

HELENA PIRES & ZARA PINTO-COELHO

hpires@ics.uminho.pt; zara@ics.uminho.pt

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Instituto
de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

ISTO É ARTE? DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO

Assistimos, hoje, a uma elasticidade no mundo das artes sem precedentes, ao mais ousado experimentalismo de novas técnicas, novas linguagens, a práticas e processos que desafiam os limites disciplinares pré-estabelecidos. A nossa experiência enquanto espectadores, observadores, ouvintes, públicos, exige-nos que permanentemente resgatem os modelos e as referências já conhecidas, numa tentativa de compreensão, e muitas vezes de infrutífera classificação, das obras com as quais nos deparamos. Cingindo-nos, para começo de explanação, ao contexto de produção criativa em Portugal, veja-se o designado “novo circo”, no qual reconhecemos o recurso, mesmo que pontual ou de passagem, ao malabarismo, ao trapezismo, à mímica e à gestualidade tipificada do palhaço, ao uso do mastro chinês, do chicote de adestramento, da corda e de tantos outros signos universais, ao mesmo tempo que somos surpreendidos pelo novo caráter coreográfico dos movimentos dos artistas, pelos inusitados *décors*, pela deslocação das *performances* para fora das habituais tendas, dando a vez a exibições nos lugares mais improváveis, pela mistura de linguagens ou inventivos modos de miscigenação, de que fazem parte a dramaturgia, a dança, a *performance*, a música. O acrobata João Paulo Santos é um dos nomes a apontar, considerado pioneiro na introdução do circo contemporâneo em Portugal. Mas também na dança contemporânea, no teatro, na música, observamos atuações híbridas, desafiantes pelas dificuldades de leitura que nos lançam, pelo convite a um novo olhar

sobre as obras já experienciadas, presentes e passadas, pelos efeitos de contágio que convidam a novas formas de fazer arte, ciência ou filosofia. Continuando a exemplificar com os artistas que nos são mais próximos, poderíamos referir Victor Hugo Pontes, criador que começou por se destacar a partir de Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, e cuja obra é ilustrativa de um novo experimentalismo, situado algures entre a música-teatro-dança, pontualmente apoiado pelo recurso a “artistas de rua” que dialogam com bailarinos profissionais, entre outras tantas subversões dos cânones clássicos e metodologias processuais criativas. Rui Horta, Olga Roriz, Joana Providência ou Vera Mantero são outros tantos criadores que, de formas diversas e muito peculiares, foram contribuindo para redesenhar os limites da dança no panorama nacional. Também no mundo das artes visuais e da escultura (melhor será dizer, das entre-trans-artes), artistas contemporâneos como Helena Almeida, Ana Hatherly, Pedro Cabrita Reis ou Alberto Carneiro, entre tantos outros, fintaram convenções, misturando técnicas, linguagens, códigos disciplinares. Inquietações e perplexidades outras surgem nos domínios da produção contemporânea cinematográfica e audiovisual, na fotografia, nas *new media arts*. Observam-se criações que combinam de modo mais ou menos surpreendente múltiplas disciplinas, movimentações e diálogos entre campos diversos, migrações arriscadas e com efeitos inesperados. Arte e natureza, arte e vida, arte e não-arte justapõem-se, entrelaçam-se, elidem-se mutuamente.

Como ler a arte contemporânea, nos panoramas nacional e global, uma vez despojados – os críticos e outros mediadores, os públicos, ou mesmo os próprios artistas – de dispositivos teóricos e instrumentais, institucional e universalmente legitimados? Que sentidos (ou não) para os novos experimentalismos, os riscos, as subversões, as deambulações que animam as artes – ou alguns dos modos de (re)criar – na contemporaneidade?

A identificação da arte com a obra, no seu sentido clássico, entendida enquanto artefacto imbuído de valor intrínseco transcendental, condição da afirmação da sua autonomia, excluindo-se “o processo produtivo e as ideias do artista, as mediações do historiador, do crítico, do curador e do filósofo, como ainda a receção do público” (Perniola, 2000/2005, p. 7), é rejeitada por diversos artistas, entre os quais Duchamp ou, mais tarde, Karpow, Warhol, etc. A *art pop*, o minimalismo ou o conceptualismo viriam a acentuar o desmoronar dos limites de definição da arte, por meio do exercício de uma liberdade criativa total e integradora dos artefactos e formas triviais. Compreender-se-á este novo posicionamento face à própria definição de arte na sequência do desaparecimento da crença na aura e originalidade,

outrora associadas ao estatuto, em última análise “sagrado”, da obra única, de que nos dá conta Benjamin (1992), no seu conhecido ensaio “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, publicado originalmente em 1955. No campo da estética, são vários os autores e modelos que foram contribuindo para o alargamento de abordagens, tendo em vista responder à questão de saber *o que é a arte*. Desde os representacionismos, começando com a teoria grega da imitação (*mimesis*) até ao neo-representacionismo de Arthur Danto ou Nelson Goodman, que defendem que a arte é sempre uma forma de conhecimento do mundo; passando pelos modelos emotivistas, expressionistas ou expressivistas, nomeadamente o modelo de R. G. Collingwood, segundo os quais o valor da arte assenta na possibilidade de acesso ao universo da psique humana, dos seus sentimentos e emoções; ou pelo formalismo, de Clive Bell e Roger Fry, que defende o valor intrínseco do fenómeno artístico, baseado nas suas qualidades imanentes e manifestas; e não esquecendo a teoria institucional da arte, de George Dickie, segundo a qual a posição que as obras de arte ocupam num dado contexto ou enquadramento institucional determina o seu valor¹, certo é que a impossibilidade de estabilização do conceito de arte se impôs, por si, como condição de apreciação estética na contemporaneidade (Graham, 2005; Moura, 2009).

É comum, hoje, afirmar-se que nunca a arte se terá imiscuído tanto na sua íntima relação com a banalidade quotidiana. O mesmo se poderá dizer da sua aproximação às diferentes formas de mediação e aos média. O termo “arte” é a cada passo justaposto, combinado, agregado: arte-vida, arte-comunicação, arte-comunidade, arte-política... Perniola (2000/2005) entende que a arte contemporânea, despida da sua dimensão metafísica, e liberta das amarras teórico-filosóficas que procuram resistir à sua indelimitação, desenhando-lhe renovados parâmetros de valoração e legitimação, se reduz à “coisificação” e à “circulação”, condizentes com o princípio da democratização da arte:

aquilo que torna possível a categoria de arte e a figura do artista é considerado uma superficialidade metafísica de que é preciso prescindir, uma pesada herança de que nos devemos libertar o mais depressa possível, um inútil ornamento que oprime a verdadeira vida da arte. Em suma,

¹ Podemos convocar, por afinidade, a propósito da teoria institucional da arte, Arthur Danto, filósofo, crítico e teórico de arte, mentor do conceito “mundo da arte”, apresentado no conhecido artigo “The artworld” (o contexto cultural e histórico no qual uma obra é criada), publicado no *The Journal of Philosophy*, em 1964. De resto, é de notar que, a partir dos anos 80, o tema do “fim da arte” ocupa manifestamente o pensamento de Danto (1997).

considera-se “natural” que alguns objetos sejam obras de arte e que algumas pessoas sejam artistas; qualquer outro tipo de questões parece ser supérfluo. (p. 9)

Em Jeff Koons, a mais escandalosa banalidade transforma-se em fantasia e em obra de arte. Disso são exemplo os seus cães-balões, um dos quais, o *Ballon Dog (Orange)*, foi vendido pela Christie's, em 2013, pelo impensável valor de 43,5 milhões de euros². O que distingue este artefacto, com mais de três metros, em aço inoxidável, dos milhões de cães-balões em miniatura distribuídos pelos palhaços de rua em todo o mundo? A escala? A sua composição material? Ou, tão só, o seu contexto institucional? Esta é uma questão que tem ocupado largamente a discussão pública, partilhada nos média e nas redes sociais. Apesar da sua inquestionável notoriedade, a uma escala global, o artista tem-se visto envolvido em sucessivas polémicas, em virtude de acusações, nomeadamente, de plágio. O desaparecimento da originalidade e da autenticidade enquanto critérios de valoração e de definição do fenómeno artístico impossibilita-nos, hoje, o discernimento entre os diferentes tipos de artefactos? A vulgaridade dos objetos que Koons replica é desmesuradamente sublinhada pelo artista, através da manipulação de dimensão, pelo jogo técnico e efeitos formais flamejantes. No seguimento de Duchamp e Warhol, desafiam-se as fronteiras entre arte e consumo de massas, entre a permanência e o perecível, entre o luxo e o lixo.

Damien Hirst, por seu turno, discípulo de Koons, celebrou-se com *A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo*, uma escultura, de 1991, que consiste num tubarão-tigre preservado em formol, numa vitrine. Ambos os artistas surgem associados ao escândalo, apresentando “obras” frequentemente parodiantes e com forte impacto junto dos públicos, desafiando quaisquer convenções. As suas criações estão entre as mais cotadas no mercado da arte contemporânea e os respetivos artistas entre os mais famosos e ricos. A teoria institucional da arte, de Dickie (1979, 1997), explicará, em parte, a importância dos contextos institucionais, quer o sistema do mercado da arte, quer as lógicas, interligadas, de legitimação, inerentes a determinados espaços expositivos. Além do mais, a *obscenidade* (no sentido de *fim da cena*) que estes e outros artistas celebram, expressa no rompimento de quaisquer expectativas de aceitabilidade ou normatividade social, não deixa de se inscrever na linha de criação experimental que, em inícios do século XX, já prenunciava o “fim da arte”. Desse ponto de vista,

² Ver “Isto é arte?”, continua a perguntar Jeff Koons” (Lucas, 2014).

estaremos perante formas de expressão artística herdeiras de uma obsessão com o exercício autotélico da arte que se pensa a si mesma. Ainda assim, importará perguntar se o novo cenário de “miséria simbólica” de que nos fala Stiegler (2004/2018), refletindo sobre as implicações entre a estética e a política na era hiperindustrial, não nos levará a suspeitar sobre a dificuldade de a arte se libertar da sua sujeição aos imperativos da produção capitalista. Terá a arte perdido a sua vocação verdadeiramente subversiva, iludindo essa mesma vocação com o exacerbado e aparente rompimento dos seus limites estético-formais?

Atente-se na seguinte passagem:

a redução da arte às obras e à comunicação acabou por produzir alguns efeitos positivos. Não só aproximou a arte de massas de camadas cada vez mais amplas de público e de indivíduos pouco esclarecidos e incapazes de perceber a diferença entre a dimensão real e simbólica, mas sobretudo alargou de forma notável as fronteiras da arte, fazendo incidir uma nova atenção sobre a “coisificação” e a “circulação” que as concepções demasiado espirituais e metafísicas da arte não conheciam. (Perniola, 2000/2005, p. 9)

O alargamento de fronteiras a que o autor se refere extrai a arte da tradicional esfera supra-mundana, catapultando-a para o mundo do “real”. Perniola (2000/2005) aponta, a este propósito, o “regresso do realismo na experiência das artes actuais” (p. 11). Pensando sobre o real que irrompe na arte contemporânea, o autor observa a celebração da “abjeção” e da “náusea” (Sartre, 1938/2018) que abalam o ideal de uma contemplação pura e reclamam o corpo na sua promíscua relação com a arte. É lidando com uma tal perda de referências que alguns dos fenómenos artísticos contemporâneos se reinventam, para lá do fim da arte, massificando-se a arte erudita e nobilitando-se a arte popular, mesclando-se os estilos, os géneros, as formas. Podemos dizer que assistimos ao total desmoronamento de quaisquer critérios estéticos e críticos? Terá o nojo (*dégoût*) sido elevado a categoria principal da estética contemporânea ocupando o lugar do gosto? Precisamente, uma vez mais, Perniola (2000/2005) deixa no ar a seguinte suspeita: “o realismo extremo de hoje tem sobretudo esta pretensão: mostrar o existente sem qualquer mediação teórica” (p. 20). Por outras palavras, poderá interrogar-se a ingenuidade de uma abordagem que ambiciona aceder à “essência do real”, para lá das mediações da linguagem e do pensamento. O autor propõe mesmo a expressão “realismo psicótico” para designar, em ressonância com o fenómeno da perda de identidade, a

“confusão entre a arte e a vida”, a dissolução do sujeito numa exterioridade radical que dispensa qualquer mediação estética (ou, podemos acrescentar, simbólica). As experiências de Stelarc que distendem em muito o sentido do corpo sacrificial ou da *body art* de Gina Pane dos anos 60, conduzindo ao desabar de fronteiras entre o interior e o exterior, dar-nos-iam, por sua vez, matéria para indagação. Com Stelarc, a pele deixa de separar o dentro e o fora inaugurando-se novos modos de sentir e de perceber. Experiência igualmente inspiradora é sugerida com Vertov (1929), em *The man of the movie camera* (O homem da câmara de filmar), evidenciando-se a incursão numa quase-arte-vida ou a subversão da simples representação ou mimese entre a cidade e a imagem cinematográfica. Como interpretar a arte contemporânea? Terão sido deslocados os limites da interpretação, ao jeito de Umberto Eco (2004), no sentido da expansão/contração do espaço transitivo entre criador-obra-leitor?

Detenhamo-nos em Beuys (2010), reconhecendo-lhe um importante contributo para a presente discussão. Com Joseph Beuys, arte e vida intrometem-se mutuamente, perturbando os parâmetros de entendimento crítico das obras e artistas. Nas suas então célebres *lectures* abertas, amplamente participadas pelo público em geral, discute-se intensamente o papel da arte e dos artistas na sociedade, assim como na esfera política. Beuys (2010) chega a vociferar, no contexto de uma dessas acesas palestras, algo como, “deitem as minhas obras pela janela fora..., importante é a troca de ideias, o que está a acontecer aqui e agora” (p. 163). O conceito de arte, na perspetiva do artista, amplia-se e recupera as formas mais básicas da expressão humana: “vejo o pensamento humano também de uma forma plástica, a primeira forma plástica que surgiu do ser humano” (Beuys, 2010, p. 137). Diz ainda o artista, “porque todo o conhecimento humano procede da arte. Toda a capacidade procede da capacidade artística do ser humano, ou seja, de ser ativo criativamente” (Beuys, 2010, p. 121). Frequentemente, Beuys desenhava diagramas, em quadros de lousa, representando as ideias em discussão e reconhecendo-lhes interesse plástico. Rejeitando o estatuto de genialidade do artista – recorde-se que de certo modo toda a sua teoria da arte se poderá resumir ao slogan “cada homem um artista” –, Beuys defende a importância da arte na sua dimensão de arte-comunicação ou de arte-conhecimento, isto é, enquanto expressão socialmente partilhada do pensamento e co-constitutiva, de algum modo, do sentido de comunidade politicamente comprometida. Dizia o artista, de resto, que toda a sua arte poderia ser considerada arte pública. Com Beuys, a obra, o artista e o público são, pois, deslocados para lá dos territórios convencionais, o

que confere caráter fortemente polêmico a toda a sua atividade ao longo da vida. 7000 *oaks* poderá considerar-se uma das suas obras “coletivas” precursora dos processos de arte pública co-criada, onde a autoria (em parte) se dilui, afirmando-se definitivamente um novo modelo artístico, cuja natureza se afirma pela desestabilização e irreverência face aos padrões clássicos, há muito votados ao descrédito. Por outro lado, a concretização de uma obra de tal envergadura exigiria financiamentos colossais que levariam o artista, paradoxalmente, a sacrificar o valor da liberdade total da arte na sua relação com o sistema capitalista, denunciando-se, assim, algumas das contradições entre os discursos e a complexidade da realidade que enquadra a criação artística contemporânea.

Se é certo que de algum modo os momentos da explicação e compreensão hermenêuticas, inerentes à teoria da interpretação de Ricoeur (1976/1987), deram lugar ao discurso da participação dos públicos na co-significação e mesmo da co-criação, as diferentes manifestações artísticas contemporâneas dão sinais contrários, ora de incentivo, ora de retração, da atividade generativa e da dimensão dialogante.

Difunde-se a impressão generalizada de que o público se terá, hoje, aproximado mais do que nunca da arte, derrubando os muros invisíveis da erudição. “Gosto” ou “não gosto”, como adverte Perniola (2000/2005), impõe-se, aparentemente, como o único critério de valoração da arte. Podemos, neste sentido, dizer que o que é e o que não é arte decorre da apreciação imediata do público? Reportando a Heinich (1998), Perniola (2000/2005) distingue entre:

o paradigma moderno (para o qual o valor artístico reside na obra³ e tudo o que lhe é exterior só pode vir juntar-se ao valor intrínseco da mesma) e o paradigma contemporâneo (para o qual o valor artístico reside no conjunto de relações — discursos, ações, redes, situações e efeitos de sentido — estabelecidas em volta ou a partir de um objecto, que é apenas ocasião ou pretexto ou ponto de passagem). (p. 79)

Acrescenta o autor,

toda a experiência da arte contemporânea pode ser interpretada como uma transgressão de fronteiras e uma extraordinária expansão do seu território; no entanto, essa ultrapassagem de limites não deve ser entendida como uma ausência de normas, mas como uma complexa

³ Entenda-se aqui “obra” no sentido de artefacto dessacralizado, obra “coisificada”.

estratégia de desafio e de escândalo, que parece ter mais a ver com a economia da comunicação e da informação do que com a dos produtos artísticos entendidos como objectos de colecção. (Perniola, 2000/2005, p. 79)

Observa-se em Perniola (2000/2005) uma desconfiança nos efeitos da transposição de fronteiras na arte contemporânea, sob a forte suspeita de que a subordinação aos imperativos do sistema de comunicação e de mercado explicará as razões mais profundas que mobilizam um exercício meramente formal de aparente subversão. Prestemos atenção ao tom claramente crítico e desolador que norteia o seguinte excerto:

a transgressão das fronteiras da arte não seria portanto um movimento progressista, mas teria como objectivo retirar ao artista, ao crítico e ao curador toda a autonomia, fazendo-os descer ao nível da realidade, ou seja, da sua dependência directa dos imperativos económicos. Sob este aspecto, a reivindicação da aura das obras de arte e da autonomia dos mundos simbólicos assumiria hoje um significado de contestação social, porque constituiria a última defesa nos confrontos do total e directo domínio do capital. Paradoxalmente, no entanto, quem trabalha contra as mediações culturais, a favor do espontaneísmo comunicativo e expositivo, não obstante as suas intenções progressivas, não fará mais que acelerar o processo de liquidação dos mundos simbólicos. (Perniola, 2000/2005, p. 81)

Perniola (2000/2005, p. 91) defende que o limite do alargamento da noção tradicional de arte resulta de dois movimentos: o movimento da anti-arte situacionista e o da arte conceptual. De um lado, exercendo uma forte crítica à sociedade neo-capitalista, encabeçada, entre outros, por Debord, o internacional situacionismo haveria de aproximar a arte da dimensão *eventencial*, em oposição ao espetáculo enquanto relação social encenada segundo a lógica de poder e mediatizada pelas imagens. Do outro, a arte conceptual, designadamente com Kosuth (1966/1990), define-se pelas intenções do artista: “daí que o artista conceptual exija para si as funções do crítico e se dirija a um público de artistas” (Perniola, 2000/2005, p. 98). Em comum, ambos os movimentos partilham o cruzamento da Arte com a Filosofia e a “recusa da forma”. Dito de outro modo, assim se contraria o essencialismo estético que “aparece demasiado ligado a pressupostos metafísicos: tenta fazer valer como universalmente válidos gostos e critérios que estão estreitamente ligados a factores histórico-sociais” (Perniola, 2000/2005, p. 99).

Nas primeiras décadas do século XX, usava-se já a expressão “fim da arte” para traduzir o sentimento de que mudanças radicais obrigavam a repensar os limites e os critérios outrora aceites para avaliar e reconhecer aos artefactos o seu estatuto artístico. Duchamp, como tantos outros artistas, teve um papel especialmente acutilante na polemização dos paradigmas até então vigentes. Paradoxalmente, assiste-se, hoje, a um renovado interesse pelo género, e em particular pela pintura. No dizer de Sardo (2006), contrariamente à escultura, a pintura “nunca perdeu uma identificação com a história do seu próprio processo” (p. 7). De resto, sobre a primeira refere o autor:

em 1978, Rosalind Krauss, num texto muito famoso sobre escultura, estabeleceu que o campo da escultura se tinha transformado num “campo expandido”. De facto, pelo menos desde o início da década de sessenta que a escultura tinha vindo a perder todas as suas características tipológicas que a faziam consubstanciar um género, ou uma prática definível, com fronteiras que pudessem fornecer uma entidade para o nome “escultura”, em primeiro lugar porque deixou de ser praticada a partir das técnicas que a história solidificou, a saber, o escavado, o moldado e o edificado. Tantas foram as alterações da prática escultórica, nomeadamente a introdução da imagem projectada, a incorporação ou mesmo a utilização exclusiva de som, bem como a saída de um conceito unitário que derivasse da tradição do monumento ou do objeto, que “escultura” passou a ser uma abstração, um nome que não designava já qualquer tipologia reconhecível. (Sardo, 2006, p. 7)

Voltando à pintura e entendendo-se esta como um dos fenómenos artísticos clássicos mais ancestrais, poderemos considerar a sua evolução como um barómetro relativamente às transformações operadas, ainda que com as respetivas diferenças, no campo geral das artes. Assim, importa recuar no tempo para compreendermos a paulatina dissolução e expansão da pintura para fora dos limites estabelecidos:

Caravaggio como exemplo do paradoxo da representação na pintura e pela infração. Rubens pela abertura de que é protagonista, são casos quase simultâneos que podemos entender como precursores, num certo sentido, da morte e renascimento do espaço pictórico, ou por outras palavras, da insuficiência das convenções que na altura regiam o espaço pictórico e da necessidade da sua expansão. (Sabino, 2000, p. 76)

Desde a destruição do espaço pictórico, onde cabem, passando pelo impressionismo e chegando à abstração, a libertação da forma ou a arte conceptual, até à crise na pintura e no conceito de arte, chegamos, hoje, nas palavras de Sabino (2000), à “pintura fora da pintura”. O monocromatismo, com expressão em artistas tais como Yves Klein, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Brice Marden ou, em Portugal, Fernando Calhau (Sardo, 2006, p. 7), que é por si modelo, não inteiramente consensual, do “limite de possibilidade da pintura” (Sardo, 2006, p. 7). Acrescenta Sardo (2006):

assim, a pintura, exemplo da estética clássica, distendida para lá da sua vocação representacional e mesmo óptica, transformou-se num campo frágil e rarefeito. Talvez por isso mesmo, já em 1926, Alfred H. Barr, primeiro director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em viagem pela União Soviética para comprar pintura se lastimava de que, ali, “já ninguém pintava”. Os artistas faziam outras coisas: *design*, fotografia, filme e arquitectura, projectos sociais e escrita, edições e a Revolução. Pintura, já não. Já? (p. 8)

A pintura acaba, neste sentido, por expandir-se sobre campos artísticos diversos. Na fotografia, assistimos ao surgimento de obras de natureza híbrida, a designada fotografia pictural, assim como ao recurso à técnica fotográfica por parte dos pintores, ou mesmo a mistura de linguagens na fotografia ela mesma. Sabino (2000) aponta que

a fotografia é igualmente aproveitada pelos pintores e outros artistas como meio objetivo de registo da realidade, bem como processo intermédio, desde Delacroix até aos nossos dias, passando pelas manipulações fotográficas de Man Ray e dos *dadás* a partir de 1915, pelos objectos mistos de Duchamp, as fotomontagens de Hartfield, as imagens fotográficas de Warhol e dos hiperrealistas. (p. 137)

Nomes como Robert Rauschenberg, Francis Bacon, David Hockney, Gerhard Richter ou Anselm Kiefer, não esquecendo Alex Katz, são alguns dos artistas contemporâneos com pinturas sobre base fotográfica e para os quais a fotografia é um meio auxiliar. O uso de fotografia para a produção de imagens pictóricas, segundo o testemunho em particular de Richter (como citado em Sardo, 2006), liberta o artista de pensar no motivo da obra, ao mesmo tempo que se impõe uma escolha do modelo sujeito ao processo de *readymade*. Como esclarece Sardo (2006),

escolha, vontade e angústia do fracasso, porque a pintura é, para Richter, uma luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios. A pintura é, assim, uma ética da escolha. (p. 9)

Poderá igualmente listar-se um amplo leque de nomes de fotógrafos adeptos de uma dada atitude pictórica, cujo trabalho fotográfico se assume como linguagem artística, entre os quais, Urs Lüthi, Joel Peter Witkin, Paolo Gioli, Lucas Samaras, Peter Beard, Boyd Webb, Jeff Wall, Esko Mäniko, Joseph Kosuth, Bernd e Hilda Becker, Ed Ruscha, Thomas Ruff, John Coplans, Nan Goldin, etc. Em Portugal, a obra de Helena Almeida será um dos casos a destacar. No cinema, a pintura é introduzida de diferentes formas, por determinados cineastas e artistas em particular. Desde Serguei Eisenstein, Walter Ruttmann, Fritz Lang ou Man Ray, não esquecendo o diálogo entre o surrealismo e o cinema, nomeadamente com Salvador Dali, mas também Orson Welles ou Jacques Tati, são inúmeros os exemplos que a este propósito se podem referir, acrescentando-se o nome de outros tantos realizadores cujo cinema (ou pelo menos algumas das suas obras) se encontra contaminado de aspetos pictóricos: Hitchcock, Pasolini, Bertolucci, Jean Luc Godard, Kurosawa, Almodovar, Kusturica, Cronenberg, Wim Wenders e, não poderia deixar de se referir, Peter Greenaway. Por sua vez, no teatro, a pintura entra em cena a ponto de, por exemplo, emergirem designações tais como “teatro-imagem”⁴. Também na dança e na performance a picturalidade se imiscui. Atente-se no seguinte excerto de Sabino (2000):

a chamada dos pintores e outros artistas pelos encenadores era já um hábito no teatro e na ópera pós-barroco, que supunham normalmente um dispositivo cénico com certo impacto e sofisticação, mas de facto essa colaboração inicia-se com maior regularidade no final do século passado, pela necessidade de conferir maior realismo às cenas. Vai ser no bailado e na ópera que esta colaboração se intensifica mais de início, talvez por o ballet ser mais abstracto, permitindo maior liberdade de actuação aos artistas, e a ópera possuir tradicionalmente uma vocação espectacular que exige maiores recursos visuais. (p. 157)

⁴ Esclarecendo a noção de teatro-imagem, diz Sabino (2000): “este teatro de imagens, por alguns interpretado como um teatro neobarroco (após os anos 60), começa por afirmar-se na Europa com a vanguarda italiana, depois com Tadeuz Kantor, em seguida nos EUA com os trabalhos de Richard Foreman e Lee Breuer, e acima de tudo com as produções de Bob Wilson” (p. 159).

É de salientar David Hockney, pintor conhecido por colaborar com cenografias e figurinos em óperas, bailados e peças de teatro, assim como Bob Wilson, encenador, pintor, escultor, cenógrafo, exemplo do designado teatro-imagem.

Na dança, destaca-se Merce Cunningham, coreógrafo e bailarino que

processa uma investigação sobre os limites da linguagem do bailado, anulando a distância tradicional à música e à arte, em colaboração com Cage, bem como com artistas como Rauschenberg, Jasper Jons, Willem de Kooning, Frank Stella, Andy Warhol, Robert Morris, Bruce Nauman e Nam June Paik. (Sabino, 2000, p. 160)

E ainda Pina Bausch, cuja dança é “uma expressão híbrida – no seu caso mais fundamentalmente entre o teatro e a dança” (Sabino, 2000, p. 169). No limite entre as múltiplas linguagens, as *performances*, lembrando nomeadamente os *happenings* de Kaprow, em finais dos anos 50, ou as performances de Yoko Ono, misturam a recitação de textos, a expressão da gestualidade, a pintura ao vivo, a música, a obra participada *in situ*. Como *explicar quadros a uma lebre morta*, performance de Joseph Beuys de 1965, apresentada em Dusseldorf, é um caso curioso, na medida em que dificilmente se enquadra nos códigos artísticos conhecidos, desafiando, assim, o público, através de um exercício metalinguístico, a questionar os seus próprios padrões de interpretação.

As contaminações pictóricas observam-se ainda nas instalações e na arte multimédia. Nos anos 80, a vídeo-arte de Bill Viola, como tantos outros casos, contribuiu, por via do recurso aos dispositivos tecnológicos, para o aprofundamento e a explosão das linhas de demarcação entre as diferentes linguagens e códigos estéticos. É interessante observar como em alguns casos, de que é exemplo Pipiloti Rist, os referenciais das artes clássicas norteiam, apesar de tudo, abordagens inovadoras e experimentais:

sirvo-me do mesmo tipo de materiais que um artista que recorre ao óleo sobre tela, utilizando eu o vídeo. Quero dizer que esta é uma ferramenta e provém de um processo de educação... O vídeo, por contraposição à agudeza do cinema, não é tão nítido ou exacto, tem uma grande quantidade de grão e está muito mais perto da aguarela, do guacho ou da pintura... Chamo-lhe pintura de retaguarda... Utilizo os vídeos como pinturas com movimento. (Rist, como citado em Sabino, 2000, p. 195)

Já no que concerne às artes digitais ou *new media arts*, não seria possível enumerar aqui os prolíferos exemplos de artistas cujo trabalho tem, de múltiplas formas, desafiado os públicos a repensarem não apenas o estatuto da arte, mas sobretudo a condição de co-criação numa era assumidamente tecnológica, o que quer dizer a condição pós-humana e seus efeitos no alargamento do pensamento filosófico contemporâneo sobre a nossa própria ontologia. Com o recurso às novas tecnologias, as disciplinas tradicionais relativamente autonomizadas como a pintura e a escultura cederam protagonismo a suportes híbridos, experimentais de outros territórios:

não tanto aconteceu isto porque a pintura ou a escultura tivessem perdido razão de ser, mas porque se tornaram suportes, entre outros, de um novo tipo de energia criadora, cada vez mais atraída por novas tecnologias – que utilizaram indiscriminada e experimentalmente *novos media*, territórios ainda não cartografados – ou pelas novas formas que estas vinham permitir, muitas vezes mistas ou altamente miscigenadas e sempre impuras, no plano mais evidente quer da sua circulação quer da sua expressão. (Pinto de Almeida, 2002, p. 18)

No entender de Pinto de Almeida (2002), a perda de “categorias estéticas e conceptuais” paralisa, hoje, o exercício da crítica artística (pp. 18-19). Tais categorias permitiam ainda, apesar de tudo, interpretar e avaliar os artefactos do modernismo, afastado da concepção da imagem como representação e apresentado ao olhar do crítico como o “reino da forma e da auto-referenciação” (Pinto de Almeida, 2002, p. 18), ou como “um sistema fechado e progressivo” (p. 27). Abalado o paradigma modernista pela experiência de novas formas de circulação, de receção e de crítica, que implicam “alterações profundas no modo de pensar a arte e os seus territórios” (Pinto de Almeida, 2002, p. 30), importa considerar, inclusive, o surgimento de renovadas temáticas, articuladas com a crítica dos efeitos do capitalismo tardio, nos termos, entre outros, de Jameson (1991/1998), sublinhando-se a discussão que o autor desenvolve sobre o esbatimento dos limites entre a alta e a baixa cultura.

Pinto de Almeida (2002) argumenta que as mudanças operadas por duas correntes em simultâneo – a “virtualização da imagem”, por um lado, e a “irrupção brutal do real”, por outro – explicam a dificuldade de redefinição da arte atual. Urge, pois, nas palavras de Pinto de Almeida (2002), “abandonar o quadro de referências que longamente foi vigente entre nós para o procurar noutra horizonte de discussão” (p. 21). Salienta-se, ainda,

no contexto de aceleração da globalização em que vivemos, dois outros aspetos. A “crise profunda e provavelmente irreversível do Modernismo”, por um lado, e, por outro, a prevalência, sobretudo norte-americana, no fenómeno de teorização e de legitimação artísticas, nomeadamente da produção europeia (Pinto de Almeida, 2002, p. 21).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que discernir e compreender as transformações operadas na arte contemporânea, a expansão dos seus limites e a hibridação que caracteriza novas linguagens e designadamente a transdisciplinaridade, carece de uma visão mais ampla, capaz de extrapolar, e de assim enquadrar, o entendimento do campo artístico, em especial no âmbito do pensamento filosófico.

CAPÍTULOS E AUTORES

Na conferência de abertura do festival para a arte transdisciplinar com som – “Oortreders” – em 20 de outubro de 2016, Craenen esclareceu as diferenças entre arte multidisciplinar, arte interdisciplinar e arte transdisciplinar. Em primeiro lugar, no que respeita à *multidisciplinaridade*, Craenen dá o exemplo da ópera, para explicar o caráter de uma obra de arte que implica o trabalho em conjunto por parte de profissionais de diferentes disciplinas (libretista, compositor, músicos, maestro, cantores, atores, designer de palco, técnicos), segundo uma dada estrutura vertical, mantendo-se, porém, cada um deles dentro dos limites do seu próprio campo. Em segundo, descreve a *interdisciplinaridade* como sendo mais horizontal e distinta pelo “diálogo real e troca de conhecimento, experiência e método” (Craenen, 2016, para. 10). Craenen (2016) exemplifica, apontando como referência o campo das artes performativas, com os casos em que “as proposições de uma disciplina têm de ser traduzidas e adaptadas antes de poderem ser usadas e de obterem uma resposta noutra” (para. 10). Por fim, a *transdisciplinaridade*, como menciona Craenen, é um termo que terá sido cunhado pela primeira vez por Jean Piaget, e outros, num congresso designado “Interdisciplinarity – teaching and research problems at universities”, nos anos 70, tendo sido recuperado em finais dos anos 80, inícios de 90. No entender de Craenen (2016), “acontece quando nos movemos de uma aplicação numa disciplina... para uma exploração para além das fronteiras disciplinares” (para. 11). A transdisciplinaridade compõe-se de um duplo movimento: de dentro para fora e de fora para dentro. Num primeiro momento, como explica Craenen, o artista é movido por uma atitude de curiosidade e necessidade de compreensão da complexidade envolvente,

que o leva a sair para fora do seu campo disciplinar, tendo em vista outras experiências e o alargamento de perspetivas. A crescente especialização a que os indivíduos são votados na atualidade, com a conseqüente perda de uma visão mais ampla do universo circundante, justifica o imperativo de uma visão holística. Num segundo momento, as novas experiências e conhecimentos retornam a “uma síntese ou integração numa obra de arte singular ou expressão individual”⁵ (Craenen, 2016, para. 17).

Em suma, diz Craenen (2016), “em contraste com a multi ou interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade não é necessariamente dependente da colaboração entre disciplinas” (para. 6). Mais do que uma combinação, aquilo que diferencia a transdisciplinaridade é a atitude, abordagem e necessidade de incursão para lá dos limites da disciplina de partida. Como expressa Craenen (2016), a uma dada altura, os artistas “deixam de estar interessados em confirmar o seu trabalho como fazendo parte de uma dada disciplina, e nos casos mais extremos, como parte do campo a que chamamos arte” (para. 13). De modo mais simples, poder-se-á recorrer à origem etimológica, decalcando Craenen, para sublinhar que o prefixo “trans”, combinado com “disciplina” significa aquilo que está entre, atravessa ou está para lá (d)as disciplinas. Deixemos no ar a estimulante dupla-pergunta, ao jeito de Craenen, que aqui parafraseamos: *até onde nos conduz a transdisciplinaridade? Partindo da arte poderemos acabar não se sabe bem onde?*

O dinamismo inerente ao prefixo *trans*, nas palavras de Magda (2004) “conforma-se como uma nova ontologia difusa” (p. 16). Empenhada em definir o conceito de *transmodernidade*, o qual dá nome à sua obra homónima aqui referenciada, a filósofa assume dois dos sentidos que a palavra “transmodernidade” comporta: *transformação*, por um lado, e *transcendência*, por outro. Diz a autora: “‘trans’ é transformação, dinamismo, atravessamento de algo num meio diferente; esse algo que vai ‘através de’, não se estanca, antes parece alcançar um estágio superior, conduzindo, portanto, à noção de transcendência” (Magda, 2004, p. 16). A *transformação* descreve a “multicronia”, o “pluralismo” e a “complexidade” e, como tal, a movimentação dos indivíduos na transmodernidade. Por sua vez, a *transcendência* define-se pela recusa do absoluto relativismo e pela necessidade de procurar uma nova síntese, unidade e totalidade. Porém, é de uma transcendência que remete, não para o fundamento, mas para o “vazio, a

⁵ É interessante notar que, no entender de Serrão (2011), motivação similar terá conduzido Georg Simmel, no seu ensaio *Philosophie der Landschaft*, publicado pela primeira vez em 1913, a definir o conceito de “paisagem” e o sentimento que lhe é adjacente — *Stimmung* —, compondo-se este conceito de dois momentos de construção do olhar: a análise, por um lado, e a síntese, por outro.

ausência [de um absoluto religioso], o simulacro” (Magda, 2004, p. 17), que a autora fala. Acresce que, se considerarmos a desconstrução da metafísica a par da edificação da ontologia da presença, à maneira de Heidegger (1927/2009) e Derrida (2009), fará sentido considerar uma nova conceção estética, prenunciada pelo seguinte excerto: “assim, a Transmodernidade como novo paradigma apresenta um modelo global de compreensão do nosso presente, transportando aberturas de desenvolvimento a todos os níveis, sem falsos fechamentos gnoseológicos ou vivenciais” (Magda, 2004, p. 18). Mais precisamente, sobre o “nível estético” da transmodernidade, refere a autora:

a arte sai dos museus, o artista converte-se no seu próprio objeto artístico, a obra transforma-se em ação, o material em virtual. Propagar as formas deste vazio parece hoje a única saída. Assumir as metáforas e as possibilidades trans na sua forma híbrida e contaminada, mutante e cibernética, pode comportar rotas ainda não exploradas de todo. (Magda, 2004, p. 20)

O conjunto de textos que compõem este livro expressa bem as intersticialidades que caracterizam a arte contemporânea e pretende contribuir, segundo diferentes perspetivas, para o alargamento dos horizontes do debate sobre os limites do ser da arte e da vida.

Em “Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significativo vazio à porosidade contemporânea”, Fernando José Pereira, coloca a questão da alteração do conceito de fronteira na contemporaneidade, indo do contexto em que se impôs a necessidade imprescindível da mesma até ao da indeterminação da sua existência para voltar, no mundo de hoje de pendor neoliberal, a reconfigurar-se. Defende o autor que, apesar do fechamento sociopolítico, as práticas artísticas persistem em remar contra a maré e insistem entusiasticamente na “abertura medial” que permite um alargamento constante de um espaço que é, em si mesmo, “elástico”. É esse o lema que diz seguir no seu trabalho artístico, fazendo sua a ideia da arte como “mecanismo de ativação da memória e da história”. No capítulo, o autor apresenta imagens de duas obras realizadas em tempos e contextos sociopolíticos distintos, mas centradas ambas na questão da fronteira.

A vontade de deslocar fronteiras até que explodam integra também o trabalho artístico trazido por Sofia Afonso, no capítulo “Para uma e(sté)tica de questionamento”. Neste texto, apresenta-se um caso de cruzamento de perfis ou linguagens, protagonizado por descendentes de emigrantes portugueses, com o objetivo de demonstrar como a arte pode potenciar

um deslocamento da visão normativa que ainda perdura sobre a experiência migratória. Partindo do trabalho de um núcleo de cinco artistas de arte contemporânea-portuguesa, provenientes de vários domínios artísticos, descendentes de emigrantes portugueses, e residentes noutros países, a autora procura evidenciar como o desdobramento crítico produzido em arte se abeira do desdobramento crítico produzido pela experiência narrada, num exercício auto-reflexivo de *desinscrição* identitária.

“*Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos*. Entre um filme e outro” é o título do texto de Edmundo Cordeiro. Movido pela força do acontecimento, do inédito que ele encerra e pela energia da poesia, motor que obriga a construir, o filme de que o autor nos dá conta, intitulado *Todas as cartas de Rimbaud*, surge da “possibilidade de filmar um dom e uma dávida”, “Cinema = Memória” (p. 65). Havia no início a possibilidade de criar uma composição, a partir de elementos da obra de Maria Filomena Molder, chamada *Rebuçados venezianos*, e de uma das sessões dos seus seminários na Universidade Nova de Lisboa, e havia também a necessidade de interceder, correspondendo à vitalidade das palavras da filósofa. Não para falar do eu, mas para, atravessando o eu, “alargar mais o império”. O autor convida-nos a acompanhá-lo na composição desta obra mágica, “onde o sopro de uma vida e de um pensamento entram como que em combustão espontânea” (p. 65), e apresenta-nos as suas variações, planos, camadas e partições.

No texto “A secção e o *travelling*: Lisboa de perfil em três planos”, João Rosmaninho, convicto da ligação inextrincável entre a arquitetura e o cinema, coloca a questão: será o perfil, concebido como “uma vista que reúne as características constantes e cortantes da secção na arquitetura e do *travelling* no cinema” (p. 72), fruto de um plano-sequência cinematográfico ou de uma sequência de planos arquitetónicos? Como território de estudo, escolhe a cidade de Lisboa, vista a partir de três paisagens em passagem, tendo por objetivo identificar “na secção arquitetónica o seu par cinematográfico e vice-versa” (p. 72). No centro da sua interpretação estão três perfis, relativos a zonas distintas da cidade, e três planos-movimentos com diferentes personagens, retirados de longas-metragens de ficção portuguesa, a saber *A Força do Atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992); *Ossos* (Pedro Costa, 1997); e *Lavado em Lágrimas* (Rosa Coutinho Cabral, 2006).

Começando por evocar Erik Satie, Joana Gama, no texto chamado “*Ce que je suis*: A multidisciplinaridade como *modus operandi* ou a transgressão como filosofia”, mostra-nos como alguém com uma formação clássica em piano, de quem se esperaria convencionalmente uma carreira de

intérprete de repertório canônico, não é imune à força do acontecimento nem dos encontros felizes ou atrações que inspiram a ultrapassar limites, aparentemente intransponíveis, e a abrir caminhos outros para, no fundo, regressar a si. Focando-se em momentos específicos do seu trabalho ao longo dos anos, a autora conta-nos como através da música se ligou à vida e a outras formas artísticas, que hoje compreendem as áreas da composição, da dança ou da edição.

Braga, snapshots in virtual reality é o resultado de uma sequência de comissões artísticas de algumas peças de *media art* realizadas por João Martinho Moura, apresentadas nos centros históricos da cidade de Braga, em 2012, México, Barcelona, e Praga, em 2015, Beijing, em 2017, e Bruxelas, em 2019. No texto “Braga, *snapshots in virtual reality*: Do sentir ao pensar”, da autoria coletiva de Helena Pires, João Martinho Moura, Né Barros e Paulo Ferreira-Lopes, defende-se que a experiência da virtualidade não se confina à experiência tecnológica. Argumenta-se também que a extensão da percepção através das tecnologias é potenciadora tanto do corpo físico, como do corpo vivido e tanto da ação incorporada como da ação imaginada, resultando em múltiplos sentidos de estranheza pelos efeitos sucessivos de desintegração e recomposição dos movimentos do sentir e do pensar. Partindo da peça de João Martinho Moura, mostra-se como as tecnologias usadas na captação e apresentação da imagem estimulam um movimento cinético particular que expandem as competências do sentir dos participantes.

Em “A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea”, Helena Pereira procura explicar por que é que o curador vê o seu espaço de poder aumentar como nenhum outro agente do sistema da arte contemporânea. Como hipótese de explicação para a ascensão desta figura, no contexto da produção artística e cultural da pós-modernidade, advoga que o curador é quem tem o perfil profissional que se aproxima mais das exigências de eficácia e da eficiência associadas à ideia socialmente dominante de produtividade, o que faz dele o “principal ativador do sistema” (p. 132). Segundo a autora, “o curador é o interlocutor, o intermediário, o mediador” (p. 152). Responsável pela criação de um discurso sobre a obra de arte, capaz de fazer a ponte entre “a incomunicável” produção artística contemporânea e os públicos, o trabalho de curadoria torna-se assim “um (ou o) meio de comunicação da produção artística contemporânea” (p. 152).

No texto intitulado “*Facts, acts and paths*. Viagem em três atos à ‘Trienal de Oslo’ de 2019”, Ana Vilar reflete sobre as possibilidades que decorrem da conjugação entre curadoria de arquitetura e performance, a partir

de um estudo de caso, a trienal de arquitetura de Oslo (OAT 2019), assente numa investigação simultaneamente observadora e participante. A autora mostra que as hipóteses semióticas inerentes às ações, atos e atitudes inscritas nas propostas curatoriais, tónica que concretiza e reforça a difusão de fronteiras, poderão significar um *plot twist* às estratégias curatoriais contemporâneas de Arquitetura.

Luísa Magalhães, em “Arte e cultura lúdica em fotografia de instalação – O caso dos *souvenirs* ‘Braga a brincar’”, dá conta de um trabalho que visou explorar as possibilidades de interação entre o espaço urbano do centro histórico de Braga com um conjunto de brinquedos, mostrados em situações específicas, através da fotografia de instalação (*photoplay*), que os colocou em zonas turísticas e monumentais da cidade. Cada imagem motivou a construção de uma narrativa imaginada segundo os espaços e tempos escolhidos para cenário da instalação. Com o intuito de alargar o alcance e impacto desta iniciativa exploratória, as narrativas foram traduzidas para Inglês e Francês, tendo em vista uma possibilidade de *merchandising* turístico internacional. Ao tornar os brinquedos protagonistas de uma narrativa para crianças, a autora procurou construir um “livro/*souvenir*” adequado ao público infantil, pensando principalmente no contexto do turista.

A terminar o conjunto de textos que integram esta coletânea, Maria E. Pérez-Peláez, Amador Cernuda e Félix Ortega, no texto “Construindo confiança e redes em políticas de comunicação nas indústrias culturais: O caso da dança”, apresentam uma revisão da estrutura e das políticas de comunicação das principais empresas estatais de ballet, por meio da análise das suas páginas na internet, da presença nas redes sociais e da análise das suas aplicações, no quadro de um projeto que integra também uma análise do uso e consumo dessas práticas pelos jovens através de *tablets* e *smartphones*. A investigação realizada até ao momento indica claramente uma coexistência entre espaços físicos e virtuais, no que diz respeito ao consumo e à produção de conteúdos.

Nesta abertura, interrogamo-nos sobre os sentidos a dar (ou não) aos novos experimentalismos, aos riscos, às subversões e deambulações que animam as artes ou alguns dos modos de (re)criar na contemporaneidade. E escutamos uma diversidade de vozes e modos de fazer que, ao acontecerem e por acontecerem, ganham sentidos particulares, sem pretensões de definir caminhos. Parafraseando Craenen (2016), perguntamos: *até onde nos conduz a transdisciplinaridade? Partindo da arte poderemos acabar não se sabe bem onde?*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio d'Água.
- Beuys, J. (2010). *Cada homem um artista*. 7 NÓS.
- Craenen, P. (2016, 20 de outubro). Notes on transdisciplinary sounding art. *Paul Craenen website*. <https://paulcraenen.com/notes-on-transdisciplinary-sounding-art/>
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. (1997). *After the end of art*. Princeton University Press.
- Derrida, J. (2009). *A escritura e a diferença*. Perspectiva.
- Dickie, G. (1979). The myth of the aesthetic attitude. In W. E Kennick (Ed.), *Art and philosophy – Readings in aesthetics* (pp. 56-65). St. Martin's Press.
- Dickie, G. (1997). *The art circle*. Chicago Spectrum Press.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação* (J. C. Barreiros, Trad.). Difel.
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics*. Routledge.
- Heidegger, M. (2009). *Ser e tempo* (M. S. Cavalcante, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1927)
- Jameson, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad* (C. M. Nicholson & R. Castillo, Trad.). Editorial Trotta. (Trabalho original publicado em 1991)
- Kosuth, J. (1990). *Art of philosophy and after. Collected writings 1966-1990* (G. Guercio, Ed.). The MIT Press. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lucas, I. (2014, 2 de agosto). Isto é arte?, continua a perguntar Jeff Koons. *Público*. <https://www.publico.pt/2014/08/02/culturaipilon/noticia/isto-e-arte-continua-a-perguntar-jeff-koons-1665193>
- Magda, R. M. R. (2004). *Transmodernidad*. Anthropos Editorial.

- Moura, V. (Ed.). (2009). *Arte em teoria. Uma antologia de estética*. Húmus; CEHUM.
- Perniola, M. (2005). *A arte e a sua sombra* (A. S. Carvalho, Trad.). Assírio & Alvim. (Trabalho original publicado em 2000)
- Pinto de Almeida, B. (2002). *Transição, ciclopes, mutantes, apocalípticos, a nova paisagem artística no final do século XX*. Assírio & Alvim.
- Ricoeur, P. (1987). *Teoria da interpretação* (A. Morão, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1976)
- Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Sardo, D. (Ed.). (2006). *Pintura redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves; Jornal Público.
- Sartre, J.-P. (2018). *A náusea* (A. S. Carvalho, Trad.). Livros do Brasil. (Trabalho original publicado em 1938)
- Stiegler, B. (2018). *Da miséria simbólica. I A era hiperindustrial* (L. Lima, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 2004)
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *The man of the movie camera* [Filme]. Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU).

Citação:

Pires, H. & Pinto-Coelho, Z. (2021). *Isto é arte?* De dentro para fora, de fora para dentro. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 5-25). CECS.