemporâneo

Comecemos, portanto, pelos tempos mais longínquos: o mundo antigo. Na Grécia pré-socrática, as manifestações artísticas estavam imbricadas à vida coletiva, posto que, para os gregos antigos, toda a vida, e as manifestações dela decorrentes, era impregnada de um modo estético de pensar e estar no mundo (SAMPAIO, 2012). Essa comunhão se deve ao fato de o entendimento de arte para os gregos não corresponder, evidentemente, à compreensão de arte tal qual passou a ser circunscrita, a partir do século XVIII, pela chamada “belas artes”.⁶ Na Grécia clássica, a noção de arte não era desconexa das atividades ordinárias da vida, uma

⁶ Para o crítico de arte belga Thierry De Duve (2005, p. 85), “as Belas Artes formam um sistema limitado por fronteiras internas e externas. Internas, uma vez que o sistema compreende e justapõe, sem misturá-las, a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a gravura, etc., e as separa outras artes como a literatura, a música e o teatro. E externas, porque ela exclui uma quantidade de coisas que, não entrando nem na pintura, nem na literatura, nem na música, etc., ficam na impossibilidade de pertencer à categoria ‘arte’”. Aqui vale frisar que embora a distinção entre “belas artes” e artes aplicadas se realize rigorosamente com a emergência do mundo moderno, o princípio originário desta distinção ocorre ainda na antiguidade clássica, por interposição da associação da noção de arte à noção de belo. O belo, nesse contexto, estabeleceu uma espécie de desnivelamento entre a arte como expressão comum e a ideia de arte bela, muito em função do produto da segunda estar vinculada aos princípios da simetria, do equilíbrio e do respeito às proporções ante a prática de reprodução ou imitação do real, que não apenas lhe atribuíram um caráter ético-pedagógico, como, conseqüentemente, tornaram a abordagem estética paulatinamente restritiva, elevando a arte a um pedestal cultural que separa o gosto inculto do requintado (OSBORNE, 1974).

vez que os gregos não distinguem⁷ o trabalho isto é, a atividade produtiva da obra.

O princípio da cisão desta unidade ocorreu ainda neste mesmo período, o que se percebe na emergência da filosofia platônica⁸ e, nela, sua inclinação metafísica. No livro X de “A República” (1988), por exemplo, o filósofo tece algumas considerações a respeito do significado da arte para a vida social mas não propriamente sobre arte, e sim sobre o tema do belo.⁹ Para o filósofo ateniense, a arte não corresponderia ao belo, e essa diferenciação se apoiava na premissa de que haveria uma distinção entre o cosmo sensível (o mundo da matéria) e o cosmo eidético (o mundo das Ideias) (BASTOS, 1987). Para Platão, existiria um mundo inteligível que estaria além do físico e do qual se origina tudo que está no sensível, sendo este uma cópia daquele.

Perceba que aí se processa não apenas uma distinção entre o belo e a arte, mas uma separação acintosa entre arte e vida, para os gregos *téchene* (BASTOS, 1987). Na filosofia platônica, a arte pertenceria ao mundo da matéria, enquanto o belo pertencia ao mundo das ideias. O viver dedicado à arte, ao mundo sensível, corresponderia, portanto, a um modo de vida desvinculado do mundo do suprassensível, ou seja, do

⁷ Aos olhos dos gregos a atividade produtiva estava por inteiro na obra e não no artista que a produziu. O artista, como qualquer outro artesão, estava “classificado entre os teknites (especialistas), isto é, entre aqueles que, praticando uma técnica, produzem coisas, produzem objetos” (AGAMBEN, 2013, p. 353). Não havendo separação entre atividade artística e atividade produtiva (entre arte e vida) mesmo que o produto dessas operações, em sua maioria, estivesse vinculado à *téchene* (técnica), um saber-fazer orientado por regras específicas, a noção de arte, neste período, estava intimamente integrada à esfera social, compreendendo, portanto, todo tipo de ação que inserida no curso produtivo da vida seria capaz de produzir algum desdobramento estético.

⁸ Embora não haja no âmbito da obra de Platão um discurso específico dedicado à arte (CAUCQUELIN, 2005), inúmeras são suas inferências ao tema, dispersas pelo conjunto dos seus escritos.

⁹ De acordo com ótica platônica, o belo, juntamente com o bem e a verdade conformam a tríade responsável pelo acesso a esse mundo suprassensível. Ou seja, o belo, como valor atribuído às coisas presentes na realidade aparente, é derivado de uma beleza transcendental, ontologicamente maior do que a beleza sensível (NUNES, 2006). Na impossibilidade de defini-lo ou mesmo de alcançá-lo a partir de manifestações materiais – como a arte, por exemplo – o platonismo pressupõe a universalidade da beleza, conduzindo o homem ao belo ideal, afastando-o, assim, do belo presente nas coisas materiais produzidas no mundo sensível.

conjunto de ideias que são a verdadeira causa da beleza¹⁰ de todas as coisas. Nesses termos, sendo a realidade sensível e nela podemos situar a vida uma imitação, uma cópia do inteligível; a arte, para Platão, tratava-se da imitação da imitação, algo capaz de ludibriar e afastar o homem ainda mais do real.

Tal visão contribuiu com a redução da estética a uma questão moral,¹¹ estabelecendo uma cisão entre a arte produtiva (*téchene*), de caráter utilitarista, regulamentada e subordinada às finalidades pedagógicas visadas pelo Estado, e a arte do espírito (*epistéme*), de caráter lógico-intelectual, via indireta para recordação do belo universal, uma espécie de escada que elevaria a alma à sua liberdade (BASTOS, 1987; VARES, 2010).

Embora as críticas platônicas à arte manifestem um forte moralismo, isso não significa que a ela o filósofo fosse completamente contrário e/ou insensível. À maneira dele, o que pretendia Platão, conforme aponta Vares (2010, p. 105), era “proteger a arte de sua banalização nas formas hedonistas”. Contudo, como se sabe, essa aparente proteção foi diretamente responsável por gerar, no decurso das manifestações artísticas dos períodos subseqüentes,¹² a desvalorização das atividades

¹⁰ Como sugerem Nunes (2006) e Lacoste (1986), haveria na filosofia de Platão três espécies de beleza, isto é, a estética, a moral e a espiritual. A primeira forma de ser do belo corresponde a uma perspectiva utilitária, ainda ligada aos sentidos, segundo a qual uma coisa é bela quando é útil. Mas essa forma de beleza só serve à medida que permite reconhecer nas belas ações uma forma mais desenvolvida da beleza (belo moral). Por fim, aqueles que praticam as belas ações podem ascender ao belo espiritual, sua forma mais elevada. Conforme acrescenta Vares (2010, p. 99), “só uma alma exercitada, capaz de realizar belas ações e dedicada à vida contemplativa (*dianóia*), pode ascender à verdadeira beleza do ser, passando do amor físico ao amor espiritual”.

¹¹ Se é notória a crítica platônica à arte, não podemos nos esquecer de que ela não se deu de forma igualitária à todas as formas de manifestações artísticas. Não podemos perder de vista, também, que ela emerge justamente da importância atribuída pelo filósofo às artes, devido ao reconhecimento de sua eficácia político-pedagógica. A posição moralista de Platão está intimamente vinculada ao receio de que os velhos valores da democracia grega fossem pervertidos pelas mudanças oriundas dos progressos artísticos, técnicos, econômicos, científicos e políticos alcançados naquele momento. Isso o levou, no limite, à proposição de uma regulamentação das artes, um claro atentado contra a expressão criativa, mas, que, segundo ele, restringiria o “mau” uso da arte.

¹² No mundo europeu medieval, por exemplo, ao mesmo tempo em que a arte correspondeu em certos momentos e em certos contextos da estrutura social, a todo ato produtivo (assim como o

manuais em detrimento das atividades espirituais e científicas, um distanciamento da unidade entre as atividades produtivas da vida e as artísticas.

Dando um salto temporal de vários séculos, nos deslocamos do mundo antigo e aportamos no mundo moderno. Na emergência da modernidade, o homem não se satisfaz mais com a contemplação estética imediata como uma maneira capaz de acessar a verdade de dimensão transcendental que, por longo tempo da história humana, figurou como “a explicação dos acontecimentos de sua existência, ou a razão de sua vida” (SAMPAIO, 2012, p. 09). O sujeito moderno, na esteira da revolução científica do século XVII, passou a criar, por si e para si, suas próprias reflexões sobre a maneira de conceber o mundo da vida e a arte decerto que não ficou à margem dessa mudança radical na concepção de conhecimento.

Desde a Renascença, assistiu-se de um lado algo que se convencionou chamar de processo de autonomização das manifestações estéticas, pautada no desejo de superação da relação de dependência à Igreja, ao Estado e ao poder econômico. De outro, dado o interesse em tornar a arte como uma esfera autônoma da cultura,¹³ suscitado pelo processo de intelectualização e racionalização do fazer artístico, a arte progressivamente não só cindiu sua relação com as atividades produtivas da vida, como, também, consolidou-se em um âmbito privilegiado no elenco das atividades humanas (DUARTE, 1994). Tem-se aí, portanto, uma brevíssima síntese sobre o modo como o artista, no

era para os gregos pré-socráticos); em outros momentos e contextos, por sua vez, a separação entre atividade produtiva e atividade artística era nítida, muito em função dos artistas serem aqueles que estavam encerrados a algum setor social tal como a igreja, a aristocracia feudal ou da burguesia emergente. Nesses últimos contextos, a arte se encontrava desvinculada da vida, um claro reflexo da herança da filosofia platônica, via de acesso à verdade de dimensão espiritual, transcendental e divina (SAMPAIO, 2012).

¹³ À luz das reflexões de Jürgen Habermas, de acordo com Peter Bürger (2008, p. 61), “a arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural e, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual”.

decurso da modernidade européia,¹⁴ teria desenvolvido uma autoconsciência acerca de um modo de vida propriamente estético.

Cumprir observar, entretanto, que a progressiva incorporação dos processos de racionalização pela arte em busca de sua autonomia engendrou, numa primeira instância, o deslocamento processual da arte em relação à *práxis* vital, bem como a cisão¹⁵ da conexão do artista com o mundo que o rodeia. A autonomização da esfera da arte, ao mesmo tempo em que emergiu como “condição fundamental para a constituição de uma apreciação puramente estética e, conseqüentemente, para a reflexão estética enquanto saber” (CATALINI, 2016, p. 173), desvinculou a obra de arte de toda função social até então atribuída a ela, seja na arte religiosa como função de culto, seja na arte cortesã como autorrepresentação da nobreza.

Esse processo implicou, numa segunda instância, o surgimento do que chamamos hoje de arte institucionalizada, um espaço “com suas próprias

¹⁴ De acordo com Marshall Berman (1986, p. 87), o pensamento sobre a modernidade foi dividido em “dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: ‘modernização’ em economia e política, ‘modernismo’ em arte, cultura e sensibilidade”. Segundo essa leitura, o autor dividiu a modernidade em três fases: “Na primeira fase, do início do século XVI até o final do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento [...]” (BERMAN, 1986, p. 16-17).

¹⁵ Do ponto de vista filosófico, o surgimento da própria ideia de uma arte autônoma se dá com Kant, em 1790, a partir de suas considerações acerca da crítica do juízo. Para o filósofo, o juízo é uma faculdade autônoma, uma espécie de julgamento que não se baseia em nenhuma ideia prévia, limitado à razão teórica. Partido da distinção entre os juízos de entendimento e os juízos estéticos relativos à sensibilidade, Kant argumentará que a autonomia do estético se configura no campo subjetivo como reflexo do desligamento histórico da arte de suas referências à *práxis* vital. Ou seja, esta autonomia se realiza na definição do juízo estético como um juízo desinteressado, no qual a arte ocuparia um lugar privilegiado e separado do mundo ordinário pautado por uma finalidade (KANT, 1980).

regras, sua história, seus valores e, no seu centro, objetos que são ontologicamente distintos dos que estão fora dele” (RAMME, 2014, p. 09). Como pondera Peter Bürger (2008), não é que esse processo tenha conduzido propriamente à separação total da unidade entre a arte e a vida. Para ele, o que ocorreu foi uma desconexão bastante particular de uma experiência estética, que passa ser entendida como especializada, de determinadas realidades da esfera social.¹⁶ Algo que passa ser inteligível a partir do momento em que “esta autonomia esbarra em seus próprios limites, com a autocrítica da arte exercida pelas vanguardas que, ao tentarem romper com a instituição arte, buscavam reintegrar arte e vida” (CATALINI, 2016, p. 173).

Em todo caso, este postulado persistirá ao longo de toda modernidade artística, ora operando dentro das particularidades desta nova sensibilidade emergente e, portanto, em conformidade com as regras da arte institucionalizada como no caso de artistas como Ingres, Courbet e Delacroix ora se desenvolvendo com base em parâmetros que aproximam a arte da vida, sem o respaldo de um modelo estético pré-estabelecido como no caso de Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec (BUENO, 2010). Esse dualismo à parte a transição do final do século XIX e início do XX marcou a emergência de uma nova dinâmica no processo de constituição do ser artista, bem como do papel transformador da arte, orientado à conversão daqueles em mediadores de um processo de transformação estético-social.

O teor revolucionário da crítica dos movimentos europeus de vanguarda no início do século XX ao *status* da arte na sociedade burguesa deve ser

¹⁶ Tanto o sistema acadêmico quanto os museus e os mundialmente conhecidos salões de arte, âmbitos por excelência responsáveis pela legitimação da arte sob os termos de sua autonomia, asseguraram e confirmaram essa clivagem. Justamente por se configurarem como espaços privilegiados nos quais a sociedade burguesa fruía a experiência estética em suas condições “ideais”, longe das preocupações mundanas e, portanto, distante das questões políticas e sociais decorrentes da modernidade. Espaços de estratégias e saberes pertinentes ao seu próprio fazer, regidos pelo mercado, onde os inevitáveis julgamentos de valor são levados em conta se realizados pelos próprios pares (ARGAN, 1992; BOURDIEU, 1996).

lido não somente como uma negação à estética das manifestações artísticas precedentes. Mas, antes, como uma reação à institucionalização da arte, que naquele momento se encontrava irremediavelmente alheia às questões sociais. Patentes, por exemplo, nas vertentes construtivista e dada-surrealista, o mito do viver, a aproximação da arte à vida, é reavivada como objeto concreto de análise, debate e de produção, com o intuito de operar, por interposição da arte, uma renovação da *práxis* vital uma nova ordem social contrária à ordem até então vigente. Há aí toda uma expectativa depositada pelos artistas de vanguarda na estetização da vida,¹⁷ isto é, “no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (FABBRINI, 2012, p. 32).

Segundo ato: a estetização da existência segundo Nicolas Bourriaud

É precisamente esse o foco das investigações¹⁸ do crítico de arte francês

¹⁷ A esse respeito, “para as vanguardas construtivas <o **construtivismo russo, o futurismo**> a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas ‘destrutivas’ <o **dadaísmo**>, resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, consequências comuns como a desmistificação da função do artista, a ‘desautorização’ da obra de arte e a dessacralização dos matérios” (FABRRINI, 2012, p. 32, grifo nosso). Embora esta aposta tenha entrado em crise com o advento daquilo que Adorno & Horkheimer (1985) designaram com a expressão “indústria cultural”, ainda assim mesmo que dissociada das ideias de revolução e utopia ela continuou a desestabilizar os códigos artísticos, como pôde ser visto via seu reprocessamento, nas décadas de 1960 e 1970, sendo retomada, com todo vigor, pelas práticas artísticas a partir dos anos 1990. Aliás, foi exatamente graças à trincheira aberta pela arte de vanguarda pós-utópica, as assim chamadas neovanguardas cujo campo de efetuação estético passou a acionar o fazer artístico de um ponto de vista ampliado (KRAUSS, 2008) que o imaginário das vivências, isto é, que a introdução do imaginário no real passou a figurar definitivamente como questão no campo da arte contemporânea, “levando a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana” (ARCHER, 2001, p. 10).

¹⁸ Se com a publicação de “Estética Relacional”, Nicolas Bourriaud (2009) buscou esclarecer as tendências e as estratégias que orbitam e orientam as práticas artísticas na contemporaneidade – para além dos eixos instaurados através das experimentações artísticas da década de 1960 – analisando o padrão de intenção poético e estético que toma como horizonte teórico-prático a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado; com a publicação de “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, Nicolas Bourriaud (2011) opera uma leitura digressiva e descontínua sobre a invenção de si na arte moderna, de modo a verificar, assim, os pressupostos imediatos da promoção de uma existência artística na contemporaneidade. Aqui, é importante destacar que ele

Nicolas Bourriaud, desde 1998. Ao lançar luz sobre a urgência de uma mudança de postura crítica quanto às suas análises que, por sua vez, apoia-se na crítica literária de Roland Barthes, a partir da noção de 'biografema'¹⁹ (BARTHES, 1977; 1990; 2012) isto é, por uma crítica da arte que sugere um olhar sobre as formas de vida como outra via de análise da arte,²⁰ Bourriaud reuniu argumentos para se discutir dois aspectos fundamentais da equivalência entre *práxis* e *poiésis* na arte moderna: um ligado à ideia de que "o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção" (BOURRIAUD, 2011, p. 67); e outro ligado à ideia de que "a história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética" (Ibid., p. 115).

Partindo dessa aposta, ou seja, do manejo de pequenas unidades

a realiza não sob o prisma do caráter pretensamente totalizante e classificatório da história da arte limitado aos modos formais de produção via exame das relações com o mundo que as obras modernas induziram ou conteriam. Mas, sim, sob a ótica de um olhar sensível aos comportamentos dos artistas modernos; isto é, para os modos como estes experimentaram os princípios do programa da modernidade em suas próprias vidas.

¹⁹ Oriunda do campo da teoria literária, a concepção de biografema, em Barthes (1977; 1990; 2012), emerge dos deslocamentos de abordagem em relação às vidas biografadas, produzindo novas perspectivas acerca do gênero biográfico pelos mais distintos campos epistemológicos. Embora Barthes se opusesse aos ditames identitários e utópicos produzidos pela ideia de obra biográfica de um autor, ele próprio se propôs a enfrentar essa questão publicando, em 1971, uma espécie de meio-termo entre o ensaio crítico e a biografia intelectual sobre três autores, para ele, paradigmáticos do pensamento ocidental: Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola. A questão que conduz Roland Barthes a tal exercício, com efeito, não é o desejo de justificar a obra desses três autores em suas vidas, a partir de uma lógica linear, coerente e plena de significação. Ao contrário, o que o interessa é recolocá-las em um contexto de uma existência narrável, não para fundamentar uma verdade sobre elas, mas para interpretá-las de maneiras distintas, reinventando-as a partir de detalhes que se mostravam insignificantes. Com esse entendimento, ele acabou traçando uma saída possível à sede biográfica – que insistia em lidar com essas vidas como destino ou epopeia (PERRONE-MOISÉS, 1983) – segundo a qual, a partir de pequenas unidades biográficas afetivas, ou biografemas, a vida daria margem a uma escrita não do que foi, mas uma escrita interessada em avançar em direção ao que vem (VIART & VIERCIER, 2006).

²⁰ Para ele, ascender ao exame dessa correspondência pressuporia "uma análise da noção de obra e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental" (BOURRIAUD, 2011, p. 115), e isso, por seu turno, ainda segundo Bourriaud, implicaria a acedência com a ideia de que estaria na atenção aos atos e gestos singulares das formas de vida do artista moderno "marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse dos cronistas" (BOURRIAUD, 2011, p. 118) um meio de acesso às relações entre ética e estética, tensionadas pela arte moderna. Para Bourriaud, apesar da história da arte não reconhecer nenhum valor ao biografema, "é inegável, no entanto, que ele cumpre um papel importante sobre ela" (BOURRIAUD, 2011, p. 121), tendo em vista que, "tão importantes quanto as obras de um artista são seus relatos e seus modos de existência – pois, afinal, é nessa esfera que começa o fazer artístico" (SILVA, 2016, p. 11).

biográficas (ou biografemas) dos mais representativos artistas e grupos das vanguardas artísticas e tardias, Bourriaud foi inventariando elementos que o conduzissem à compreensão²¹ de como a invenção de si emergiu na arte moderna e, com ela a instauração da vida como obra. Tais elementos o levaram, em uma primeira instância, à confirmação de sua hipótese inicial, qual seja, de que as tecnologias de si da antiguidade não só teriam sido resgatadas pela atitude da modernidade ligada à invenção de si,²² como, também, se infiltraram, de diferentes maneiras, nos “modos éticos conformados pela prática artística” (BOURRIAUD, 2011, p. 186) na modernidade, surgindo regularmente, de formas sutis, bem no meio dos modos de produção de suas obras.²³

Em uma segunda instância, os argumentos construídos por Bourriaud (2011) ao longo do livro o direcionam para a confirmação de uma hipótese secundária, mas não por isso menos importante no âmbito de sua investigação. De acordo com ela, a postura ética do artista moderno subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no artista

²¹ Tal qual em Barthes (1990), essa compreensão, esclarece o próprio Bourriaud (2011, p. 126), não pretende “espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada”. Trata-se para ele, mais simplesmente, de demonstrar como obra e existência se imbricam mutuamente na arte moderna.

²² Bourriaud identifica em suas análises sobre a arte moderna diferentes versões de uma mesma orientação ética, pautada no desejo de intervir mais diretamente no real, desinvestindo-se da construção de mundo ficcionais para se concentrar nas modificações do próprio corpo e dos hábitos. De acordo com o crítico, o modelo ético que perpassa a arte na modernidade não apenas “incita a produção da vida cotidiana enquanto obra” (BOURRIAUD, 2011, p. 70), como, conseqüentemente, a arte deixa de ser a criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum, e passa a se conformar como processo de formalização estética do próprio ato vivencial. Nesse registro, segundo o crítico, “tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de biotexto, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência” (BOURRIAUD, 2011, p. 153).

²³ Não é à toa que Marcel Duchamp, apresentado por Bourriaud (2011, p. 70) como o artista disposto “a se tornar, ele próprio, sua maior obra” um dos primeiros a assumir conscientemente essa orientação ética da modernidade surja então como o modelo natural dessa postura, entendida como a imbricação voluntária entre arte, subjetividade e vida social. Para Bourriaud, em síntese, essa é a modernidade artística que interessa; a única que, no caldo espesso da diversidade moderna, deve realmente contar. Trata-se, é certo, apenas de uma meia verdade, posto que no limite, como sabemos e o próprio crítico é ciente disso – a pluralidade das práticas artísticas modernas, alicerçadas na reconciliação entre arte e vida, levaram à “forma ideal da ‘obra de arte total’” (BOURRIAUD, 2011, p. 168).

de hoje, visto que, segundo o crítico, esses fazem “da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos” (BOURRIAUD, 2011, p. 191). O que o conduz à essa hipótese é que, embora os aspectos do programa utópico da arte das vanguardas tenham sido encerrados, o espírito que o animava naquilo que nele havia de mais fértil e valioso, isto é, “produzir possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro” (Ibid., p. 186) assemelhava-se ao *leitmotiv* que alimenta a campo de ativações da arte na contemporaneidade.

Tal entendimento pode ser problemático e eventualmente contestável (FABBRINI, 2012a) se não consideradas as especificidades poéticas dos atravessamentos entre arte, vida e obra no pensamento artístico contemporâneo. Para compreendê-las e perscrutá-las, é preciso, de início, “liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas” (FABBRINI, 2013, p. 170). Na contemporaneidade, as experiências de efetivação da estetização da existência se mostram extremamente complexas e, portanto, muito menos maleáveis às simplificações,²⁴ uma vez que não configuram propriamente “nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido estetização da vida; nem a simples reafirmação da realidade existente, no sentido de generalização do estético” (Ibid., p. 181).

Partindo desse pressuposto, Nicolas Bourriaud (2009) desenvolveu o

²⁴ Isso implica que toda análise voltada às proposições e produções artísticas do nosso século, especialmente àquelas que reafirmam por outras vias, ou, sem nostalgia, o embaralhamento entre arte e vida, precisam ter em vista que suas estratégias de efetuações “já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da práxis vital” (BURGER, 2008, p. 123) em sua totalidade. Interessadas tanto no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” (RANCIÈRE, 2005a, p. 53), quanto na “transformação dos processos de arte em sensações de vida (...) que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” (FAVARETTO, 2011, p. 108), uma das estratégias poéticas encontradas por certos artistas contemporâneos para ativação do estético oriundo da arte realizada na vida – ou seja, da vida feita arte – foi a de estabelecer, de modo colaborativo, menos pretencioso e mais flexível, a inserção pragmática de signos no cotidiano vivido, tencionando a produção de alteridades possíveis (BOURRIAUD, 2009; 2011).

conceito de estética relacional, no intento de aferir as especificidades das operações artísticas compartilhadas pelos artistas a partir dos anos de 1990. Para o crítico, as disputas no tabuleiro da arte na contemporaneidade permanecem se desenvolvendo em “função de noções interativas, conviviais e relacionais” (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Entretanto, ao contrário do investimento da arte de vanguarda dos anos de 1910 a 1930, ou dos anos 1960 a 1970 na transformação utópica da realidade, as praticas artísticas na atualidade, ao tomarem como horizonte prático e teórico de intervenção a esfera das relações humanas, procuram “aprender a habitar melhor o mundo”, constituindo “modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (Ibid., p. 18).

Ainda segundo Bourriaud, “o substrato da forma da arte de nossa época tem como centro o encontro, o estar-juntos, a relação entre o espectador e a obra, a elaboração coletiva do sentido” (Ibid., p. 21). Nela, toda autoridade técnica seria subvertida, em prol da criação de maneiras de pensar, ver e viver.²⁵ De acordo com esse prisma, a relação entre arte e vida, segundo a estética relacional de Nicolas Bourriaud, reivindicaria a constituição tópica de um “mundo sensível comum” (RANCIÈRE, 2005; OBRIST, 2006), cabendo ao artista elaborar, a partir do infrafino social,²⁶

²⁵ As obras de arte examinadas pelo crítico francês, esboçariam uma espécie de heterotopia cotidiana e flexível da proximidade, voltada à construção de comunidades temporárias, “lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62) cujos significados seriam estabelecidos coletivamente e não numa esfera do consumismo individual. Nota-se que o objeto da estética relacional não seria apenas o convívio em si, mas, sim, a experiência artística estabelecida pela “co-presença dos espectadores diante da obra” (Ibid., p. 80) forma complexa que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público, bem como a imagem do mesmo, produto da sensibilidade coletiva favorecida por esse “realismo operatório” (Ibid., p. 95).

²⁶ Segundo Bourriaud (2009, p. 24), o infrafino social seria “esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas ‘grandes’ trocas”. O termo, entretanto, vem de outro, a saber, interstício social. De acordo com Bourriaud (2009, p. 22), o termo interstício “foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.”. O interstício seria, portanto, um espaço de relações humanas que, “mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

as condições de exteriorização da intersubjetividade poética oriunda do engajamento entre um ou vários atores e os elementos da realidade empírica.²⁷

Segundo Nicolas Bourriaud, se o artista moderno criava “linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática”, o artista de hoje, em contrapartida, “busca seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 169). Do inventar modos de vida dentro da arte assumidos pelo artista moderno como “comportamento puramente artístico” (Ibid., p. 170) vê-se, hoje, para ele, a promoção de um realismo operatório que afirma a vida como obra de arte via “construção de objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais” (Ibid., p. 172). Deslizando, portanto, por uma espécie de limbo epistemológico,²⁸ em grande medida, ainda desconhecido, a arte de hoje busca na visibilidade dos mais distintos espaços-temporais, a emergência de novos modos possíveis de criar a si e habitar o mundo existente, distinta do esquema revolucionário da utopia política da arte moderna.

Considerações finais

Considerada a premência da experiência artística de hoje em incitar modos de vida mais complexos, combinações de existência múltiplas e

²⁷ Aqui é importante registrar que embora esses aspectos levantados por Nicolas Bourriaud tenham sido extraídos de trabalhos de artistas europeus com atuação no período da década de 1990, do ponto de vista conceitual, os parâmetros poéticos utilizados na definição do conceito de estética relacional são muito próximos dos tensionados pelas proposições de Hélio Oiticica.

²⁸ Segundo Agamben (2013, p. 352), hoje, “a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte, ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, (...) hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”.

prolíficas, cuja tendência comum parece partir da prerrogativa de que “criar é criar a si mesmo” (Ibid., p. 14), segundo padrões de intenções poéticas nos quais as práticas artísticas se misturam e se confundem com a própria vida dos que nelas estejam integrados,²⁹ a arte de hoje caminharia, não sem problemas ou antagonismos (BISHOP, 2008; 2011), em direção à construção de espaços temporários de sociabilidade, cujo enquadramento é sempre social. Nesse domínio expandido de criação de espaços intersubjetivos, do convívio social como forma estética,³⁰ a estetização da existência, a vida como obra de arte é retomada (e não deflagrada) como principal foco e meio de investigação e experimentação artística na contemporaneidade.

Desse híbrido arte/vida/obra contemporâneo, emerge um saber-fazer artístico polifônico que se faz, refaz e perfaz na antropofagia de outros corpos, de outras paisagens psicossociais, de outros modos de subjetivação, via forças micropolíticas,³¹ que escapa, que impossibilita

²⁹ Com argumentos semelhantes a esse, Jean Galard (2003) questiona-se acerca da possibilidade de se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra, senão a própria vida. De acordo com o autor, o obstáculo para tal realização residiria não na sua impossibilidade, uma vez que a atividade artística praticaria aí “uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir” (GALARD, 2003, p. 182). Mas, sim, na “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora” (OITICICA, 1968, p. 26-27). Se hoje, a arte tende a se apresentar como uma atividade sem obra, ou melhor, como uma atividade na qual a própria vida é assumida como obra de arte, isso só pôde acontecer, parafraseando Agamben (2013, p. 352-353), porque “o ser obra da obra de arte” voltou a ser, tal qual na antiguidade, irrevogavelmente e sem reservas, posto em jogo no âmbito do campo de efetuações poéticas do pensar e do fazer artístico contemporâneo.

³⁰ Para Agamben (2013, p. 361), “artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar e que, um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida”.

³¹ Urdido a quatro mãos, o conceito de micropolítica emerge do encontro do filósofo Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari no bojo das reflexões contidas na principal obra desses autores, “Capitalismo e Esquizofrenia”. Dividida em dois tomos, “O Anti-Édipo” (2004) e “Mil Platôs” (2012), o conceito é um dos muitos outros criados pelos autores para se pensar a relação entre subjetividade e sociedade que, por sua vez, é realizada a partir do par esquizofrenia-capitalismo. De modo bastante sumário, trata-se de um conceito-ferramenta capaz de produzir

qualquer tipo de sobrecodificação burocrática, engessada. Um saber-fazer que se experimenta como laboratório ético, estético e político do sensível, tensionando formas de repensar uma política da arte que se afirme na potência de existir. Um modo de pensar e fazer que sintetiza uma atitude tão característica do "corpo sem órgãos"³² deleuziano, que é o corpo em estado de performance. Um corpo da experiência, do risco, que afeta e se deixa afetar pelas diversas linhas de fuga desse próprio mundo, que o atravessam no obstinado e constante exercício da invenção de si conduzindo à formalização estética da própria existência como obra de arte. Parece ser nas sutilezas com que esse saber-fazer em obra é operado que talvez esteja incutida a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada entre arte e vida, certamente muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Revista Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo:

uma crítica social e de si, sob outra perspectiva. Com uma particular atenção dedicada ao pequeno, ao raso e ao cotidiano, a análise micropolítica desvenda as relações entre o binômio saber-poder e desejo. Busca evidenciar como o poder conforma a subjetividade, por meio do seu enraizamento e penetração no cotidiano da vida, no intento de desvelar os processos de subjetivação ao qual estamos sempre submetidos, mesmo que imperceptivelmente. Em suma, a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante (GUATTARI & ROLNIK, 2011).

³² Embora seja encarado por muitos como um conceito que apareceu, primeiramente, na obra de Antonin Artaud, sendo reativado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, nas obras "O Anti-Édipo" (1972) e "Mil Platôs" (1980) corpo sem órgãos, para esses filósofos, não seria uma noção, tampouco um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas que levariam à produção de um corpo mais pleno, mais vivo, mais intenso, um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida, o que só é possível se desconstruirmos o corpo criado para servir docilmente aos poderes do campo social. Nesse sentido, criar um corpo sem órgãos para si é já fazer parte de um devir nômade libertário, que é, antes de tudo, criador de novos modos de ser, de existir, de viver.

Martins Fontes, 2001.

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

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.

____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

____. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BASTOS, Fernando. **Panorama das ideias estéticas no ocidente: de Platão a Kant**. Brasília: EUB, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

____. Antagonismo e estética relacional. In: **Tatuí**, Recife, n.12, p. 109-132, out. 2011. Disponível em: <<http://www.revistatatuui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatuui-12.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

____. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUENO, Maria Lucia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. In: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, p. 27-47, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CATALANI, Felipe. Arte e conhecimento: autonomização da obra de arte e verdade estética. In: **Revista Humanidades em diálogo**, v. 7, p. 171-181, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/113346>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (5 volumes)**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. Arte e modernidade. In: **Revista Psicologia – Ciência & Profissão**, Brasília, v. 14, p. 10-13, jun. 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-989319940001000003&script=sci_arttext>. Acesso em: 29 jan. 2019.

DUVE, Thierry De. **La Nouvelle donne: Remarques sur quelques qualifications**

du mot "art". In: **Revue d'études esthétiques**, PUP, p. 83-95, 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, IV., 2012, São Paulo. **Anais IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e rupturas**. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012, p. 31-47. Disponível em:
<<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

____. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. In: **Revista Tran/Form/Ação**, Marília, n. 3, v. 35, p. 259-266, set.-dez. 2012a. Disponível em:
<https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000300014>. Acesso em: 07 abr. 2019.

____. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Revista Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/15213>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso Fernando. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **Revista ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/ars/article/%20view/52788>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

____. **História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 253-278.

____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

KANT, Immanuel. **Análitica do belo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em:
<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2019.

LACOSTE, Jean. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2006.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Arte agora: entrevistas**. São Paulo: Alameda, 2006.

OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. In: **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-27, 1968. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=149&tipo=2>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cutrix, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PLATÃO. **A República**. Belém: Edufpa, 1988.

RAMME, Noéli. A arte e a vida: interseções. In: **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, p. 04-12, dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/502>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a.

SAMPAIO, Valzeli. **Arte e vida – desatando os nós: estudos e levantamentos de relações nas mídias locativas**. 2012. 101 f. Relatório do Estágio Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/VSF.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

SILVA, Nayse Ribeiro Ferreira. **Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga**. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/6587/1/naysenayseribeiroferreirasilva.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **Revista Prometeus**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 91-106, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations**. Paris: Bordas, 2006.