

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
criação, crítica e  
história da arte**

## As novas relações da Estética

Silvia Meira  
USP/ CBHA

### Resumo

A pesquisa em andamento pretende a partir da produção artística dos últimos 50 anos analisar características comuns e referências que articulam o elástico pertencimento das teorias contemporâneas<sup>1</sup>. As especificidades do contexto em que os objetos são apresentados enquanto arte ordenam as imprecisas relações da situação, e introduzem o discurso. Os sentidos elásticos, como um lugar de acolhimento, instigam os processos de significação, são da ordem de um conhecimento relativo e subjetivo.

### Palavra chave

Arte Contemporânea, Produção de Sentido, História da Arte séc. XXI

### Abstract

The present research analyses the visual artistic production from the past 50 years the common characteristics and references that articulate the elastic notion of contemporary theories. The specific context in which objects are presented as art, order the imprecise relationship of the situation, and introduce the meaning. The elastic sense of the signification of the art work can be related as a relative and subjective knowledge.

### Keywords

Contemporary Art, Production of Meanings, Art History of the XXI century

---

<sup>1</sup> As migrações implicam múltiplos lugares e uma sucessão de tempo, não linear constantemente em variação.

Em um campo ampliado de possibilidades, as manifestações artísticas dos últimos 50 anos, transgridem a filiação estética<sup>2</sup> que compõe a história da arte, e, nos obrigam a repensar conceitos. As formas complexas de arte descrevem uma dilatação do presente. As intervenções colocam categorias e conceitos convencionais como ferramentas para a prática artística<sup>3</sup>, centrada a operação do artista em questões envolvendo da psicanálise à política, referendando a crítica, teoria e história da arte.

O debate contemporâneo se apropria de conceitos tradicionais criando diferentes relações, introduz novos significados aos antigos significantes. *A produção de uma experiência in situ* se torna primordial no fazer artístico, onde as transações e relações descrevem a essência; o procedimento e a postura substituem as propriedades<sup>4</sup>.

Desde a conferência de De Duve ‘Quando a forma se transformou em atitude – e além’, de 1994, o modelo pós-moderno é caracterizado por operar através das noções ‘atitude-prática-desconstrução’ onde fica esclarecida a estratégia de “não lugar” da atividade artística. A alteração da linguagem artística de questões de “aparência” para questões de “concepção”, favoreceu o aparecimento de discursos conceituais<sup>5</sup> como uma tendência que acrescenta conhecimento à compreensão da natureza e função da arte. A partir da percepção das formas que a arte contemporânea assume, a crítica prioriza os elementos conceituais. Sob um discurso da reflexividade, a crítica abole o conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, em nome do conteúdo, do sujeito, ou da causa, e, domina o campo da história da arte contemporânea<sup>6</sup>.

### A ordem do discurso

A arte em diálogo com diferentes abordagens precisa de um olhar cuidadoso em relação a essa ordem arriscada de discurso. As intervenções contemporâneas começam a estabelecer pesquisas específicas, ligadas a conhecer *per se*, argumentos especulativos incrustados às temáticas das intervenções, que, possibilitam dar ênfase a determinados conteúdos conceituais, compreendidos como estudos da possibilidade de significado.

Esses ensaios, como modelo estratégico do artista, do *informe*, ou ainda, como *documento da obra*, são norteadores para a crítica, da ordem da partida do enunciado arte, agregam uma *episteme* à nossa época. O interesse do modelo estratégico, como menciona Yve-Alain Bois<sup>7</sup>, reside naquilo que nos permite pensar historicamente os conceitos revelados por outros modelos, bem como os

2 Entende-se por estética a ciência do conhecimento da representação do sensível, segundo Jimenez. A reflexão aqui proposta pressupõe que o objeto arte seja definido como uma ação ou atividade humana que articula razão e sensibilidade in: *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 21.

3 Basbaum, R. e Lagnado, L. *III Seminário de Curadoria* in Marcelina eu-você etc., ano 3, São Paulo, FASM, 2009, pp.109-126.

4 Michaud, Y. *L'art à l'état gazeux*, Paris, Hachette Littératures, 2008, p.169.

5 Kosuth, J. *A arte depois da filosofia* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.216.

6 Bois, Yve-Alain *A pintura como modelo*, São Paulo, ed. Martins Fontes, 2009.

7 Idem p.310.

laços que eles mantêm entre si, em um dado momento histórico. Porém a questão como explícita Bois, é a relação entre o objeto da arte e o modelo teórico que se inventa ou se importa para a ocasião.

A sólida e estável tradução histórica é destronada pela mobilidade das ordens constitutivas da prática artística. A história da arte tradicional baseada em uma narrativa literária, na direção do que se constituiria um mesmo ponto de referência, sedimento ou resíduo do passado no presente deve ser flexibilizada pelos novos sentidos. As diferentes condições de aparecimento da arte, ao transgredirem os contornos tradicionalmente conhecidos, abrem opções ao entorno, àquilo que se introduz entre os objetos e ao que se descobre nas escritas do espaço. A situação em que a arte contemporânea se revela necessita de indícios sobre o lugar, sobre o estatuto, e sobre a estratégia da enunciação, uma descrição que possibilita o olhar aproximado.

As especificidades do contexto em que os objetos são apresentados enquanto arte, ordenam as imprecisas relações da situação<sup>8</sup> e introduzem o discurso. A singularidade das operações artísticas deve ser entendida a partir dos antecedentes conceituais do repertório utilizado, e a partir da dimensão dos códigos envolvidos. As disciplinas alocadas na intervenção devem ser circunscritas, como um princípio *a priori*, facilitando a compreensão das possibilidades particulares do discurso, validando o enunciado e o sujeito que fala<sup>9</sup>.

A arte pós-moderna com a recusa de compromissos e soluções autorizadas e rígidas, desgajada, coloca para o entendimento de seus objetos independentes, a necessidade de informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos desenvolvidos pelo artista. O entrecruzamento de vários elementos presentes no processo de interação e nos vínculos estabelecidos, indica as qualidades da troca. Olhar as obras contemporâneas reivindica a descoberta de analogias na *impressão da experiência*<sup>10</sup>.

No mundo múltiplo, complexo, e rápido da contemporaneidade, as estruturas duráveis não fazem mais alusão à condição da existência humana. As proposições artísticas evocam a definição dos símbolos que elas contêm, “a ligação por analogia é a lei ou princípio constituinte do pensamento metafórico, o seu nexos, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por, toma o lugar de, traz à tona, é um paralelo, o campo de ligação...”<sup>11</sup>. É o universo simbólico que possibilita o reconhecimento do trânsito fluido e difuso, separando o discurso verdadeiro, do simulado, e, os discursos fundamentais, da reaparição da crítica ou da teoria.

8 Ribas, C. *Estratégias de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade / imprecisa da arte* in: Rio de Janeiro, Revista Concinnitas, ano 9, vol.2, n. 13, 2008.

9 Foucault, M. *A ordem do discurso*, São Paulo, ed.Loyola, 2009, p.36.

10 *Discursos, Advertência, Deslocamento, Inserções em circuitos ideológicos* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.142-149.

11 Kosuth, J. *A arte depois da filosofia* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.214.

Os modelos teóricos aceitam de maneira notável a coexistência de diversos significados, mas devem colocar em dúvida os que não consideram a *matéria objetiva*, segundo Schapiro, apesar de ser capaz de identificar com precisão o referente do signo em questão. As qualidades físicas e formais da intervenção como em um espetáculo<sup>12</sup>, intimidam o espectador pelo inusitado da obra, da qual decorre um modelo de engajamento, o ativar o outro<sup>13</sup>. Os sentidos elásticos instigam os processos de significação, como um lugar de acolhimento são da ordem de um conhecimento relativo e subjetivo.

A história não narrada, ou delimitada se transforma como evidencia Bruce Nauman em 1969, em *Abrindo a Boca*, consciência de saber olhar, ao integrar os recursos tecnológicos à linguagem artística. Os artistas passaram a criar enunciações a partir de seus depoimentos a exemplo *Advertência*, de Daniel Burren, *Deslocamento*, de Richard Serra, *Impregnação*, de Cildo Meireles, *Discursos*, de Luciano Fabro<sup>14</sup>, ou *Instauração*<sup>15</sup> de Tunga. A produção artística contemporânea, ao ser contextualizada pelos documentos críticos dos artistas, preenche a lacuna da contemporaneidade de que é preciso reconstruir o que se anuncia, no sentido oculto que se atravessa.

Da escrita de seu conceito (projeto de curadoria) ao *mis en scène* (solução ou produto), as intervenções contemporâneas passando por ambientações que dão a visualidade e o valor cultural, à delimitação da mediação, e, ao papel da crítica, se inserem na cultura. A concepção desconhecida e frágil do “isto é arte?”, circula entre a apropriação de teorias e normas que conceituam a arte e à contextualização com disciplinas afins; aspectos que, embora diversos em seus estatutos, esclarecem a aparente desmedida do contemporâneo.

O passado histórico da arte baseado em testemunhos materiais de diferentes culturas, na iconografia de diferentes épocas, em estilos como expressão, no contexto como interconexão entre imagens, símbolos e signos; serve como mapeamento da tradição, que permite uma linguagem de referência ao fazer contemporâneo. Os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo, menciona Smithson<sup>16</sup>.

### A natureza da escrita no espaço

O uso da natureza como local para a arte foi a solução encontrada por alguns artistas de migrar a espaços abertos como reação ao confinamento do lugar conhecido de representação da arte, trajetória conhecida como *Land Art*. Os *non sites* investiram em lugares alternativos à ação artística, como os trabalhos de Robert Smithson, em formações geológicas. Recortar no mundo espaços sig-

12 Debord, G. *La Société du Spectacle*, Paris, Ed.Gallimard, 1992.

13 proposição dos “*Quase-cinemas*” de Helio Oiticica, idéia fundamental na elaboração dos Blocos-experiências in *Cosmococas*.

14 *Discursos, Advertência, Deslocamento, Inserções em circuitos ideológicos* in: *Escritos de Artistas anos 60/70*, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2006, p.142-149, p.249-261, p.325-329, p.264-265.

15 Lagnado, L. “um estado que se situa entre a instalação e a performance...” in: Bausbaum, R. *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.134.

16 Smithson, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra in: Escrito de artistas nos anos 60/70*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 188.

nificantes, deslocamento físico do *locus* artístico, teria agregado a transitoriedade e a efemeridade ao fenômeno artístico. Heizer<sup>17</sup> menciona ainda “o trabalho não é posto em um lugar ele é esse lugar”, referendando a operação do artista que preocupa-se em alocar o conceito no espaço.

O espaço, entendido como um contorno do grande horizonte, como medida da extensão, e o tempo, indicando a duração finita, são norteadores dos escritos de artistas nos anos 60, apontados pela crítica de arte<sup>18</sup> como fundamentais para o entendimento da arte contemporânea<sup>19</sup>.

A elaboração de um espaço artístico autônomo de atuação pelos artistas dava lugar a uma experiência interativa em tempo real de percepção espacial. Os trabalhos de Donald Judd, antiilusionista e antigestual, articulados no espaço real, descritos como *specific object*, próximo ou afastado, ressaltavam a disposição e a ocupação, dedicando-se a pensar sobre o entorno dos objetos, sobre a incorporação de espaços distintos, distâncias e temporalidade estendida à arte.

A utilização de diferentes locais pela arte teria obrigado a crítica a repertoriar outro tipo de enquadramento, potencializando o espaço como suporte: o que não era paisagem nem arquitetura. O ensaio crítico de Rosalind Krauss publicado em 1979, *Escultura no Campo Ampliado*, revelava a mutável função e significação das novas esculturas, delineando o campo estendido.

Territórios, paisagens e praças são modeladas pela introdução de estruturas de chumbo minimalistas. A forma de Richard Serra expressa através do volume, comprimento e direção estabelece uma relação com o terreno, onde é alocada. Influenciado pela música minimalista de Phillip Glass, e pelo existencialismo de Sartre, Serra utiliza a gravidade como princípio para construir suas intervenções. As *Espirais Torcidas*, de 2001, nunca são colocadas a prumo, deslocadas do centro físico, estabelecem com o espectador interativo uma percepção dialética, de instabilidade, evocando o artista em seus escritos, questões sobre o deslocamento. O espaço é recoberto pela intervenção abstratamente, mas é o uso e a experiência quem o consolida<sup>20</sup>.

A reflexão teórica de Morris fazia uma distinção fundamental sobre a experiência imediata de percepção do espaço. A *presentidade*<sup>21</sup>, descrição de um estado de ser, aspecto mencionado por ele em seu ensaio crítico *O tempo presente do espaço*, onde ele enfoca a ampla configuração que se abria a partir da escultura dos anos 60. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto do percebido, revelando as possíveis articulações com o espaço mental. A memória e imaginação atuam no *eu* dinâmico reconstituído

17 Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson in Escrito de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.275.

18 A poética da *Obra Aberta* de Umberto Eco já explicitava tal fato em 1962.

19 Bosco e Silva, L. *Spiral Jetty: o sublime na obra de Robert Smithson* in Poéticas da Natureza, São Paulo, PGEHA, Mac Usp, 2009, p.69

20 Serra, R. *Deslocamento* in: Escrito de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, pp.325 – 329.

21 Morris, R. Para Morris existe uma distinta conexão entre a ocupação da arte pelo espaço arquitetônico, que implica no ser circundado, e a escultura onde quem percebe é que circunda, o que Robert Morris definiu como o *tempo presente do espaço*. Morris menciona que ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. In *O tempo presente do espaço: Escritos de Artistas*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, pp.401 – 420.

no mim, a partir dos indícios do lembrado. O espaço não é apenas um lugar, se torna ativo, *shapped*<sup>22</sup> pelo engajamento do espectador às circunstâncias apresentadas.

O *espaço como linguagem*, uma característica da contemporaneidade, a exemplo o vídeo arte, instalação/performance conceitual de Gary Hill, *Around & About*, de 1980, apresenta composições visuais com paredes, teto e chão, que, servem como dispositivos da permanente (in / re) definição do espaço. Em velocidade exponencial a tecnologia da imagem permite recortes digitais de imagens e acrescenta à expressão artística uma possibilidade ampliada de interatividade, capaz de alterar a nossa forma de percepção, provocando situações incertas, tensas e duvidosas<sup>23</sup>.

Hoje o conceito de *território*, onde a experiência tem lugar na arte, engendra a prática das diferentes lógicas estruturais, é o *locus* do fenômeno artístico. O território apresenta os referentes na enunciação, sugere as estratégias e os parâmetros da relação adotada, demarca identidades específicas, e os discursos relativos, ou alocados. A autoria, que pode ser feita em colaboração, transportada ou interconectada, não mais se importa com noções de autenticidade e originalidade.

Gordon Matta-Clark<sup>24</sup> em suas intervenções na arquitetura urbana abandonada, chama a atenção sobre a possibilidade de propiciar interação e mobilidade social no meio urbano. Suas práticas situacionistas que constituem práxis da arte contemporânea, provenientes de programas artísticos comunitários no cotidiano visavam à inserção da arte na esfera pública. A exemplo o 112 da Greene Street ou os lofts do Soho, propunham um modelo alternativo de gestão cultural, configurando na escolha do local de trânsito a inclusão de zonas de comunicação sem mediação institucional.

O *lugar de anonimato* visto como um lugar antropológico<sup>25</sup> define a situação da arte contemporânea de recorrer às questões próprias dos elementos artísticos escolhidos em sua infra estrutura, e ao conjunto de relações estabelecidas no jogo do discurso de uma identidade. Os códigos que ali operam, reconhecidos através das regras de aliança e filiação, diálogo e negociação, desvio e evasão, estruturam a prática artística.

Por um lado, o multiculturalismo, característica da arte contemporânea, passou a veicular nas últimas décadas, em uma mesma escala planetária, parte dos discursos críticos de países considerados outrora periféricos. Intensificando o local com o global, o diálogo entre culturas na arte, enfrenta hoje a dialética de uma visão não mais eurocêntrica. Instaurando falas suscetíveis às questões próprias a cada cultura, situando especificidades, deslocadas e fora do eixo do conhecido, faz emergir as diferenças, a mestiçagem e o hibridismo; lança a idéia

22 Huchet, S. *A instalação em situação* in: Arte & Ensaios n.12, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p.68.

23 Amaral, A. *O espaço de representação e as representações do espaço* in: Arte & Ensaios n.10, Rio de Janeiro, UFRJ, 2003, pp.21-25.

24 Rangel, G. *Gordon Matta Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas* in: catálogo exposição, Desfazer o espaço, Gordon Matta-Clark., MALI, Lima, Peru, MAM, São Paulo, fev. abril, 2010

25 Augé, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato*, Barcelona, ed. Gedisa, 2008.

de um re ordenamento das culturas, recompõe a alienação do passado, e traduz o mundo das diferenças.

A globalização da arte lança o discurso de *reconhecer o outro*, compreende campos sem fronteiras de transações de signos, onde, a trajetória de manuseio e manipulação de imagens, possibilita a transposição de códigos de uma cultura à outra. Artistas se protegem do poder homogeneizador da cultura global inserindo nela seus territórios domésticos: *signo do afeto a serem preservados*, é a poética da diversidade.

A idéia de nação parecia ser o modo lógico de organizar a cultura e as artes, e cenário para o entendimento de identidades regionais, mas o cosmopolitismo tem contribuído para que artistas atravessem fronteiras fazendo circular seus trabalhos sem referência às origens ou a procedência, em um discurso de *como perceber a sociedade humana*<sup>26</sup>, sob a etiqueta de *nomadismo cultural*<sup>27</sup>. Os critérios estéticos revelam-se com ruídos: pensar a arte também significa ser pensado pelo mercado<sup>28</sup>, um jogo econômico que, sob a designação de trabalhos trans culturais, ou terra de ninguém, trazem questões sobre a finalidade da inserção da arte.

### O modus operandi

Não se trata de impor ao espectador um acervo de idéias e estruturas acabadas, mas de propor ao homem a possibilidade de “experimentar a criação”, descobrir pela participação as diversas ordens, algo que possua significado...<sup>29</sup>, menciona Oiticica, ou ainda Lygia Clark “Obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, se movimentam criando infinitas combinações, se abrem para a ação do sujeito, obras que, abandonando o repouso da escultura tradicional, se tornam *objetos relacionais*”<sup>30</sup>. As formas compartilhadas apresentam a memória ao olho por meio dos vínculos afetivos.

*O corpo da cor*, em 1957, de Oiticica, inicia a designação do *não objeto*, indicando o fazer-se no espaço<sup>31</sup>, começa a exigir a presença e disponibilidade do espectador. Nos *Parangolés*, de 1967, a capa representa uma estrutura que veste o espectador, configura uma inter-relação entre o espectador e a obra. A obra-ambiente<sup>32</sup> se apresenta diante do espectador como inconclusa oferecendo os meios de ser concluída<sup>33</sup>, integrando o espaço e o tempo na gênese da obra.

26 Michaud, Y. *L'art à l'état gazeux*, Paris. Ed. Hachette, 2009, p.17.

27 Bourriaud, N. *Radicant pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Ed. Denoel, 2009.

28 Canclini, N. *Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo*, in *Arte & Ensaio* n. 18, UFRJ, julho 2009, p.157-165.

29 Oiticica, H. “Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*”. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.110-112.

30 Meira, S. *A anti-aesthetica contemporânea* in : *Metáforas da Arte*, São Paulo: MacUsp, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008, p.47.

31 Oiticica, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, ed. Rocco, 1986.

32 Oiticica, H. *Anotações sobre o Parangolé para a exposição <<Opinião 65>>*, MAM, Rio de Janeiro, 1965.

33 Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960 in: Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Mec/Funarte, 1977, p. 85.



A *forma relacional* da arte contemporânea, descrita nos anos 90 como uma teoria da forma por Nicolas Bourriaud<sup>34</sup>, demonstrava que a prática artística teria se encaminhado a criar situações com uma experiência vivencial. Como nas interações humanas, configura relações intersubjetivas de maneira a tornar a arte um lugar de encontro, de ligação e de convivência com o sensível.

Os sistemas e estratégias escolhidos pelos artistas hoje sinalizam outros sentidos na cadeia *intenção-enunciação-interpretação* ao tomar ações e histórias visíveis, como figuração de conceitos. A encenação das formas de arte contemporânea ativa o espectador a significar o simbólico nos vestígios expressos espacialmente. A cenografia ambiental em situações arte envolve e mergulha o observador numa quase-sensação que inquieta-o a compreender a impressão de realidade.

A iconografia contemporânea configura sistemas de significantes, a partir de múltiplas referências, segundo Damisch onde os signos criam um espaço de relacionamento. O saber é adquirido pelo espectador no modo como ele responde e dá sentido à experiência, ao que acontece, privilegiando o lugar e a relação estabelecida.

O compositor John Cage a partir de dissonâncias musicais já havia aberto caminhos para exprimir um novo entendimento do regime estético da arte. A partir do acaso e da indeterminação, elementos fundamentais de seus experimentos musicais, considerava “o pensamento daquilo que não se pensa”<sup>35</sup>, enfatizando a dimensão de interação e percepção suscetível a ser descrita como uma categoria vazia de sentido, e de intenção, em sua publicação *Composition in Retrospect*,<sup>36</sup> :

O *vir ao encontro* aufero ao receptivo o início de sua busca, o deparar-se com algo, uma atitude interna de mente vazia, de caminhar sem ser guiado. Tornar-se hóspede de seus próprios entendimentos, deparar-se e conduzir-se ao indeterminado, possibilita o reconhecimento dos processos, a ordenação das indicações, reúne os atributos, consolida os relacionamentos, esclarece as dúvidas, enfrenta o imprevisível. Abre a disposição, investiga o objeto da busca, capacita reconhecer aquilo que não se sabe, afasta a influência dispersiva do eu, volta-se para o que permite ver e entender. Mantém o caráter de que quem responde é se não quem pergunta.

A imagem incerta cambiante e disfarçada, produzida mentalmente pelo espectador é fruto daquilo que lhe é submetido pela proposta instalada sem definição prévia. A incerta realidade da arte, que transporta o significado a quem articula a metáfora legítima a inexistência de um mesmo entendimento, ou melhor nesse sentido, Kosuth menciona Freud<sup>37</sup> em seus trabalhos conceituais “O sujeito nunca é o sujeito, é apenas o processo de significação”, ou ainda Kosuth invocando Lacan, “Eu penso que sou quando não penso em pensar”, referindo-se ao dispositivo de subjetivação do observador. A seleção do sentido surge

34 Bourriaud, N. *Esthétique relationnelle*, Paris, les presses Du réel, 2001.

35 Rancière, J. *O inconsciente estético*, São Paulo, ed 34, 2009.

36 Cage, J. *Composition in Retrospect*, Exact Changed edition, Cambridge, USA, 1993.

37 Rivera.T *Kosuth com Freud Imagem, psicanálise e arte contemporânea*, UFRJ, Arte&Ensaio n.13, 2006

a partir do conhecimento que o observador lhe oferece no regime da partilha do sensível<sup>38</sup>. Torna-se um exercício incerto de leitura de pensamentos que põe em questão a consistência da intriga.

---

<sup>38</sup> Rancière, J. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*, Tradução de Mônica Costa Netto – Editora 34 Ltda, 2005.