

Da Operatividade Gráfica: o Diagramático em Três Exemplos da Arte Contemporânea

(Versão Corrigida e Melhorada após Defesa Pública)

Philipp Valente Soares Teuchmann

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Junho, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da Professora
Doutora Maria Teresa Cruz

Agradecimentos

Dar forma à experiência, seja esta de que natureza for, configura-se sempre como um processo situado e da ordem da citação. Toda a reflexão depende dessa incartografável cadeia de empréstimos, soldagem de ideias que pode originar algo de ordem mais ou menos geral. O presente empreendimento dissertativo marca-se assim por uma indelével poética da circulação, sem a qual os pensamentos inscritos não teriam visto a luz do dia.

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria Teresa Cruz por ter acolhido desde o início as propostas que deram origem à presente reflexão. Este indispensável acompanhamento excede em muito os pensamentos que nos ocuparão nas próximas páginas. A orientação da professora Maria Teresa significou já sempre ser introduzido a novas possibilidades de movimento do intelecto, a partilha da experiência e uma experiência da partilha que faz crescer o horizonte que carregamos connosco. Com efeito, confessava-nos Ricoeur que a sua subjectividade era o resultado de um mundo que se abriria com cada «texto lido, percebido e amado», uma afirmação que, indubitavelmente, poderemos alargar a qualquer forma de pensamento exteriorizado.

Um especial agradecimento à Professora Doutora Maria Augusta Babo, cujos ensinamentos das aulas de Licenciatura e dos seminários de Mestrado carregou sempre comigo nos mais variados momentos. Foram essas lições que me fizeram reconhecer a poética compreendida por cada marca e vestígio. Indispensáveis também se revelaram as recomendações e sugestões oferecidas, concretizando-se na circulação de alguns livros.

Agradeço ao Professor Doutor Jorge Martins Rosa pela habitual atenciosidade e pelos esclarecimentos no que respeita ao pensamento cibernético.

Agradeço igualmente aos restantes professores do departamento de Ciências da Comunicação, assim como a todos os amigos que me acompanharam neste processo – o seu pensamento habita também estas páginas.

Ao Frederico, agradeço o auxílio que me prestou na revisão desta dissertação. Mas agradeço, sobretudo, a sua inestimável presença, os diálogos e delicadas confissões, a partilha de sensibilidades.

Acima de tudo, aos meus pais, que de perto sempre acompanharam todos os meus pensamentos e paixões, todas as hesitações e alegrias, agradeço o incondicional apoio. Nenhuma palavra logra em expressar o que lhes devo.

Tabela de Matérias

1.	Primeiras considerações: Do diagramático e da iconicidade notacional.....	1
1.1.	Considerando metodológico	4
Parte I- Diagramatologia		
2.	Da centralidade do diagrama para a semio-pragmática de Charles S. Peirce	7
2.1.	Immanuel Kant e a questão do esquematismo: para uma breve aproximação.....	11
2.2.	Peirce: da concretude da experimentação diagramática	14
3.	Da operatividade do espaço: a lógica da inscrição	18
3.1	A civilização do alfabeto: aproximação ao estatuto do suporte e do diagrama no pensamento de Platão.....	20
3.2	Do suporte, do corpo e do gesto: propulsores do diagrama	23
Parte II- Do Diagramático na Arte		
4.	Mapear o diagramático na prática artística: para um breve estado da arte	27
5.	Da neutralização do sujeito à sua reconstrução: A diagramática de Shusaku Arakawa.....	32
5.1	A zona de percepção e o diagramático.....	34
5.2	Aproximações a «blank»: sobre a (in)determinação de um termo.....	40
5.3	Sobre modelos de pensamento e topologias do sentido.....	43
6.	O grau zero da obra de arte: de Stephen Willats e da sua estética dialógica.....	47
6.1	Pensar e «pre-ver» a intervenção: o diagrama enquanto <i>a priori</i> da prática artística.....	51
6.2	Diagramas de e para uma nova realidade	57
7.	Julie Mehretu: sobre uma artista da diáspora e o novo abstraccionismo	62
7.1	As psico-geografias de Julie Mehretu: sobre uma primeira assinatura artística.....	64
7.2	A «viragem» de Mehretu: a mancha e a indecidibilidade da experiência	72
8.	Últimas considerações	79
	Bibliografia	84
	Anexos.....	94

Resumo

No contexto dos estudos dos *media* e da cultura contemporâneas, a ideia de uma diagramática está a ser objecto de renovada atenção. Com alguma frequência, o olhar dirige-se novamente para a operatividade que o pensamento exige, para a sua configuração relacional. Tal faz-se acompanhar igualmente do renascimento de uma certa semiótica: com efeito, no centro dos empreendimentos semióticos de Charles S. Peirce está o diagrama e uma extensa e radical diagramatologia. Ora, um movimento complementar faz-se encontrar na esfera da arte. Aí poder-se-á verificar, tanto a nível da prática artística, como a nível da sua crítica, da teoria da arte, uma crescente preocupação com o diagramático, preocupação que acompanha a crescente atenção que se tem vindo a orientar para o espaço e a espacialidade. Aliás, poder-se-ia argumentar que, em última instância, uma relação de sinonímia se actualiza entre a «spatial turn» e a amplitude que uma diagramatologia pode vir a assumir. A presente dissertação esboça uma reflexão sobre o diagrama ou diagramático e a sua relação com a arte contemporânea. Um primeiro momento deste empreendimento dissertativo procurará aproximar-se de uma diagramática geral. Para esse efeito reunir-se-á um conjunto de autores – e.g. Peirce, Sybille Krämer, Gilles Châtelet –, por meio destes interpelando uma constelação de conceitos e ideias fundamentais que constituem o problema em causa. A partir daí construiremos o segundo momento da nossa reflexão, onde se pensará o modo como o diagramático figura na arte contemporânea. Visando esta ligação, o nosso pensamento situar-se-á na esteira de três artistas: Shuzaku Arakawa, Stephen Willats e Julie Mehretu. À sua maneira, cada um destes autores, trabalhando na esteira de tradições filosófico-artísticas diferentes, possibilitará mapear diferentes configurações do diagrama. O resultado final será a exemplificação da existência de uma multiplicidade de práticas diagramáticas ou formas de pensar diagramaticamente a arte. Por outras palavras, objectivo desta dissertação é contribuir para o debate contemporâneo em torno de um regime ou paradigma diagramático da arte.

Palavras-Chave: Teoria dos Media; Diagramas; Arte; Operação; Imagem; Escrita

Abstract

The idea of a diagrammatic turn is gaining newfound attention. Frequently, the gaze turns once again to the operativity that thought demands, to its relational configuration. It brings forth the rebirth of a certain semiotics: in the midst of Charles S. Peirce's semiotics lies the diagram and a radical and extensive diagrammatology. A complementary movement finds itself in the art sphere. In there lies, both in practical terms and criticswise, an emerging concern for the diagrammatic, which goes hand-in-hand with a new perspective towards space and spatiality. Verily, it can be said that a synonymic relationship comes to being between the «spatial turn» and the broadness of a diagrammatology. The present dissertation seeks to develop the relationship between contemporary art and diagrams. The first part of what will be developed here aims to discuss some aspects of a general diagrammatics. Thus, authors like Peirce, Sybille Krämer, Gilles Châtelet will be mobilised to build a constellation of concepts and fundamental ideas that make up for the issue at hand. The second part of this dissertation will address the relationship between the diagrammatic in contemporary art. We will thus use, having this in mind, the works of Shuzaku Arakawa, Stephen Willats and Julie Mehretu. All these artists, whilst being different, will allow us to map different manifestations of the diagram. The end result will allow us to expose different expressions of diagrammatic practices and diagrammatic ways of thinking about art. Put differently, our aim is to provide a contribution to the contemporary debate that established itself around the ideas of a diagrammatic paradigm or diagrammatic regime of art.

Keywords: Media Theory; Diagrams; Art; Operation; Image; Writing

Ce que nous appelons une «carte», ou même un «diagramme», c'est un ensemble de lignes diverses fonctionnant en même temps (les lignes de la main forment une carte). En effet, il y a des lignes qui représentent quelque chose, et d'autres qui sont abstraites.

Il y a des lignes à segments et d'autres qui sont sans segments. Il y a des lignes dimensionnelles et d'autres directionnelles. Il y a des lignes qui, abstraites ou non, font contour, et d'autres qui ne font pas de contour. Celles-là sont les plus belles. Nous croyons que les lignes sont les éléments constitutifs des choses et des événements. C'est pourquoi chaque chose a sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qu'il y a d'intéressant même dans une personne, ce sont les lignes qui la composent, ou qu'elle compose, qu'elle emprunte ou qu'elle crée.

Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990)

The impressions must be kept distinct, apart from one another, to keep their distance, they suggest. Even so, they must live in the steady stream of the waterfall of their textures collecting. They have a forward and a back. They have an odor off to the side and straight behind. The nub of position is rife, and if respected, it signals. It is a graphicality, kinaesthetic and tactual, that is sketched in by me, at me, every single day.

If the visual finds me, it is through my kinaesthetic graphicalness that it does.

Kinaesthetic graphicality.

Madeline Gins, *Helen Keller or Arakawa*

Ich denke tatsächlich mit der Feder, denn mein Kopf weiß oft nichts von dem, was
meine Hand schreibt

Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*

1. Primeiras considerações: Do diagramático e da iconicidade notacional

Em função da renovada preocupação com as técnicas culturais compreendidas pela própria lógica do pensar, o diagrama volta a ser objecto de ampla teorização. Enquanto objecto de uma diagramática ou diagramatologia, o diagrama afirma-se agora como um dos objectos centrais para uma teoria dos *media* contemporânea e para um pensamento que se vê cada vez mais obrigado a virar-se para um modo de proceder *sin-óptico*. Comunicação e cognição, comunicação e arte ou percepção e cognição voltam neste contexto a fundir-se de modo a produzir novas ligações. O diagrama pressupõe, com efeito, uma forma específica de mediação: trata-se, preponderantemente, de uma operatividade gráfica, de um conjunto de movimentos que trabalham sobre a percepção e efectivam o pensamento, isto é, permitem a sua exteriorização, modelação, (re)construção ou simulação.

A abertura da nossa reflexão sobre esta problemática passa pelo conceito de «iconicidade notacional» (*Schriftbildlichkeit*) – noção a que está associado o nome de Sybille Krämer (2003; 2005; 2009; 2012; 2013; 2016) –, o qual nos permite, em primeiro lugar, escapar ao dogma fonético. No seu *Laocoonte*, Lessing poria em causa o discurso e tradição do *Ut pictura es poesis*: a polarização de poesia e pintura viria a servir de sinédoque para a oposição da significação temporal à significação espacial (Mitchell, 1986). Aqui, assim como no quadro mais geral da metafísica ocidental, ao olhar sensível opõe-se a expressão pneumatológica do verbo, à feminidade da imagem, da ordem do exterior, a masculinidade da letra que se inscreve na alma e no coração. Não detalhemos, no entanto, o modo como a metafísica ocidental, assim como todo um conjunto de miragens do alfabeto que dela resultam, levariam ao esquecimento de que a força e a eficácia da escrita depende da ordem do icónico. Que o alfabeto seja o *telos* da escrita, e que a proximidade deste ao pensamento se concretize na possibilidade de fixar e tornar visível a palavra, revela-se, após décadas de empresas desconstructivas, enquanto posição insustentável. A escrita, independentemente da sua configuração, comunga de um carácter híbrido. Discursividade e iconicidade misturam-se nela. Aliás, poder-se-ia argumentar que a escrita nascera da imagem. (Christin, 2009a). Com efeito, Platão não só consideraria no *Fedro* congéneres pintura (*zôgraphia*) e escrita (*graphê*)¹, como não estabeleceria uma

¹ Diz Sócrates: «É por isso precisamente, Fedro, o que a escrita tem de estranho e que a torna muito semelhante à pintura. Os produtos desta apresentam-se na verdade como seres vivos, mas, se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade» (275d).

distinção entre o sistema de escrita alfabético e a figuratividade hieroglífica ao atribuir a invenção das letras (*grammata*) ao génio inventivo de Thoth, e a retórica desde cedo já se preocuparia com a natureza limiar da écfrase.

A iconicidade notacional acentua igualmente a importância de uma operatividade gráfica, permanente interacção que se estabelece entre pensamento, olho e mão. Atravessada pela imagem, a escrita devém artesanato (*Handwerk*) do espírito (Krämer, 2011), técnica cultural do pensamento, uma ideografia, se assim o quisermos, «instrumento de resolução cognitiva [*kognitiven Problemlösens*]» (Krämer, 2005:26). Com efeito, no que respeita à aquisição de conhecimento, o papel da mente é sobrevalorizado:

«A maior parte do “domínio” da psicologia cognitiva e da epistemologia não tem existência própria, mas está relacionada com um inusitado [*strange*] puzzle antropológico: um treino (frequentemente realizado nas escolas) que visa a manipulação de inscrições escritas [*written inscriptions*]» (Latour, 1986:24).

O que frequentemente é compreendido como resultado de potencialidades noéticas é, pelo contrário, da ordem de actualizações sensíveis que se ligam a operações no espaço. Determinados produtos epistemológicos não são somente inseparáveis das suas manifestações e concretizações mediais, mas são – e isto é o mais relevante – produzidos no seio destas, resultado de um labor medial que se constitui como condição da sua validade. A iconicidade notacional permite deste modo apresentar um conjunto de fenómenos que, não tendo equivalência a nível oral – equações, linguagens de programação, notações lógicas, gráficos, listas, mapas – participam de uma extraordinária importância epistemológica. Bruno Latour (1986) falar-nos-ia, no contexto de uma sociologia da ciência, de «móviles imutáveis» (*immutable mobiles*), inscrições que acompanham o texto escrito e que apresentam uma maleabilidade que possibilita novas combinações, reordenações e sobreposições das mesmas. A prática científica é assim atravessada por este impulso gráfico, ela inicia-se no momento em que o sujeito deixa de olhar directamente para a natureza e se dirige às inscrições suportadas por um determinado plano.

Uma certa coerência ou «consistência óptica» (Latour, 1986:7) constituir-se-á como denominador comum, permitindo que tudo possa ser transformado em números e diagramas. Compreender e conhecer o mundo significa capturá-lo e colocá-lo sobre uma superfície plana, único recorte do universo que, com efeito, se deixará dominar pelo olhar.

Abdicar perceptualmente de uma terceira dimensão, para que todo o mundo, todos os objectos nele contidos, se possam desvelar planos, em pura extensão. Tornar o mundo numa base de dados, numa lista, tabulá-lo, folheá-lo como se de um livro se tratasse. Tal é a domesticação do pensamento que, segundo Jack Goody (*apud* Latour, 1986), já servia na forma de listas como fundamento à ciência mesopotâmica, e que encontraria uma certa continuidade no aparato da ciência moderna (Latour, 1986).

Falamos portanto de operações que relevam eminentemente do diagramático, de diferentes configurações de projecção e argumentação diagramática. A possibilidade de sentido e significação, assim como a sua construção, pressupõe uma redução da complexidade e abstracção. Plenamente consciente desta aporia já se mostrava Galileu perante o diagrama rectangular que serviria de demonstração à lei da queda dos corpos (Latour, 1986). O corpo «real» que se move sobre a terra é transportado para a natureza abstracta de um espaço matemático e geométrico. No lugar do objecto surgem linhas, superfícies, formas: libertara-se assim o visível de todos os seus fardos contingentes (Latour, 1986). Com efeito, o diagrama sugere, por definição, um delineamento (*diagramma*), um contorno, uma esquematização, afirma-se enquanto figura que, geometricamente ou topologicamente (Krämer, 2005), apresenta e desvela um conjunto de relações entre elementos distintos, saberes, circunstâncias ou conceitos. Um pensamento que se funda sobre substâncias é substituído por um que se fundará sobre intervenções e intrusões manuais – o diagrama é funcional. Escrita e imagem unem-se nele em função das dinâmicas de um trabalho: o diagrama não se afirma em profundidade hermenêutica, mas num perpétuo trabalho consigo mesmo, com as suas componentes.

Da heterogeneidade o diagrama faz emergir o homogéneo. Brian Massumi (1996) identificaria algo de fundamental ao apontar que, se por um lado a artificiosidade (*deceptiveness*) desta figura do pensamento residiria na sua capacidade em introduzir ordem na pluralidade, ser signo dessa força que reduz à sua própria substância homogénea aquilo que nela não pode ser compreendida, seria igualmente nesta falaciosidade, por outro lado, que residiria uma verdade, autenticidade (*faithfulness*) do diagrama. A diagramática abre-se numa aporia, uma indecidibilidade epistemológica e ontológica: o diagrama realiza-se enquanto figura que actualiza uma filtragem, uma rarefacção do que coleciona, dá a lei à multiplicidade, mergulha no caos para dele retirar um conceito, preservando, contudo, a diferença, a potencial inconciliabilidade das suas componentes. Seria portanto redutor considerar que o diagrama cumpriria somente um desígnio

ilustrativo. Chegados a este ponto, é imprescindível considerar a hipótese teórica lançada por Sybille Krämer:

«Podemos agora formular uma ideia que servirá de fio condutor [*Leitidee*] [...]: Assim como o impulso cartográfico consiste numa estratégia para resolver problemas de orientação da nossa mobilidade prática, a técnica cultural [*Kulturtechnik*] de inscrições em superfície [*flächiger Inskriptionen*] corporifica na forma [*Gestalt*] de escritos, diagramas, gráficos e cartas uma estratégia de resolução de problemas da nossa *mobilidade teórica*.» (2016:19).

A analogia de Krämer não é um ornato teórico. Sobre as suas origens kantianas debruçar-nos-emos mais adiante. Que uma reflexão sobre «diagramas» se constitua plenamente no seio desta problemática evidencia-se, já num primeiro momento, pela instância diagramática que é o mapa. Relativamente ao território tridimensional que o mapa representa bidimensionalmente, estabelecer-se-á uma semelhança esquemático-estrutural. O seu fundamento é uma distorção lógica e matemática, porquanto «um mapa somente é útil na medida em que distorce» a realidade (Krämer & Ljungberg, 2016:12). Logo, da leitura de um mapa não será possível obter outro conhecimento que não seja culturalmente e tecnicamente mediado. O mapa possibilita assim simultaneamente uma melhor mobilidade/orientação geográfica e gera um espaço de conhecimento (*knowledge space*), sendo esse da ordem do inteligível. Neste sentido, na base de toda a diagramática está um «problema» que emerge de um estado de «desorientação», fundamento da natureza labiríntica da experiência. «À mosca mostrar [*zeigen*] a saída do caça-moscas [*Fliegenglas*]», como nos diz Wittgenstein (*PU*, Sec. 309), não é uma tarefa que caiba sempre ao puro salto especulativo do filósofo, mas de um recorrer a operações e inscrições no espaço do suporte. Movermo-nos intelectualmente é também uma técnica cultural.

1.1. Considerando metodológico

Defendemos que é na arte e na teoria que gravita em torno desta que encontramos uma das mais potentes teorias do diagrama, levando-nos a reconhecer que é neste campo da actividade humana que o diagrama emerge de forma mais indeterminada e com maior complexidade. No contexto de diversas práticas artísticas, não se revela suficiente reconhecer que o diagrama é alvo de um profundo *détournement*: urge sempre acrescentar que neste processo o diagrama é já sempre conduzido ao seu limite. Um destes limites, como veremos mais para o final do nosso empreendimento dissertativo, consistirá

precisamente no diagrama que vai para além ou até nega uma operatividade da ordem do gráfico, como algo que se liga a um impulso desfigurativo, deformador, desconstrução da figura e da forma, semiótica a-significante, constituição de um pensamento sem imagem.

O diagrama adquire na esfera da arte uma inteligibilidade e uma lucidez inigualáveis. Assim, a questão do método, de esculpir forma ao pensamento tornado escrita, revela-se invariavelmente de maior importância, porquanto a ligação entre o diagrama e a arte – contemporânea – carece, em função da sua multiplicidade e variabilidade, de uma rigorosa esquematização.

O que pretendemos, então, com uma dissertação cujo título é «Da operatividade gráfica: o diagramático em três exemplos da arte contemporânea»? A par de se evidenciar que visamos uma reflexão sobre o diagrama-diagramático e a presença desta configuração-estrutura no campo da arte contemporânea, os termos que formam este título devem ser objecto de um esclarecimento. Ora, a ideia de «operatividade gráfica», central a esta dissertação, fundamental para compreender as práticas artísticas a ser analisadas, foi alvo de um primeiro tratamento na secção anterior.

Dividindo a presente dissertação em duas partes, continuaremos a desenvolver, com especial incidência, a noção de «operatividade gráfica» na primeira parte. Este primeiro momento intitulamos de uma «diagramatologia». Fazemos uso livre e flexível deste conceito, não ambicionando sugerir um inquérito que se situará na esteira da «gramatologia» Derridiana (1967). Aliás, se existir uma relação entre uma «gramatologia» e uma «diagramatologia», esta só poderá compreender uma indelével tensão. Com efeito, a diagramatologia procura afastar-se de um «scriptocentrismo» (Krämer, 2009) – a que a gramatologia no seu combate ao fonocentrismo deu origem² – para privilegiar a dimensão imagética que atravessa o escritural (*Schriftbildlichkeit*). Trata-se, sobretudo, de uma investigação geral sobre o estatuto do diagrama ou de uma «razão diagramática», colocando-nos assim na esteira de autores como Stjernfelt (2007) e Sybille Krämer (2009; 2016), ambos referenciando aqui Charles S. Peirce (CP. 5.148; NEM 4:47-48). Ora, é Peirce, e sobretudo Krämer, que mais orientaram e estruturaram o nosso pensamento sobre o diagrama. Isto não exclui, no entanto, a presença de outros

² O que está em jogo é uma questão metodológica. Sybille Krämer integra uma tradição reflexiva que pensa a simples inversão como insuficiente para constituir um lugar de transformação ou mutação. Neste sentido, a crítica de Krämer a Derrida culminará necessariamente na hipótese ou suspeita (*Vermutung*) de que «mesmo [*selbst*] Derrida não se conseguira ou quisera libertar completamente da associação da escrita com a língua (2009:97).

autores seminais para esta parte da nossa reflexão – como é o caso de Immanuel Kant, Gilles Châtelet ou Anne-Marie Christin.

A importância destas problemáticas não reside tanto em procurar identificar a forma como estas são reproduzidas ou postas em causa na esfera da arte, mas no contexto que oferecem, na profundidade histórica que evocam, no conjunto de ferramentas que proporcionam, ajudando a compreender a amplitude da temática em causa, assim como a sua actualidade. A partir daí poder-se-á notar – por vezes com alguma surpresa – e compreender o quanto destes problemas e preocupações são transportados, de forma deliberada ou não, para o campo da prática artística.

A segunda parte desta dissertação é dedicada à reflexão sobre a presença do diagramático em «três exemplos da arte contemporânea»: cada um integrando uma tradição artística diferente, Shuzaku Arakawa – em colaboração com Madeline Gins –, Stephen Willats e Julie Mehretu serão os três artistas a ser pensados. Se o método da primeira parte consiste, sobretudo, no que pode de forma ampla ser denominado de uma revisão de literatura, a segunda, pela natureza exemplar dos artistas, privilegia um discurso que toma como ponto de partida a obra de arte. Porém, recordamos que a nossa análise não pretende esgotar possibilidades interpretativas, nem reduzir as diversas práticas artísticas a um denominador comum: na medida em que ambicionamos contribuir para o reconhecimento de que existe um regime ou paradigma diagramático da arte, procuramos encontrar nas obras o que estas têm de diagramático, deslindar a forma como por meio de um conjunto de obras diversas configurações diagramáticas são postas em movimento. Está com isto já sempre pressuposta uma diagramatologia.

A carecer, igualmente, de explicação é a ideia de «exemplo», porquanto a utilização rotineira deste termo oculta, quase sempre, a sua complexidade histórica. Aliás, e como veremos adiante, o próprio diagrama ocupa frequentemente uma posição de exemplo. Ora, enquanto mecanismo retórico, o exemplo pode visar a ilustração de algo, como pode ser mobilizado para uma função persuasiva mais ampla – e.g. um argumento de autoridade. Neste sentido, pressupõe-se que o «exemplo» não pode ser reduzido à ordem do particular. O exemplo pode ganhar um carácter de exemplaridade, aproximar-se do modelo (*paradeigma*) – e.g. Sócrates, enquanto personagem ficcionada por Platão, constitui-se simultaneamente como exemplo do filósofo e da filosofia; na didáctica e pedagogia cristãs segue-se a exemplaridade que é a vida de Cristo. O exemplo transcende assim a particularidade em direcção a uma universalidade. Relativamente à presente

reflexão, os «exemplos» que damos devem constituir um meio-termo. Isto quer dizer, em primeiro lugar, que não advogamos um carácter plenamente universal para eles. Contudo, está igualmente pressuposta a existência de um certo grau de exemplaridade, de um padrão – os nossos exemplos não podem ficar reduzidos à condição de auxiliares. Não se trata portanto de ilustrar um conjunto de conclusões às quais chegaríamos independentemente da exemplificação, mas de pensar, a partir dos exemplos, o diagrama. A centralidade que lhes é concedida atribui-lhes inevitavelmente uma certa generalidade.

Por último, trata-se de uma dissertação que interpelará o que designamos de «arte contemporânea». Sublinhamos que «contemporâneo» se constitui como algo diferente de uma crítica ao presente ou do seu presentismo. As discussões sobre o estatuto temporal – inclusivamente a sua atemporalidade – do contemporâneo, assim como a sua relação com o moderno, são longas e não pretendemos mapeá-las aqui. Respeitamos, contudo, a indicação cronológica – em parte devido à própria necessidade de delimitar um conjunto de objectos a analisar – que o «contemporâneo» se pensa e concretiza com particular intensidade aproximadamente a partir dos anos sessenta do século XX, em grande medida como resultado de uma crise ou transposição – contemporânea – de grande parte dos modelos modernos, reconfigurando ou cortando ligações e constituindo novas formas de afecção.

Esta dissertação deverá constituir-se como um contributo para os estudos da comunicação em geral e, de forma mais específica, tanto para uma teoria dos *media*/teoria das técnicas culturais como para uma teoria da arte. Neste sentido, o presente empreendimento dissertativo pretende contribuir de forma construtiva para os debates contemporâneos em torno de um regime diagramático da arte.

Parte I- Diagramatologia

2. Da centralidade do diagrama para a semio-pragmática de Charles S. Peirce

Em *Prolegomena to an Apology for Pragmatism* (CP. 4.530)³ Peirce inaugura a discussão sobre a qualidade dos diagramas por meio de um diálogo socrático que o autor

³ Remetemos aqui para a versão de *Prolegomena to an Apology for Pragmatism* publicada na revista *The Monist*. Em *The New Elements of Mathematics* será apresentada ao leitor uma versão diferente em que a discussão já não parte da instância do mapa.

do texto conduz com um general, ponderando-se a utilidade e performatividade do mapa⁴. Trata-se de um problema de mobilidade. Peirce reconheceu clara e distintamente a questão que se colocava: se toda a manifestação fenomenal da mente, cuja realidade é simultaneamente o conteúdo da consciência, é um signo⁵ (CP 5.313), então orientar-se significa aqui necessariamente encontrar o método adequado à transformação dos signos (CP 5.553). Estética e noética fundar-se-iam nessa semiótica que faria do signo *Principium cognoscendi*, e de que resultaria a inesgotável plasticidade de um processo de *semiosis*. Pensar, assim como conhecer, é operar sobre signos. O método terá de ser tanto da ordem do analítico, a sua função residindo na clarificação de algo já conhecido, como da ordem do sintético, da invenção e criatividade.

Uma distinção deverá ser agora introduzida. A diagramática é uma metodologia, é um conceito que designa transformações no saber, conjunto de instruções que orientam o pensamento. O diagramático releva do algorítmico⁶. Uma diferença entre *logos e ratio* tem assim que emergir para Peirce. Se o primeiro termo compreende uma racionalidade ainda povoada pela palavra, o segundo relevará do computacional:

«Palavras, ainda que indispensáveis para o pensamento desenvolvido [*developed thought*], desempenham somente um papel [*role*] secundário no processo de

⁴ «“Estarei certo, então, em entender que caso vós vos encontrásseis plenamente e perfeitamente familiarizado com o território [*country*], que ante este, por exemplo, se desenhassem cenas da infância, então nenhum mapa deste seria sequer da mais diminuta utilidade para que vós delineásseis os vossos planos?” A isto ele apenas poderia ter retorquido, “Não, eu não direi tal coisa, visto ser provável que deseje mapas para neles pregar pinos [*stick pins into*], de modo a marcar cada antecipada alteração diária [*each anticipated day’s change*] na situação dos dois exércitos.” A isto eu replicaria, “Bem, General, tal corresponde precisamente às vantagens de um diagrama. Com efeito, aí mesmo, tal como tão claramente notastes, está a vantagem dos diagramas em geral.» (CP. 4.530). De um ponto de vista semiótico e, por extensão, no contexto de uma investigação sobre técnicas culturais, a ideia de «diagrama» e de «mapa» sobrepõem-se.

⁵ Para Peirce, fenómenos mentais, mas também físicos, constituem-se por meio da circulação de signos. Ora, não se constitui como objecto do nosso empreendimento esboçar aqui uma avaliação crítica do que se considera frequentemente ser o pan-semiotismo de Peirce, movimento teórico de incomensuráveis consequências epistemológicas, políticas e culturais. Contudo, considerem-se as seguintes passagens de extrema relevância para uma compreensão mais abrangente da presença desta mundivisão em Peirce: «Mas se há alguma realidade, então, na medida em que há realidade [*so far as there is any reality*], esta consiste no seguinte: que existe no ser das coisas algo que corresponde ao processo de cogitação, que o mundo *vive*, que se *mexe*, e que *tem o seu ser* numa lógica de eventos. Todos nós pensamos a natureza como algo que *silogiza*. (NEM 4:333-334). «[...] a totalidade do universo – não meramente o universo dos existentes [*universe of existents*], mas todo esse universo mais amplo, [...] esse universo a que estamos acostumados a chamar de “a verdade” – todo esse universo está preenchido [*perfused*] por signos, e se não exclusivamente por signos (CP 5.448n1).

⁶ Sugira-se com esta ideia que o diagrama apresenta uma forte proximidade ao digital – considerado num sentido amplo. Ao longo das nossas reflexões voltaremos pontualmente a esta ligação.

raciocínio; por outro lado [*while*], o diagrama, ou ícone, sobre o qual se manipula e experimenta, é de suma-importância [*all-important*]» (Peirce, W 8:24).

Todo o raciocínio que se pretenda válido fundar-se-á sobre o diagramático. Uma concepção que não se abre à diagramatização nega a possibilidade de experimentação sobre ela, de verificação, de manuseamento e mobilização. Qualquer forma de conhecimento – Peirce falar-nos-á até de princípios morais e cores – deve poder ser expressada diagramaticamente. Com efeito, uma concepção não diagramatizável não é capaz de gerar um efeito exterior a si mesma, de determinar um outro signo a partir de um objecto (W 8:366): não possuindo consequências práticas, ela permanece hesitante na fina atmosfera do metafísico ou do psicológico. O diagrama, o princípio de diagramatização, significa uma forma particular de incorporação (*embodiment*), afirma-se como lugar em que o pensamento abandona – pelo menos em parte – a ordem da impressão, do indeterminado e vago, para devir objectivamente experienciável. Da construção do diagrama depende uma actualização epistemologicamente válida do significado (CP 4.127): o diagrama emerge assim como *organon* do pragmatismo perciano.

Sobre um diagrama experimenta-se, e essa experimentação, que origina novas combinações entre as diversas partes significantes do diagrama, actualiza-se, de certo modo, em tempo real, assim como o químico experimenta sobre as próprias substâncias que estuda. Mas o que se entende aqui por «diagrama»? No contexto da semiótica perciano, o diagrama, juntamente com a imagem e a metáfora, ocupará o amplo campo semântico dos «hypoicons». Distinguir-se-á da imagem, por um lado, pelo seu carácter mais abstracto, não participando da imediaticidade perceptual e social desta – «reminiscências visuais, de sons, sentimentos, gostos, cheiros» (CP 3.433). Relativamente à metáfora, por outro lado, distanciar-se-á da poeticidade que emana das suas transposições referenciais. Finalmente, um diagrama é um ícone de relações inteligíveis (CP 4.531), «Ícone de um conjunto de objectos racionalmente relacionados [*Icon of a set of rationally related objects*]» (NEM 4:316). Com efeito, a ideia de iconicidade de que Peirce faz uso em muito se aproxima à de uma iconicidade notacional – não será por acaso que o seu autor considerará igualmente a álgebra, a geometria e em última instância a própria sintaxe, como algo que releva do diagramático. Uma definição «não-trivial» de iconicidade (Stjernfeld, 2007; Stjernfeld, 2011) depurará o ícone de todo o psicologismo, superando-se igualmente a redução deste signo à ordem do identitário –

interpretação, poder-se-ia acrescentar, que pressuporia que o ícone se encontrasse em constante falência relativamente ao objecto com que partilharia qualidades. Se abordado correctamente, o ícone, no contexto desta definição operacional, revelará novas informações, verdades inesperadas sobre o objecto a que se refere – verdades que não eram inicialmente necessárias para determinar a sua construção (CP 2.279). Este deslocamento teórico permitirá ao ícone constituir-se como um dos fundamentos da epistemologia periana, estabelecendo uma íntima relação não só com o raciocínio dedutivo, mas igualmente com modos de inferir abductivamente.

Aliás, contemplar um ícone, independentemente da sua configuração – poderá igualmente ser uma pintura, um ideograma, a estrutura de uma operação silogística – implica desde já uma operação (proto-)diagramática. A iconicidade diagramática debruça-se sobre a própria lógica relacional do referente. Neste sentido, a ideia de semelhança por ela compreendida não se refere à aspectualidade do objecto, «muitos diagramas não se assemelham [*resemble*] aos seus objectos de modo algum [*not at all*] na aparência [*looks*]» (CP 2.282), mas às relações entre as partes ou componentes do objecto diagramatizado: procedendo à eliminação do accidental ou ornamental, o diagrama realiza-se na representação que faz do mecanismo, no desvelamento esquemático dos princípios e proporções de funcionalidade interiores ao referente (Bauer & Ernst, 2010), na submissão da sua instanciação (*token*) a um processo de abstracção que possibilitará a revelação da sua estrutura formal.

Entendido neste contexto, o diagrama, além de ícone de relações do pensamento logicamente possível, é um legisigno, releva de uma tipicidade que dá a regra às suas possíveis concretizações, permitindo a sua generalidade e libertando-o do contingente. A isto liga-se, no contexto dos processos de significação, a terceiridade do habitual. Um símbolo ou convenção governam o diagrama, ele envolve um símbolo do qual é o interpretante. Conceitos informam o diagrama, e a experimentação que este compreende permite, por sua vez, o surgimento de novos símbolos (Stjernfelt, 2007). Com efeito, símbolos, assim como – poder-se-ia extrapolar – diagramas aquando se experimenta sobre estes, crescem e evoluem (CP 2.302). Assim, crescimento não se verificará nem na pura possibilidade de Ser da primeiridade nem na absoluta e autoritária legalidade de um terceiro, mas na *dynamis* do transitório e transformativo: percurssivamente agindo sobre o intérprete, o diagrama exige intervenção e experimentação (NEM 4: 317n1-318). Peirce não se aterá assim à ideia de um conhecimento absoluto. Pelo contrário, ao infalibilismo,

às leis absolutas, à certeza, à absoluta universalidade e descontinuidade opor-se-á um princípio da continuidade a que corresponde um inevitável falibilismo (CP 1.171). Debruçamo-nos assim sobre a habilidade moduladora do pensamento sobre a realidade, sobre a tópica do conhecimento que é já sempre da ordem de um devir, de uma permanente aproximação, de um infinito processo de construção:

«O princípio da continuidade é a ideia do falibilismo objectificada, porquanto o falibilismo é a doutrina que dita que o nosso conhecimento nunca é absoluto, mas que navega sempre [*but always swims*] num *continuum* de incerteza e indeterminação. Agora, a doutrina da continuidade significa que todas as coisas nadam em *continua* [*that all things so swim in continua*]» (CP 1.171)⁷

O diagrama habita o mundo das relações com que qualquer ser dotado de razão possui uma familiaridade intrínseca (*inward acquaintance*) (NEM 4:316). Nele não podem ser representadas relações logicamente inconsistentes – o que, contudo, não significa que não possam ser representadas relações não existentes ou ficcionais (Stjernfelt, 2007). Por outras palavras, o diagrama move-se entre relações matemáticas, geométricas e logicais que são parte integrante do mundo. Não é somente no que respeita à semiose e às triádicas classificações de signos que Peirce opera, tal como Derrida nos sugere, uma «desconstrução do significado transcendental» (1967:71), porquanto sentido e conhecimento participam aqui de uma infinita abertura, algo que não só não permitirá considerar definitivas as fronteiras conceptuais, como remeterá para forças transformadoras, para uma intensidade articuladora que constituirá o «labyrinthine path» (NEM 4:319) que é a diagramática.

2.1. Immanuel Kant e a questão do esquematismo: para uma breve aproximação

Demoremo-nos um pouco, antes de prosseguir, sobre o campo epistemológico em que se move a diagramática de Peirce. Efectivamente, não se constitui como novidade que a

⁷ Optaremos por não aprofundar com maior precisão o conceito de Peirce. No entanto, voltaremos a ele mais adiante. Este conceito não se caracteriza somente pela sua rica tradição intelectual – uma das suas referências é o pensamento aristotélico –, como pela sua complexidade. Efectivamente, ao longo da sua obra Peirce viria a reformulá-lo com alguma frequência, chegando a operar correções sobre as suas definições anteriores ou até a negá-las completamente. Posto isto, o conceito foi por nós utilizado somente no que este pode apresentar de relevante para os nossos objectivos, emergindo aqui como algo que está ligado a uma teoria, filosofia ou até metodologia do pensamento científico. Evidentemente, e como veremos, a ideia de continuidade será igualmente atravessada por um sólido pensamento da ordem do metafísico.

diagramática de Peirce está ligada ao esquematismo de Kant. O capítulo do esquematismo, marcado pela complexidade e também por alguma hesitação⁸ do filósofo, trata, essencialmente, da utilização ou aplicabilidade dos conceitos, isto é, do modo como estes se associam a objectos (*Gegenstände*), à estrutura fenomenal do que nos é dado, uma relação que participa já sempre da heterogeneidade. O capítulo mostra-se, de facto, polémico e surpreende o seu leitor, porquanto Kant já aparentara ter provado a validade objectiva dos conceitos puros do entendimento aquando da sua reflexão sobre a unidade sintética da apercepção pura⁹ e das categorias como sua especificação. Contudo, partilhando da opinião de que a teoria do esquematismo está na posse de um valor intrínseco – não nos demoraremos assim a considerar o seu contributo para a Analítica em geral – concentrar-nos-emos por ora na importância que o esquematismo comporta para o sistema semiótico-epistemológico perciano, em particular, e para o nosso empreendimento em geral. De facto, uma certa «viragem esquemática» na semiótica (Stjernfelt, 2007:72) levou a que, pelo menos no campo de uma diagramatologia, não se ignorasse o exercício semiótico – por vezes implícito – no pensamento kantiano – e para o qual Umberto Eco (2000) com tanta insistência nos alerta.

Ora, como é sabido, entre o conhecimento do entendimento e o campo da sensibilidade, Kant via um profundo abismo, um problema de comensurabilidade cujo corolário seria o retraimento de um reino do puramente cognitivo da experiência empírica. Na solução que Kant pretende dar ao problema da realização das categorias (*Kategorienproblem*) – e que levará o filósofo a considerar igualmente a realização dos conceitos em geral – está, conseqüentemente, em jogo a possibilidade do seu sistema referencial, as condições da sua significação concreta. Pela sua não-empiricidade, conceitos puramente intelectuais correm um elevado risco de implosão, de se dissolverem num jogo de palavras, devendo simultaneamente meras funções do entendimento (B 187).

Visando este problema, Kant esboça uma primeira resposta:

«Agora é evidente que tem de haver um terceiro termo, o qual estará em homologia [*Gleichartigkeit*] para com a categoria, por um lado, e para com o fenómeno [*Erscheinung*], por outro, e que torne possível a aplicação da primeira

⁸ Posteriormente, Kant considerará a sua investigação sobre o esquematismo como vital, indispensável (*ganz unentbehrlich*) para a sua teoria do conhecimento.

⁹ A unidade transcendental da apercepção pura remeter-nos-á para a identidade e unicidade de um «eu penso» (Kant, B 132). Princípio da possibilidade de entendimento e condição objectiva de todo o conhecimento, a unidade da autoconsciência do indivisível sujeito kantiano funda a unidade do objecto.

ao segundo. Esta representação mediadora [*vermittelnde Vorstellung*] tem de ser pura (sem nada de empírico) e, mesmo assim, ser intelectual, por um lado, e sensível, por outro. Tal é o *esquema transcendental*» (Kant, B 177/ A 138)

O problema é, com efeito, tanto na sua substância como formulação, profundamente da ordem do semiótico. O desígnio epistemológico do esquematismo é pois da ordem da mediação, da constituição de uma representação híbrida, de uma suavização do hiato entre sensível e inteligível. O esquema afirma-se assim enquanto aparato configurador, mola para que se constitua correlação entre representações: os conceitos adquirem assim a sua significação, a qual lhes advém da sensibilidade, «que realiza o entendimento [*Verstand*] na medida em que ao mesmo tempo o restringe» (Kant, B 187).

Produto da pura imaginação, efeito da sua originalidade, os esquemas são, num primeiro momento, não mais que «determinações *a priori* do tempo [*Zeitbestimmungen*], segundo regras» (Kant, B 185). A imaginação esquematiza, processo (*Verfahren*) que o entendimento legislador, no seu interesse especulativo, determina – «acto de uma imaginação que não é mais livre [*que n'est plus libre*], que se encontra determinada a agir conforme um conceito do entendimento» (Deleuze, 2004 [1963]:71). O esquema não deve pois nem ser confundido com a síntese – aliás, como nos sugere Deleuze, «o esquema supõe a síntese» (2004 [1963]: 28) – nem com a imagem (*Bild*), porquanto esta está submetida a leis meramente empíricas e particulares. Porém, o esquema relaciona-se necessariamente com a imagem, podendo inclusivamente constituir-se como sua condição. Afinal, trata-se da faculdade de imaginar (*Einbildungskraft*), e dar a imagem ao conceito significa, como nota Krämer (2009), desenvolver um esquema para esse conceito. Assim, relativamente a conceitos sensíveis Kant não hesitará em comparar o esquema a um «monograma»¹⁰ (Kant, B 136), levando Umberto Eco (2000:82) a remeter imediatamente o leitor para a definição que o Wittgenstein do *Tractatus* nos daria de *Bild*, uma proposição que partilharia a forma com o referente – «A imagem [*Bild*] pode

¹⁰ Sobre o monograma, Kant ainda acrescentará: «Inteiramente diferente é o que se verifica com as criações [*Geschöpfen*] da imaginação, sobre as quais ninguém consegue dar uma explicação nem conceito inteligível; quais [*gleichsam*] monogramas, traços individuais, apesar de não determinados por qualquer suposta regra, constituem mais um desenho flutuante [*schwebende Zeichnung*] no meio de experiências diversas que uma imagem [*Bild*] determinada, um como o que os pintores e fisionomistas alegam [*vorgeben*] ter em mente [...]» (A 571 / B 599).

representar [*abbilden*] qualquer realidade cuja forma possui [*deren Form es hat*] (T. §2.171)¹¹ – e a relembrar o iconismo mobilizado por equações algébricas.

O esquema determinado pela regra que o entendimento lhe dita é em si mesmo determinador e *pre*-scritivo. Mas é preciso salientar, com Krämer (2009) – a qual neste momento escreve sobretudo na esteira de Friedrich Kaulbach –, que o nosso pensamento prescreve e descreve na medida em que se liga a um devir-figura dos conceitos de modo a que estes possam ser inseridos no espaço e no tempo. Aqui, tanto Eco (2000) como Krämer (2009) relembram-nos de um pensamento cujo corolário já não é uma semiótica remetente para uma verbalidade originária – parte integrante do aparato categorial Kantiano (Eco, 2000) –, mas para operações diagramáticas: para representar o «tempo» traça-se uma linha, para representar a tridimensionalidade traçam-se três perpendiculares, para representar a «mudança» – intuição da categoria da «causalidade» –, pensa-se o «movimento de um ponto no espaço» (Kant, B 292). Por outras palavras, sugere-se, nesta linha interpretativa, que o esquema releva de um carácter figurativo, que pode ser interpelado como «Grund-Figur» (Kaulbach, 1991:79), em que o próprio objecto [*Gegenstand*], enquanto imagem, é produto de um movimento desenhador [*Bewegung des Zeichnens*] esquematicamente determinado [*deren Vor-zeichnung das Schema ist*] (Kaulbach, 1991). Alertando assim para a proximidade existente entre signo (*zeichen*), desenho (*zeichnung*) e «mostração» (*zeigen*), poder-se-á assim afirmar com alguma propriedade que o esquema consiste em «relações espácio-temporais que incarnam ou realizam relações propriamente conceptuais» (Deleuze, 2004:29).

2.2 Peirce: da concretude da experimentação diagramática

Regressemos então a Peirce: o que despertará no semiótico o interesse por um capítulo que não só se caracteriza pela sua excepcional complexidade, mas que é igualmente considerado por tantos comentadores enquanto supérfluo, tautológico ou incoerente dentro do próprio sistema kantiano? Umberto Eco poderá fornecer-nos uma resposta. Argutamente, Eco (2000) sugere-nos que Peirce aparenta ver no esquematismo de Kant uma abertura que possibilitará a inauguração de um programa de pesquisa. Tomando em

¹¹ Pensar a imagem como algo que se liga à realidade pela forma, uma «forma pictural» (*Form der Abbildung*) – «a possibilidade [*Möglichkeit*] de as coisas se relacionarem e comportarem umas para com as outras [*zu einander verhalten*] como os elementos da imagem» (T. 2.151) –, leva a que se estabeleça uma certa proximidade entre esta e o diagrama. O *Tractatus* oferece-nos tanto uma teoria da imagem como do diagrama. Contudo, dever-se-á sublinhar que não se deverá reduzir o pensamento sobre a imagem de Wittgenstein ao diagramático.

consideração a influência que o pensamento e a epistemologia de Kant exercera sobre Peirce – «[...] quando era infante [*babe*] em filosofia, não havia mais nada de onde me alimentasse do que de Kant [*my bottle was filled from the udders of Kant*]» (CP 2.113) – , é de facto sedutor considerar que o sistema peirciano se configura, em múltiplas instâncias, como uma revisão do pensamento kantiano em que a reconsideração e parcial reformulação do esquematismo¹² (Hoffmann, 2003) consistiria numa transformação semiótica da lógica transcendental de Kant. Peirce dir-nos-á o seguinte:

Ele [Kant] desenhou com demasiada austeridade uma linha [*drew too hard a line*] entre as operações da observação e do raciocínio. Permitiu-se [Kant] a cair no hábito de pensar que este último só começa aquando da completude do primeiro; e aí falha liminarmente em compreender que até a mais rudimentar conclusão silogística só pode ser tirada por meio da observação das relações dos termos contidos nas premissas e na conclusão. A sua doutrina dos *schemata* só poderá ter sido um pensamento posterior [*afterthought*], uma adição ao seu sistema depois de este já se encontrar substancialmente completo. Pois se os *schemata* tivessem sido considerados mais precocemente, estes teriam caracterizado [*overgrown*] todo o seu [Kant] trabalho» (W 5:258/259)

Dar um toque pragmático a essa «arte [que se] oculta nas profundezas da alma humana» (Kant, A 141/B 180-1) e que, na sua estrutura monogramática, se constitui enquanto fundo normativo sobre o qual se desenha ao conceito a sua imagem, tal é o desígnio de Peirce. Apesar de ser reconhecida a tentativa de Kant em amenizar ou quiçá superar alguns dos seus dualismos¹³, o hiato entre razão e observação, conhecimento e acção, *noesis* e *aisthesis* permaneceria intransponível no contexto de uma concepção transcendental de esquema que conservaria em si uma tal generalidade (*Allgemeinheit*) que o levaria ainda a confundir-se com a do próprio conceito (CP. 5.531)¹⁴. Por mais que intentemos ver em Kant algo que se aproxime de uma possível razão gráfica – como aliás o esboçámos

¹² Note-se que Peirce utiliza de forma alternada os conceitos de esquema, imagem-esquemática e diagrama. O «esquema» de Kant é assim igualmente considerado como diagrama: e.g. «A tais diagramas ele [Kant] chama de “schemata”» (CP, 2.385)

¹³ A nossa reflexão sobre Kant reduz-se aqui à *Crítica da Razão Pura* (*Kritik der Reinen Vernunft*), porquanto é esta a obra sobre a qual se debruça Peirce. Uma discussão consideravelmente diferente emergiria caso se considerasse a Terceira Crítica de Kant.

¹⁴ Kant diria a este propósito: «Ao conceito de triângulo [*Triangel*] uma imagem jamais lhe seria adequada, porquanto esta não atingiria a universalidade [*Allgemeinheit*] do conceito que faz com que este seja válido para todos os triângulos [...]. O esquema do triângulo só pode existir no pensamento e significa uma regra da síntese da imaginação com vista a figuras no espaço» (B 180 / A 141).

brevemente aqui – a empiricidade tão essencial à diagramática de Peirce continua a ser negligenciada.

Pensar não encerra em si somente um trabalho da ordem do visual, mas igualmente um labor muscular (W 8:24). Estabelece-se uma correlação entre a percepção de uma determinada configuração signíca, o pensar no seio dela e o agir por meio da mesma (Bauer & Ernst, 2010). A diagramática pensa uma semelhança que releva do projectual (*entwerfende Ähnlichkeit*) ou do desenho técnico. Diagrama e ícone sobrepõem-se e coincidem conceptualmente nesta semio-pragmática cujo olhar se tende a dirigir para a tecnicidade, materialidade e instrumentalidade dos signos. Se em «On a New List of Categories» (1867; CP. 1.545), Peirce interpretaria o simbólico enquanto objecto privilegiado do entendimento e censuraria o ícone pela sua proximidade ao referente – proximidade a que corresponderia a distância em relação à logicidade do pensamento¹⁵ –, no contexto da sua diagramática – como já se poderá ver em «On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation» (1885; CP. 3.154) – será precisamente a sensorialidade do ícone, signo contaminado pelo objecto por não se destringir clara e distintamente dele, a actualizar todo o tipo de processos criativos e, com eles, a própria possibilidade de conhecimento. Trabalhar sobre o diagrama-ícone significa trabalhar sobre o próprio objecto, «[...] o diagrama torna-se para nós a coisa em si [the very thing]» (CP 3.362). Com efeito, experimentar sobre o diagrama implica uma sua objectualização, pressupõe convocar para si a qualidade de uma coisa (*thinghood*) (Freadman, 2001). Nada sugere mais isso do que a observação e demonstração de um teorema por meio da manipulação de uma figura geométrica. Aliás, Peirce chega, poder-se-ia argumentar, a aproximar aqui o diagrama da primeiridade da pintura¹⁶ – um movimento que, como veremos adiante, interessaria a Deleuze (2002 [1981]) –, mas dever-se-á salientar que sobre um sonho não se labora e opera (Freadman, 2001) – no caso do diagrama não nos confrontamos com a diafaneidade onírica do signo:

«Pensar em termos gerais não se revela suficiente. É necessário que algo seja FEITO. Na geometria, linhas subsidiárias são desenhadas. Na álgebra,

¹⁵ Os pressupostos epistemológicos que alimentam a classificação de signos de Peirce – neste caso, a segunda tricotomia – são alvo de profundas transformações ao longo da obra do autor. Neste sentido, em «On a New List of Categories», a intelectualidade do símbolo configura-o como objecto de estudo da lógica. Esta ciência que estuda a verdade dos signos não se interessaria, contudo, por ícones e índices, visto que a partir destes «nenhum argumento pode ser construído» (CP 1.559).

¹⁶ «Na contemplação de uma pintura [...] a distinção entre o real e a cópia desaparece, e por breves instantes esta é puro sonho. Nesse momento estamos ante um ícone» (CP 3.362).

transformações permissíveis são feitas. Posto isto, emprega-se a faculdade da observação [*observation is called into play*]. Alguma relação entre as partes do esquema é notada [*remarked*].» (CP 4.233)

Um diagrama é desenhado. Uma superfície é apropriada para esse efeito. Instaura-se uma gramática da experimentação. Ora, é verdade que o diagrama pode, como aliás temos vindo a sugerir, oscilar entre a objectualidade sensorialmente percebida – da ordem do táctil ou do visual – e a interioridade gráfica da imaginação. Aliás, muito fala a favor de que este último aspecto é preposto por Peirce (NEM 4:219n1)¹⁷. Contudo, o diagrama é algo que, exigindo ser visto e contemplado (CP 4.430), não pode ser somente da ordem do geral. O diagrama, na sua concretude e determinação, deverá aproximar-se da superfície, firmar-se na exceção da realidade física da instanciação (NEM 4:315n1) que em determinado suporte se inscreve. O pensamento é igualmente resultado do tinteiro (CP 7.366), e é imperativo que mão e olho cooperem para lhe dar lugar.

Entre imaginação – ela mesma repleta de metáforas que dizem respeito à ordem do gráfico – e grafismo propriamente dito estabelece-se uma dialéctica¹⁸. Uma *praxis* gráfica é igualmente fundamento de uma diagramatologia e, conseqüentemente, do raciocínio. Quando se fala de «observação», faculdade da qual deriva toda a possibilidade de conhecimento (CP 1.238), a tónica não deverá ser colocada somente na acção esquematizadora da instanciação a que se dirige, de modo a que nela possa ser identificada a tipicidade, mas igualmente à concepção de que a condição de todo o conhecimento é o sensível. Uma vez identificado o tipo, é por meio do trabalho sobre a fisicalidade da instanciação que devém possível manipulá-lo. Este movimento participa de especial relevância para exercícios de ordem teorematizada, cuja centralidade para a eficácia especulativa da dedução não deve ser ignorada. Marcado pela sua complexidade e por dela resultarem os teoremas de maior magnitude, a dedução teorematizada exige, contrariamente ao que é da ordem do corolário, a introdução de elementos no diagrama que, apesar de necessariamente coerentes com os princípios e terminologia do sistema usado, não estavam contemplados na construção inicial (NEM 4)¹⁹. Aqui exige-se a

¹⁷ «A palavra diagrama é aqui utilizada no sentido peculiar de uma concreta, mas passível de variação, imagem mental da coisa que representa. Um desenho ou modelo pode ser empregado de modo a ajudar a imaginação; mas o essencial a ser realizado [*performed*] é o acto de imaginar.»

¹⁸ «[...] Nesta matéria e em outras, a mente sem suporte externo está limitada; mas a mente, que no seu trabalho está coadjuvada de um lápis e muito papel, não apresenta tais amarras» (W 6:71).

¹⁹ Sobre este assunto, uma das consagradas explicações de Peirce: «[...] toda a dedução compreende a observação de uma Diagrama (seja este Óptico, Táctil, ou Acústico), e tendo desenhado o diagrama (pois

realização de uma «engenhosa experiência sobre o diagrama» (CP 2.267), da experimentação sobre esquemas individuais (CP 4.233). Ora, se é possível argumentar que este exercício se pode actualizar na proto-grafia que a imaginação compreende (NEM 4), dever-se-á salientar que a improbabilidade de tal acontecer se deve à própria complexidade da operação, sendo mais fácil realizá-la sobre uma superfície. Exige-se a corporeidade da figura, uma necessária exterioridade que, sendo empiricamente observável, permite operações concretas. Poder-se-á argumentar que disto se aproximaria Kant (B 744-745) quando elogiava o impulso constructivo do geómetra, apanágio da matemática frente à filosofia.

No seio desta operacionalidade, na incerteza de uma possibilidade ser pragmaticamente válida, instaura-se um movimento abductivo, fundador de uma hipótese que ainda terá de vir a ser confirmada. O diagrama é assim uma máquina de *Gedankenexperimente*. O movimento que compreende é igualmente o da complementação de uma *aesthesis*, enquanto princípio da percepção, pela *poiesis*, princípio da produção. Conhecimento diagramático resulta assim da ligação entre uma particularidade concreta e a generalidade abstracta de um todo: uma permanente tensão entre o corpóreo e a força desterritorializante do espírito leva o diagrama a constituir-se no seio de uma indecidibilidade, e é desta fricção que este retira a sua força epistemológica, pensamento visual do signo que o dogma fonético nos fizera esquecer.

3. Da operatividade do espaço: a lógica da inscrição

Conhecer é conhecer *in actu*. Uma semiótica do diagrama, como a que delineámos anteriormente relativamente aos seus fundamentos pericianos, constitui-se como primeiro passo para compreender esta performatividade, mas de modo algum como o único. Se por um lado o ponto de partida semiótico permite conceder ao diagrama uma abrangência que o constitui como signo privilegiado do pensamento, não se deverá, por outro lado, ignorar as condições da sua figuratividade. Consideremos assim, com uma certa liberdade especulativa, o seguinte pressuposto: o diagrama, tal como qualquer objecto que releva da exterioridade do escrito ou do imagético, tem necessidade, para sua actualização, de

no que respeita à minha pessoa trabalho sempre com Diagramas Ópticos) faz-se encontrar a conclusão a ser representada por ele. Os meus dois géneros [*genera*] de Deduções consistem primeiro naquelas em que qualquer Diagrama relativo a um estado de coisas em que as premissas são verdadeiras representa a conclusão a ser verdadeira – a este raciocínio chamo de corolarial [...] Segundo tipo [*kind*]. Ao diagrama da verdade das premissas [*Diagram of the truth*] a que algo tem de ser acrescentado, processo que consiste habitualmente num mero pode-ser [*May-be*], para que depois apareça a conclusão – a isto chamo raciocínio teoremático.» (EP 2:502)

uma superfície que o acolha e sobre a qual se edificará a arquitectura do pensamento. O que ascende volta pois a cair, reterritorializando-se na concretude originária. Do suporte o diagrama herda a sua superficialidade, simultaneamente inserindo-se e reforçando o panoptismo de um espaço de controlo em que a tendência é para a abolição de toda a invisibilidade. Não poderemos, contudo, acusar Peirce de se manifestar insensível relativamente a esta problemática. Pelo contrário, este mostrava-se particularmente atento a esta estrutura anterior a qualquer grafismo. Assim, no quadro de uma reflexão que já não poderá ser inteiramente percebida como integrando o seu projecto semiótico, Peirce adivinha e aproxima-se do nosso problema:

«Considere-se o quadro de ardósia [*blackboard*] como uma espécie de diagrama da original potencialidade indefinida [*vague*], ou de qualquer estado inicial [*early stage*] da sua [*of its*] determinação [...] Com giz, desenho uma linha no quadro. A introdução desta descontinuidade é um daqueles actos brutos pelos quais a indeterminação [*vagueness*] original já daria um passo em direcção à definitude. Existe um certo elemento de continuidade nesta linha. [...] Esta continuidade não é nada mais que a original continuidade do quadro [*blackboard*] que faz tudo o que sobre ele se encontra ser contínuo» (CP 6.203)

A totalidade da experiência ainda não diagramaticamente exteriorizada está contida neste suporte. Se nada nele for inscrito, se nenhuma asserção, nenhum *phema*²⁰, nenhuma proposição nele for introduzido, então, sendo diagrama da sua própria ocorrência, todas as verdades estão em potência. Ora, uma irritação emergirá aquando da introdução de uma linha, cisão do suporte pela mão que desenha: um passo é dado em direcção ao concreto por meio de uma secundariedade. Em última instância, esta linha será virtual, pois o que na verdade emerge é mais uma superfície, uma figura em si mesma contínua. Descontinuidade, que nunca será absoluta, resultará assim da reacção entre duas superfícies contínuas. Por outras palavras, no que separa, no que corta, a linha unifica, relaciona e aproxima. Na disjunção instaurando-se co-presença (Massumi, 2011), um diagrama é concreto na medida em que 1) herda a continuidade do suporte, 2) compõe-se em função de operações que, adjacentes no espaço, se sucedem temporalmente.

²⁰«Por “Fema” [*Pheme*] designo um Signo que é equivalente a uma frase gramatical, seja esta Interrogativa, Imperativa, ou Assertiva. [...] Um Gráfico [*Graph*] é um Fema, e no meu uso trata-se, pelo menos, de uma Proposição. Um Argumento [*Argument*] é representado por meio de uma série de Gráficos» (CP 4.538).

3.1 A civilização do alfabeto: aproximação ao estatuto do suporte e do diagrama no pensamento de Platão

O suporte é lugar do pensamento por excelência, espaço em que o diagrama devém objecto de experiência fenomenológica. Uma diagramática pressupõe o quadro de ardósia, a folha ou o ecrã em geral como espaço de operações (*Operationsraum*), ligando-se assim a uma das mais fundamentais premissas da observação. Prossigamos a nossa reflexão partindo da distinção que, no contexto do pensamento grego, se poderá estabelecer entre ícone (*eikon*) e ídolo (*eidolon*)²¹.

Atingindo a sua plena actualidade especulativa com Platão – em Homero os *eidola* ainda participariam de uma relação de sinonímia com a ideia de *psukhè* – a traição do ídolo é para com o Ser, constituindo-se enquanto logro ou embuste (Saïd, 1987). Em última instância, o ídolo remete-nos potencialmente para tudo o que se constitui como reflexo, o seu significado abrangendo «todas as realidades que se dão [*qui se donnent*] por aquilo que elas não são: as falsas virtudes, as falsas ciências, as falsas *technai* como a retórica que não é mais que um “fantasma (*eidolon*) da política” ou os falsos prazeres do tirano» (Saïd, 1987:317). No que respeita à arte mimética reconfigura-se assim celebrenemente em Platão (*Rep*, X; 603b) o *pictura es poesis*, ligação entre poesia e pintura ou pintura e retórica: Homero evoca a autoridade da musa e devém assim testemunha ocular do que narra – trata-se, portanto, de um esbatimento das fronteiras entre o verdadeiro e o falso/aparente (*veritate repraesentata*) da qual a pintura, sob égide da figura de Homero julgada por Platão, é um exemplo.

Ora, que pensamento do suporte se congemma aqui? Se uma imitação perfeita se nega a si mesma, se a perfeição da imagem significa uma – aparente (*Rep*, X; 596a-598d) – substituição desta ao modelo, então o suporte consolida-se inevitavelmente como obstáculo à imediaticidade absoluta da representação, impedimento que deverá ser abolido em função de uma figura que se quer ver emancipada deste e que, no vértice da sua perfeição, funda a – aparente – transparência da janela que Alberti ambicionaria – aliás, se os deuses produzem *eidola* perfeitos, então o *telos* do engenho humano respeitante à produção de qualquer imagem deverá consistir na recuperação dessa perfeição (Saïd, 1987). Assim, Plínio, o Velho, fala-nos (*Hist. Nat.*, XXXV; 65) de como

²¹ A querela das imagens que se viria a verificar durante a crise iconoclástica bizantina fundar-se-ia sobre esta distinção, que oporia iconoclastas a idólatras. Neste sentido, defensores de imagens seriam acusados de prestar culto a ídolos, enquanto por sua vez acusariam os seus adversários de destruir ícones.

Zeuxis pintaria com tal clarividência as suas uvas que atrairia pássaros para a pintura, ou, por sua vez, de como este se viu obrigado a admitir a superioridade do talento de Parrhasios quando o último, pintando uma cortina, levaria o primeiro a exigir que lhe fosse revelado o que se oculta por detrás dela.

Delineámos, portanto, uma constelação que se caracteriza tanto pela tendência em tentar superar o suporte tendo por finalidade o naturalismo como, para aqueles que não se deixam enganar, de um seu menosprezar, pois a imagem releva sempre de uma materialidade que exige um sacrifício do real em detrimento de uma proporção óptica, de uma dependência para com o seu suporte cuja característica é já sempre o de uma irremediável mudez e implacável silêncio (Christin, 2009b). Em contrapartida, na medida em que se ligará à ordem do intelectual, «imagens que tornam sensíveis a essência de um indivíduo ou de uma realidade e que constituem [...] instrumentos do conhecimento» (Saïd, 1987:324), o ícone reproduz a estrutura da forma, remete-nos para a essência e permite uma melhor apreensão desta última (Saïd, 1987). A alegoria da caverna é um ícone (515a), assim como o são o cão de raça (375d), a alegoria do navio (488a-490a), o sol como ícone do Bem (509a) ou a personagem «Sócrates» projectada por Platão. No contexto desta nomenclatura, é sensato afirmar que as figuras visíveis dos matemáticos também relevam do icónico (Pollard, 2013).

A questão complica-se aqui. Ora, se por um lado os géometras se servem de imagens (*hôs eikosin*), o seu pensamento e raciocínio desterritorializar-se-ão e dirigir-se-ão já sempre ao quadrado ou diagonal absolutos (*Rep.*, VI 510e), porquanto a geometria «tem em vista o conhecimento do que existe sempre, e não do que a certa altura se gera ou destrói» (527b). Neste sentido, pressupõe-se sempre uma intelectualização da visão, em que «não olhar [*Wegsehen*] para algo [*von etwas*] se torna condição para ver [*Hinsehens*]» (Krämer, 2001:349). A infinita potência criativa apenas se desvelará numa projecção «desembaraçada [*délivré*] de toda a espacialidade mundana» (Derrida, 1993 [1967]:84), fundadora da idealidade do sentido, idealidade que se revela, em última instância, de forma plena ao espírito que inquirir dialecticamente. Quando no *Ménon* Sócrates instrui um jovem servo a desenhar na areia um diagrama (82b-85c) mostra-se, em primeiro lugar, que conhecimento é rememoração. A passagem do *Ménon*, integrando o que Krämer (2016) viria a entender como um impulso diagramático em Platão, sugere uma certa necessidade de recorrer à materialidade de um suporte, a uma técnica de exteriorização da memória (Hui, 2015). Até certo ponto, o servo compreende o seu erro matemático por

meio de uma exercitação gráfica, a qual ganha um carácter equivalente à exercitação da memória. O diagrama justifica-se por permitir ao filósofo a possibilidade de fornecer ao seu interlocutor convenientes exemplos, dando igualmente figura ao abstracto, constituindo um signo, estabelecendo uma força indicativa. A centralidade do diagrama na passagem referida do *Ménon* relativiza assim, no seio do pensamento platónico, o entendimento de que diante da actância do pensamento seria retirado todo o crédito ao espaço. E, contudo, o exercício pressupõe uma anterioridade psíquica a todo o grafismo onde o espaço devém inevitavelmente secundarizado: a superfície nunca é condição de criação e inventividade. Uma estrita inspecção do diagrama, como será de esperar, de pouco adianta. Por esta razão, um diálogo acompanha e controla o trabalho sobre os *diagrammata*. A superfície, assim como em grande medida o diagrama do jovem servo, devém incorpórea. Que um acidente confunda os delineamentos não se revela de importância, pois o exercício aponta já sempre para o domínio do não-empírico e de um conhecimento apriorístico da matemática; por sua vez, a superfície em que este se actualiza é clara e distinta como a presença e veemência do sol ao intelecto e à razão.

O cosmos não corre assim o risco de devir cosmético, porquanto estamos já sempre perante um exercício ideal da visão (Christin, 2009b). Se o diagrama se encontra constantemente em falência para com o domínio do eidético, se este apenas poderá, em função dos seus limites ontológicos, ilustrar certas realidades imutáveis, então a superfície em que este se inscreverá consiste apenas num espaço de deposição. Platão tende a desconsiderar este «pensamento do ecrã» (Christin, 2001; Christin, 2009a; Christin, 2009b), fascinação imemorial e magnética que consiste na interpelação e interrogação visual de uma superfície que nela permite identificar a relação que traços, marcas e vestígios estabelecem entre si.

É deste pensamento do ecrã que nasce a astronomia e a geometria, a imagem e a escrita, cuja primeira configuração pode ser o céu estrelado, momento em que a abóbada celeste devém ecrã e objecto de práticas divinatórias, suporte de signos e sentido, placa sensível (Christin, 2009a) que força todas as almas a olhar para cima²², ou ainda a parede húmida da gruta que suportará pré-historicamente a impressão manual, evidenciando essa aventura humana que é a conquista do real por meio do simbólico. Trata-se de um exercício cognitivo, inteligência visual na qual se concede igual importância à figura

²² Tomamos aqui de empréstimo as palavras que Gláucon profere a propósito da astronomia (*Rep.* 529a).

emergente como aos espaços e intervalos que a constituem – a saber, a superficialidade do suporte (Christin, 2001; Christin, 2009a; Christin, 2009b). Trata-se, com efeito, de uma «[...] tomada de consciência necessariamente anterior à do grafismo, e portanto matriz [*maîtresse*] do universo icónico [...]» (Christin, 2001:630-631), determinando os princípios do seu próprio funcionamento. Do mesmo modo, é aí, nesse lugar de criação que é a superfície, que o diagrama ou diagramático, configurações por excelência da espacialidade, adquirem a sua força semiótica.

3.2 Do suporte, do corpo e do gesto: propulsores do diagrama

A interação que se estabelece entre suporte e diagrama consiste num mergulho, diáspora do pensamento aquando do seu contacto com a vastidão da superfície. A vastidão define-se com a inserção de uma marca, a saber, mancha, ponto ou linha. Um espaço emerge que não é mais da ordem do impercebido, da ausência e inconsciência do sujeito, mas que emerge enquanto pura positividade, fronteira sensorial que testemunha, como nos diz Christin, «a emergência de uma nova forma de pensamento social» (2009b:14). O suporte, assim como o diagrama que nele se inscreve, superam o hiato entre inteligível e sensível. Platão, a quem a teoria das formas torvara o olhar, não via esta *cognitio sensitiva*. Revela-se-nos aqui uma técnica cultural que consideramos ser da maior relevância:

«O “olho da mente” não vê *para lá* [*behind*] das aparências, ele não *penetra* superfícies de modo a chegar às suas estruturas ocultas, mas, pelo contrário, age em cooperação com a mão que escreve e desenha *sobre* o plano» (Krämer, 2013:276)

Trata-se, portanto, de uma colisão, um momento em que o diagrama se liga ao suporte que, tomando de empréstimo a expressão de Kandinsky sobre o plano original ou fundamental (*Grundfläche*)²³, de bom grado acolhe os «elementos certos [*richtigen Elemente*] na ordem certa (2020 [1926]:131). Dever-se-á notar que este suporte, à semelhança do que o artista nos diria sobre a tela vazia, está «repleto de tensões, com um milhar de baixas vozes [*low voices*], cheio de expectativa [*full of expectation*]» (1994 [1935]:780). Inscrição e suporte determinam-se mutuamente. O espaço orienta o

²³ O conceito de «Grundfläche» seria definido por Kandinsky enquanto plano ou superfície material (*die materielle Fläche*) (2020 [1926]: 129). Sobre o contacto entre instrumento de inscrição e material da superfície, Kandinsky detalharia: «Papel, madeira, tela, estuque, metal, etc., podem constituir esse plano original. O instrumento poderá consistir no lápis, goiva, pincel, aparo, ponta-seca [*nadel*], etc. (2020 [1926]:25).

pensamento no momento em que é em si mesmo orientado pela introdução de um elemento diagramático. Simultaneamente, apercebemo-nos das delimitações horizontais e verticais que este fragmento do mundo em si encerra: deste, por seu turno, o diagrama retirará a possibilidade da sua significação, da sua validade.

Assim, referimo-nos a uma ordenação do horizonte. Na sua análise de *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum* (Do primeiro fundamento da distinção das regiões no espaço) – da autoria de Kant – Sybille Krämer (2016) identificaria algo de fundamental ao salientar a importância que o exemplo da folha na sua concretude escrita (*einem beschriebenen Blatte*) ocuparia no texto, exemplo de que o filósofo de Königsberg se serviria por breves momentos para detalhar o conceito de região (*Gegend*). Recordemo-nos que quando Kant se refere ao agir de acordo com um sentimento elementar de diferença, a saber, a diferença existente entre direita e esquerda, cima e baixo, frente e atrás²⁴, o filósofo faz do corpo, situado na intersecção de três planos – um horizontal, um segundo vertical e um outro perpendicular – entre si formando ângulos rectos, o princípio fundador. A isto Krämer acrescentaria que «quase nada [*kaum etwas*] atesta com mais clareza a direccionalidade [*Gerichtetheit*] de toda a corporalidade [*alles Körperlichen*]» que a folha escrita, porquanto «a superfície [*Fläche*] de inscrição é uma superfície com sentido de orientação [*Richtungssinn*]» (2016:240), o que significa que nela já se reúnem sempre todas as regiões.

Perante o servo que desenhava diagramas na areia, Sócrates não reconhecia que a matemática é uma invenção do corpo que, reagindo à superfície, se lança numa compulsividade gestual, que a geometria aqui encontra a sua origem, que todos os corpos dela têm conhecimento. Suprimir esta intensidade corpórea e espacial, abolir as práticas de (in)corporação e do «corporar» significa, em última instância, eliminar as condições do próprio pensamento. No desenhar convencional de um diagrama, o pensamento que nos move e propela resulta da delicadeza da mão, encontrando assim igualmente o seu fundamento na precisão do instrumento que um ponto de vista dá à mão (Châtelet *apud* Knoespel, 2000). Repetimos agora com Sybille Krämer: «Somente na afectação conjunta [*Zusammenwirken*] de olho, mão e espírito pode o humano ver e reconhecer [*wird der Mensch "sehend" und erkennt*] (2016:129).

²⁴ Qualquer experiência do espaço que se constitua além destas direcções poderá ser considerada como abstracção das mesmas.

Deste modo, diagramas compreendem necessariamente uma componente deíctica – eles apontam, constituem-se como setas, indicadores do pensamento. No diagramático reunindo-se *lexis* e *deixis*, dizer e mostrar, o que está aqui em causa é a superação de um dos mais antigos dualismos da civilização do alfabeto. Aliás, as direcções de que Kant nos falava participam do que apenas se pode mostrar, «como todas as sensações, elas só podem ser indicadas, não descritas» (James, 2000 [1890]:150): do mesmo modo que nos é mostrada uma cor para a podermos identificar futuramente, assim também nos é apontada uma direcção. «O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito» dir-nos-ia Wittgenstein (T. §4.1212), referindo-se nesse momento a uma intraduzibilidade, uma distância ou diferença intransponível²⁵. O diagrama evidencia algo, ostenta, apresenta, delinea perante o nosso corpo e olhar – isto é, compõe espacialmente e, conseqüentemente, regionalmente – relações, constitui um *display* ou *auf-zeigen* (Bauer & Ernst, 2010) – está em jogo uma disposição numa superfície que realiza novos entrelaçamentos epistemológicos e perceptuais. Saliente-se, no entanto, que haverá sempre algo da ordem do metafísico a ser mobilizado quando uma determinada linguagem – seja ela qual for – pretende referir, descrever e prescrever o mundo.

Orientação intelectual, perceptual e espacial sobrepõem-se. Sobretudo – e assim voltamos ao nosso ponto de partida – a orientação parte da desorientação, mas de uma que não é tão involuntária como poderá parecer à primeira vista. A indeterminação é necessária, o teatro do pensamento e da percepção é o momento, teste ou desafio que se impõe quando o «físico-filósofo [se] encarrega [*prend sur lui*] de se desorientar, de conhecer a perplexidade inerente a qualquer situação em que o discernimento não é de modo algum auto-evidente» (Châtelet, 1994:221). Encenação de uma absoluta desorientação, o diagrama emerge neste processo como indispensável à invenção, dispositivo em que abstracção, como bem identifica Massumi – na esteira de Peirce –, significa já sempre extracção de potencial:

«O diagrama é nesta acepção uma *técnica* constructivista *da existência* [*constructivist technique of existence*]. É uma técnica de trazer a nova existência

²⁵ Referimo-nos evidentemente, neste sentido, a duas categorias limite. O indizível, como a aparição ou o semblante divino, mostra-se. Para o cataclismo aponta-se com um dedo, dá-se a ver uma imagem. Por sua vez, um argumento da razão pura diz-se, mas não se mostra. Conhecer por conceitos significa conhecer discursivamente.

[*bringing to new existence*]. Uma técnica do devir. Devir-concreto. Devir determinado.» (2011:100)

Movimentos ascendentes e descendentes pautam os momentos em que se opera sobre o suporte que devém laboratório, espaço de experimentação e da hipotética dos *Gedankenexperimente*, lugar de metamorfoses e transfigurações (Krämer, 2016). Assim, diz-nos Gilles Châtelet que gestos, enquanto golpes que se realizam na sua espontaneidade, acontecimentos de inesgotável natureza inventiva, possibilitando a inauguração de dinastias de problemas, são capturados pelo diagrama o qual, por sua vez, dará origem a ainda mais gestos. Vibrações, oscilações, um horizonte que carregamos conosco está no início e no fim de qualquer diagrama:

«Um diagrama pode imobilizar um gesto, colocá-lo em repouso, muito antes deste se retrair num signo, e é por isso que os geómetras e cosmólogos contemporâneos gostam dos diagramas e dos seus poderes de evocação peremptória: eles são os sorrisos do Ser [*les sourires de l'Être*]» (1994:220).

Daqui emerge uma ligação ontológica entre gestualidade e diagrama. Juntos ligar-se-iam a um momento de condensação e amplificação da intuição – algo que adiante, num contexto diferente, teremos ainda a oportunidade de explorar. Por ora, trata-se da abertura de um espaço temporal (*Zeitraum*), como nos sugere Krämer (2016:75), lugar em que a reflexividade do sujeito se pode colher a si mesma – i.e. uma oportunidade para observar a sua própria imaginação, pensamento e percepção em funcionamento, porquanto se verifica um alentececer (*verlangsamen*) ou demorar do tempo.

Antes de prosseguirmos, retenhamos o seguinte. O culminar deste primeiro momento reflexivo, designado por nós como uma «diagramatologia», resultou numa aproximação do diagrama à poeticidade da metáfora ou do metafórico, lugar, por excelência, em que arte e ciência se cruzam. Contudo, deveremos agora apontar que a ligação entre o diagrama e a arte permeou, em múltiplas circunstâncias, esta primeira parte diagramatológica. Com efeito, uma interessante e hermética proximidade entre arte e o diagramático já se fazia encontrar no capítulo do esquematismo de Kant, quando este nos falaria – voltando a citar – de uma «arte [que se] oculta nas profundezas da alma humana» (Kant, B 181 / A 142), ligando deste modo *Kunst* ao esquema, *aisthesis* e *technê* – desse modo fazendo-se adivinhar uma problemática que iria ser abordada na sua Terceira Crítica. Também Peirce (CP. 1.383), anunciando que não se pode plenamente distinguir

arte de ciência (*is not so utterly different*), aproximaria o artista, enquanto figura que introduz uma ficção, do geómetra que, desenhando um diagrama, inaugura um movimento criador (*which if not exactly a fiction, is at least a creation*). Aliás, Robert Smithson, remetendo-nos, entre outros aspectos, para Peirce e para as *3 Stoppages-étalon* (1913) de Duchamp falaria de uma «nova forma [*kind*] de visão» (1996 [1966]:23). Porém, dever-se-á salientar que assim como o diagrama se constitui, no campo de uma diagramatologia, como uma configuração do pensamento consideravelmente variada, tal também se verificará no campo da prática artística. Um diagrama pode tanto constituir um sismo – e uma diagramatologia, numa perspectiva deleuziana, uma sismografia –, como pode ser a imagem do cardiógrafo que quantifica o batimento cardíaco. Preponderantemente, a arte, desde Duchamp, abordará esta aporia (Iversen, 2012), o intervalo que se desenha entre a impossibilidade de qualquer gesto não-mediado e a subversão da coercividade de regimes arborescentes.

Transversal à próxima parte será indubitavelmente a ideia de uma linguagem do espaço que toda a diagramática compreende, e será neste contexto que os artistas mobilizam e transportam configurações tendencialmente quantitativas e objectivas para a esfera da espontaneidade e qualidade do subjectivo – uma ligeira excepção, como veremos, será aberta para a última secção relativa às obras de Julie Mehretu, na qual abordaremos o significado de uma arte preponderantemente gestual. Como nos sugere Roy Ascott (1963) – já no contexto das práticas artísticas contemporâneas –, a arte aproxima-se agora da construção de novas regras e modelos lógicos, novos modos e configurações do visual em que o diagrama e o diagramático desempenhariam um papel fundamental.

Parte II – Do Diagramático na Arte

4. Mapear o diagramático na prática artística: para um breve estado da arte

Poder-se-á falar de um regime ou paradigma diagramático da arte? Sim. Esta possibilidade é defendida, no contexto de distintos campos epistemológicos, por autores como Benjamin Buchloh (2006), David Joselit (2005) Éric Alliez (2013; 2012) ou Margaret Iversen (2012), mas está igualmente – pelo menos em parte – compreendido em discussões como a de Lawrence Alloway (1966) sobre «Systemic Painting» ou a de Rosalind Krauss (1986) sobre grelhas (*grids*) e as suas instanciações. Aliás, tudo tem o seu diagrama, e tal posição não é somente radicalmente defendida por Deleuze (2003

[1990]) ou seus discípulos, mas também é uma hipótese de que autores aqui já amplamente discutidos ou utilizados se aproximam: afirmando que é impossível «reflectir ou especular sobre uma imagem [*picture*] – na espontaneidade da percepção ou com a distância do analista – sem pensar [*without conceiving*] a imagem enquanto diagrama», Frederik Stjernfelt (2007:279) sugere que obras da tradição pictural não-figurativa compreendida por artistas como Kandinsky, Malevich, Klee, Mondrian, Barnett Newman, Rothko ou Ad Reinhart também podem participar do diagramático, porquanto a sua leitura envolve necessariamente manipulação segundo determinadas regras, daqui extraíndo-se e surgindo novo conhecimento sobre o que está representado²⁶. Falando do campo da teoria literária, num artigo que releva de enorme ságeza mas que, como Vellodi (2018)²⁷, consideramos ser negligenciado, W.J.T. Mitchell – historiador da arte e teórico das relações texto-imagem –, ocuparia uma posição que não é estranha a Stjernfelt (2007:425n3), assinalando:

«Se não conseguimos aceder à forma excepto por meio [*through the mediation*] de coisas como diagramas, não necessitaríamos então de algo como uma diagramatologia, um estudo sistemático do modo como relações entre elementos são representadas e interpretadas por construções gráficas?» (1981:622-623)

À forma – literária – tem-se acesso por meio do diagrama, e uma diagramatologia consiste no método que possibilita a análise, explicitação e sistematização destes diagramas, uma investigação geral da forma espacial na literatura. À semelhança de Stjernfelt (2007), também aqui o diagrama se constitui simultaneamente enquanto conector entre a obra – literária – e o intérprete (Vellodi, 2018).

²⁶ Assim como o conceito de «obra de arte» foi diversamente problematizado pela vanguarda histórica, sendo um dos casos lapidares o *ready-made* – objecto que, transposto para o espaço do museu, é forçosamente apresentado como obra de arte enquanto, simultaneamente, escapa ao trabalho, ao *ergon*, mas também à produção (*poiesis*), à operação artística, à sua *energeia* – o conceito de «semelhança», segundo Stjernfelt (2007), foi igualmente alvo de uma expansão e diversificação por parte da prática artística. O que nos impede, frequentemente, de compreender esta mutação reside no hábito de não reconhecer a problematização do conceito de «semelhança», pensando-o ainda como algo da ordem do identitário, da *stasis* da imagem. Nos artistas que o autor refere, existe, inevitavelmente, representação – ideias ou emoções, geometria ideal ou até aquilo que não é passível de ser representado (*that-which-cannot-be-depicted*) – que se liga a uma semelhança diagramática, operativa: «A História da Arte do século vinte com o seu triunfo da experiência [*experiment*] tem assim – contrariamente ao que é frequentemente assumido – sido um triunfo da semelhança» (Stjernfelt, 2007:276-277).

²⁷ No seu artigo *Diagram: Deleuze's augmentation of a topical notion* (2018), Kamini Vellodi procede a uma revisão da literatura que trabalha a ligação entre diagrama e prática artística. Consequentemente, o empreendimento de Vellodi (2018) informa os objectivos e o conteúdo do presente capítulo. Dever-se-á igualmente assinalar o contributo geral oferecido pelo seguinte escrito: Vellodi, K. (2014) “Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C.S. Peirce and Gilles Deleuze” in *Parrhesia*, 19, 79-95.

Deste ponto de vista, falar de uma «viragem» diagramática na prática artística não se configura como plenamente correcto: o diagrama já se faria ver no carácter conceptual, rigorosidade esquemática e qualidade diagramática da imagética egípcia ou, no contexto da geometria projectiva, na construção do espaço por meio da perspectiva – somente no seio desta preocupação com a estrutura poderia Alberti falar-nos de uma janela. Esta forma geral de pensar o diagrama e o diagramatológico atravessará, inevitavelmente, a nossa reflexão. Mas uma tal posição não explicaria necessariamente a escolha das obras dos artistas – Shusaku Arakawa/Madeline Gins, Stephen Willats, Julie Mehretu – a ser analisadas, nem o contexto ou tradição em que poderão vir a ser inseridas. Neste sentido, a nossa compreensão da relação entre diagrama e arte constitui-se igualmente como um ajuizar sobre um determinado modelo ou paradigma. Aproximamo-nos portanto de autores como Benjamin Buchloh (2006) que, buscando inspiração (2006:117n1) no seminal ensaio de David Joselit, «Dada's Diagrams» (2005)²⁸, equaciona o diagrama como uma tópica principalmente pertencente à prática artística do século XX.

Para Buchloh, um lapidar exemplo de arte diagramática faz-se ver no *Réseaux des stoppages* (1914), obra que rejeitando «plenitude cósmica ou somática ou expansão espiritual, nem prometendo actos de libertação psíquica ou inscrevendo [*trace*] o desejo» (2006:119), inauguraria um paradigma da abstracção que serve os propósitos da quantificação espaço-temporal, do controlo, da *surveillance*, do registo e da estatística. (Buchloh, 2006). Para o historiador da arte, trata-se igualmente de uma nova *epistemê* do desenho no século XX – um desenho funcional, operativo, técnico, mecânico –, de uma racionalidade tecnocientífica que subverte o sujeito, a subjectividade e a possibilidade de concretizar qualquer linguagem universal.

Réseaux des stoppages (1914) realiza uma ligação entre *3 Stoppages-étalon* (1913) e *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [le Grand Verre]* (1915-1923), constituindo-se por camadas que inevitavelmente se informam reciprocamente: sobre um mesmo enquadramento ou plano, uma rede de nove linhas multiplica por três os três fios-linhas de *Stoppages-étalon* (1913)²⁹, desse modo fazendo igualmente adivinhar a rede de «tubos

²⁸ Buchloh sublinha não ter conseguido acesso ao manuscrito, mas que ouvira a sua apresentação (2003) na *National Gallery*, Washington. O ensaio seria posteriormente publicado em Dickerman, L. & Witkovsky, M. (2005). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts. National Gallery of Art, Washington, 221-239.

²⁹ Muito poderia ser dito sobre a relevância que *3 Stoppages-étalon* (1913) tem para a obra de Duchamp e para o artista. Tal exigiria, contudo, um tratamento próprio. A título de amostra, avançamos as seguintes citações: «**A ideia da fabricação** – Se um fio direito horizontal com um metro de comprimento cai de um

capilares», os quais ligam os celibatários ou «neuf moules mâlics», presentes no então ainda não realizado *Grand Verre*; por baixo faz-se ver um outro diagrama, a saber, um esquema ou plano da obra anteriormente referida, assim como uma versão de uma pintura figurativa realizada por Duchamp no ano de 1911 – operada uma rotação da vertical para a horizontal, *Le Printemps, ou Jeune homme et jeune fille dans le printemps* faz-se ver na base da obra, assim como, na forma da nudez que *Le Printemps* tematiza, a corporeidade e sexualidade compreendida por *Réseaux des stoppages*.

Trata-se de uma desfiguração, da subversão da qualidade mimética – corporal e antropomórfica – da pintura que serve de fundo a um esquema ou diagrama, o qual talha, rompe, condensa. No entanto, poder-se-á defender que a pintura truncada não desaparece. Para Buchloh (2006), o regime do diagrama é também o de uma aporia: sumarizando, quanto do horizonte do corpo, de realidade sensível e extensão libidinal poderão sobreviver aquando da época da pura mensuração e instrumentalização? Esta é, poder-se-ia dizer, a questão a partir da qual Buchloh (2006) se debruçaria sobre os diagramas de Eva Hesse. Uma obra como *Réseaux des stoppages* (1914) poderia assim ser entendida como uma espécie de meio-termo, entre pintura e o *Grand Verre* (1915-1923), entre signo e carne, real e simbólico, isto é, uma permeabilidade – e não um abismo intransponível – que prende ou trava o corpo, trazendo-o à legibilidade sem o extinguir (Joselit, 1998). Para Éric Alliez (2013) trata-se, pelo contrário, de uma maneira de barrar a pintura, impossibilidade do quadro em se exprimir por meio da imagem, signo que suspende o quadro-imagem. O objectivo não é, portanto, salvar a pintura, mas, pelo contrário, de a abrir plenamente – até à sua dissolução – ao seu «outro» mecânico.

Réseaux des stoppages (1914) compreende dois modelos diagramáticos radicalmente distintos: 1) uma estrutura arborescente, consistindo no esquematismo que resulta da repetição de uma «ramificação [*branchement*] programada por divisões triplas» (Alliez, 2013:237) que irradia ou converge para um ponto de origem; 2) um rizomático, presente

metro de altura sobre um plano horizontal deformando-se *a seu gosto* [*à son gré*] e gera [*donne*] uma figura nova da unidade de comprimento. – 3 exemplares obtidos em condições mais ou menos semelhantes: na sua consideração *um a cada um* [*chacun à chacun*] são uma *reconstituição aproximada* da unidade de comprimento.» (Duchamp, 2013:41-2). «Esta experiência foi feita em 1913 para aprisionar e conservar as formas obtidas pelo acaso, pelo *meu* acaso [*par mon hasard*]. Na mesma ocasião, a unidade de comprimento: um metro, alterou-se de uma linha direita para uma linha curva sem perder efectivamente a sua identidade enquanto metro, mas lançando todavia uma dúvida patafísica [*pataphysique*] sobre o conceito segundo o qual o recto é o caminho mais curto de um ponto a outro.» (Duchamp, 2013:249). Trata-se de interpelar, questionar e subverter a realidade lógica: «[...] eu guardo a linha e tenho um metro deformado. É um metro em conserva, se assim o quiser, é um acaso em conserva. É divertido [*amusant*] conservar o acaso.» (Duchamp, 2018:50).

na aleatoriedade das formas e sua combinação, assim como nos resultantes hiatos e discrepâncias (*écarts*), negando a existência e força orientadora de um princípio unificador. Esta aporia, que não está limitada à obra de Duchamp, atravessará algumas das nossas análises – na dupla Arakawa-Gins, visível na sua evidente proximidade a Duchamp ou, numa configuração distinta, em Mehretu, na proximidade ao gesto –, estando também inevitavelmente presente, de forma implícita ou explícita, nos debates contemporâneos sobre a ligação do diagrama à arte. O diagrama pode ser pensado tanto 1) como armadilha mecânica, residindo a sua operatividade na codificação e na organização do Estado – diagrama disciplinar –, ou 2) como desterritorialização, máquina de guerra que Deleuze, leitor de Foucault, anteciparia, porquanto o diagrama pode igualmente produzir uma nova realidade «ao desfazer realidades e significações precedentes, constituindo centenas de pontos de emergência ou criatividade, conjunções inesperadas [*inattendues*], *continuums* improváveis» (2004 [1986]:43), subtraindo-se à força sintetizadora do esquemático.

Assim, a amplitude de práticas artísticas que podem ser consideradas como relevando do diagramático ou que comportam uma leitura diagramática – objectos de uma diagramatologia –, varia consoante a ideia de diagrama que adoptemos. A presente reflexão foi, em primeiro lugar, orientada pela procura de práticas artísticas que se aproximassem do diagrama esquematizante ou do esquema diagramático. Neste sentido, posicionamo-nos, de forma parcial, na esteira de Buchloh (2006). Contudo, em nome de uma maior flexibilidade e experimentalidade, não restringimos o diagrama à sua aproximação ao quantitativo, à pura mensuração, ao reificador e ao levantamento de dados. Uma tal perspectiva, típica dos modos de fazer História da Arte e do impulso de delinear movimentos artísticos, não nos permite ver diagramas ou situações diagramáticas em artistas como Malevich, Mondrian, Kandinsky, Agnes Martin ou Hilma af Klint. Mantendo o interesse pelo diagrama esquemático, consideramos de enorme relevância ter em conta a espacialidade inaugurada por esta figura do pensamento, ou, dito de outro modo, que um trabalho sobre o espaço e sua estrutura seja igualmente considerado como objecto de uma diagramática ou diagramatologia. Uma discussão sobre as camadas presentes em *Réseaux des stoppages* (1914) comportaria uma análise deste género, um pressuposto que atravessará igualmente a nossa reflexão acerca das obras de Julie Mehretu. Em suma, elaboramos uma síntese de diversas perspectivas de modo a que se possa pensar de forma mais ampla a ligação entre diagrama e arte. Neste sentido, não

olvidaremos igualmente o entendimento que Deleuze faz do diagrama, o qual, não obstante ser consideravelmente antitético ao entendimento de Buchloh (2006) ou de Stjernfelt (2007), nos será especialmente útil na crítica a Mehretu.

5. Da neutralização do sujeito à sua reconstrução: A diagramática de Shusaku Arakawa

Na célebre expressão de Peirce, diagramas configuram-se como «imagens em movimento do pensamento» (*moving pictures of thought*) (CP 4.8). O diagrama serve a resolução e superação de problemas, ele constitui-se claramente por meio de uma visão teleológica da razão enquanto *technê* de todas as *technai*. Os diagramas de Shusaku Arakawa constituem-se precisamente como antitéticos a esta orientação cognitiva: Arakawa não começa por resolver problemas, mas por colocá-los.

Sendo a liberdade uma prática, conjunto de configurações relacionais e perceptuais, revela-se historicamente necessário começar do início, introduzindo descontinuidade e polémica, concebendo e subvertendo códigos: «Toute Pensée émet un Coup de Dés» declarava Mallarmé (1914), que rompendo com a lógica da gramática e libertando a palavra – complexificando a estrutura formal da obra –, realizando a opacidade e operatividade de uma pura poesia de infinitas possibilidades, dava ao acaso um novo lugar e configuração. Tanto em Mallarmé como em Arakawa, trata-se de uma densidade poética, semântica e espacial que questiona a possibilidade de qualquer universalidade discursiva ou racionalidade comunicativa. Somente um receptor desorientado – linguisticamente paralisado, somaticamente chocado, epistemologicamente esvaziado – se liberta da força restritiva do hábito. Num gesto consideravelmente semelhante, Deleuze e Guattari acrescentariam:

«Todo o filósofo evade-se quando ouve a frase: discuta-se um pouco. Discussões são boas para as mesas-redondas, mas é sobre uma outra mesa que a filosofia lança [*jette*] os seus dados numerados [*dés chiffrés*].» (2005:38)

A incerteza é incompatível com o debate. Incerto, o filósofo torna todas as discussões impossíveis. Conversação é supérflua; debate sem invenção ou criação tendencialmente castrador e parasitário. Contudo, se por um lado a iconicidade notacional de Mallarmé nos revela os seus enigmas, guardando para si o segredo que os fundamenta, Arakawa revela-nos tudo (Alloway, 1971), mas a sobriedade dos seus painéis e dos exercícios neles contidos relembra-nos que a interpretação é ela mesma uma arte, fazendo-se sentir a

pluralidade do sentido e de coexistências, enquanto simultaneamente nos mostra que entre sujeito e objecto percebido não existe qualquer solidariedade ou cumplicidade.

Pintor e arquitecto, artista de origem nipónica, Shuzaku Arakawa viria a produzir as suas obras em colaboração com a poeta Madeline Gins³⁰. Mas Arakawa não pode ser reduzido nem a um movimento artístico, nem a uma forma determinada de pensamento. Contudo, uma certa linhagem, de Mallarmé a Duchamp ou John Cage, se faz ver nas obras do artista. Um certo (neo-)Dadaísmo e Surrealismo permeiam-no, assim como ligações com um impulso Minimalista, com a espirituosidade da *Pop art*, ligações à arte conceptual e, evidentemente, a um abstraccionismo de carácter geométrico. Muitas outras influências poderiam ainda ser nomeadas, de mais figuras individuais – Poe, Leonardo da Vinci, Beuys, Cy Twombly, Joseph Kosuth – a categorias que designam uma determinada configuração artefactual e artística – e.g a escrita e poética pictural chinesa e japonesa, cujo trabalho do espaço faz a imagem respirar.

A extensão artístico-filosófica da obra faz a catalogação da sua totalidade uma tarefa impossível. A isto junta-se, igualmente, a indeterminabilidade e informidade de Arakawa (Lyotard, 2008). Assim, a nossa reflexão contemplará um primeiro momento da obra de Arakawa e Gins: a sua obra pictórica. O segundo momento, cujo início poderemos cronologicamente situar na década de 80 e 90 do século XX, caracteriza-se por um abandono da pintura em detrimento da arquitectura. Poderíamos falar aqui da morte da pintura? Sim. Para Arakawa a sua utilização era, desde o início, transitória. Esgotando-se a intensidade que Arakawa e Gins pretendiam atingir, o *medium* tem necessariamente de ser superado. Ora, se por um lado o diagrama continuaria a ter uma forte presença na componente arquitectónica dos artistas, e uma leitura diagramática se poderia revelar muito produtiva, verificando-se assim entre o momento pictórico e a viragem para a arquitectura uma forte e estreita continuidade, deveremos salientar que o momento arquitectónico inaugura todo um novo projecto fenomenológico e artístico, exigindo e

³⁰ Arakawa e Gins viriam a conhecer-se em 1962, um ano após o primeiro, vindo do Japão, instalar-se em Nova Iorque. A partir desta data as obras ganham um permanente e indelével carácter colectivo, não sendo propriamente possível identificar traços que nos remetam para a individualidade de um dos artistas, sem que tal já não remeta aprioristicamente para o outro. Neste sentido, quando nos referimos somente a «Arakawa» e às suas «pinturas» ou «obras» dever-se-á já sempre ter em conta a indispensável participação de Madeline Gins. Esta decisão, emparelhada com grande parte da crítica e do pensamento que se tem feito sobre a pintura de Arakawa, resulta principalmente de ser este a realizar as obras – e de Gins ser, em primeiro lugar, poeta e escritora. Neste sentido, a referenciação variará ao longo da nossa reflexão – em certas situações optaremos apenas pelo nome de «Arakawa», noutras por «Arakawa e Gins», e ainda por «Gins» aquando da referenciação das obras – neste caso literárias – que são publicadas sob seu nome.

merecendo um tratamento próprio. Tendo isto em mente, deveremos notar que os diagramas desenhados e pintados por Arakawa já tenderiam sempre para o arquitectónico ou, dito de outro modo, à semelhança do que já se verificava na pintura, a arquitectura de Arakawa e Gins opõe-se a uma determinação funcionalista que não interpela o corpo, que não lhe coloca questões, que prepõe o estático ao dinamismo de uma percepção incomodada. Na pintura, assim como na arquitectura, o sujeito deverá, de diferentes formas, (re)descobrir-se na sua cegueira e (re)inventar a sua posterioridade e o mundo. A partir da obra pictórica sondar-se-ão e pensar-se-ão os conceitos e as configurações que se revelem fundamentais tanto para o nosso empreendimento como para a obra do artista.

Revisitar Arakawa não se constitui somente como parte de uma tendência contemporânea em recuperar artistas parcialmente olvidados. Existe, com efeito, uma certa urgência nesta redescoberta: operando segundo regras de construção rigorosas, mas arbitrárias (Lyotard, 2008), recorrendo a paradoxos, à força da contradição e à infância do acontecimento, traz-se para a esfera lógico-matemática do diagrama essa força (*forçage*) dos estados fenomenológicos absolutamente indeterminados e, conseqüentemente, sempre reversíveis. Se nos falta, como nos dizem Deleuze e Guattari, «resistência ao presente» (2005:129), urge reconhecer a indelével dependência relativamente a uma primeira experiência de desorientação, de um horizonte inseguro, ainda não capturado.

5.1 A zona de percepção e o diagramático

Começamos com um trabalho que ocupa uma posição intermediária na componente pictural da obra de Arakawa e Gins: *Or Air* (1973-74) (Fig. A.1)³¹. Nesta pintura (195 x 271 cm) faz-se ver a figura da coluna, figura cilíndrica que povoa igualmente um considerável número de obras que datam do mesmo período – e.g. *Tomb of Chance* (1974-76), *Degrees of Return* (1975), *Waiting Voices* (1976), *Blank Model/Model Blank* (1976). No centro da coluna está um ponto que se cinde e fragmenta. As linhas que dele irradiam, a par de construir a própria figura geométrica, figura «hipostasiada» – o termo de Arakawa e Gins para designar a construção de uma «entidade conceptual como

³¹ «Fig.A» designa imagens que estão inseridas no próprio texto, como se poderá verificar nesta página. Por «Fig.B» assinalamos imagens que estão nos anexos.

actualmente existente» (Bernstein & Bee, 1986:187) – são igualmente uma extensão deste mesmo ponto, que desse modo se espalha pela superfície, propagando-se por adesão e edificando um campo em que «cleaving» e os seus interstícios tudo preenchem, «colando-descolando» (Gins, 1977).

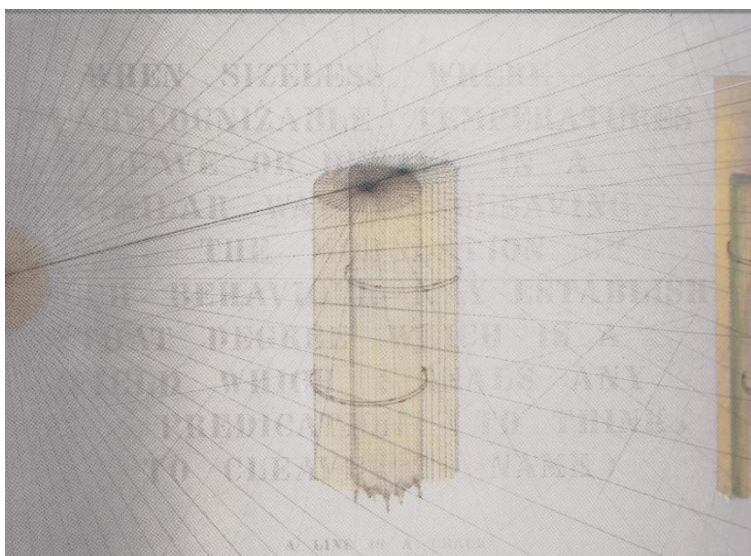


Figura A.1 - *On Air* (1973-4)

«colando-descolando» (Gins, 1977).

Pela sua proximidade ao pensamento, as pinturas diagramáticas de Arakawa aproximam-se da condição de um sistema filosófico, simultaneamente produzindo e ilustrando uma rede conceptual própria aos artistas-autores. Em *Or Air* (1973-74), assim como em

muitos outros painéis de Arakawa, faz-se ver a própria matéria do pensamento, a atmosfera do sentido, catalogando-se a sua densidade e textura. «Cleaving» (*to cleave*), palavra em si mesmo cindida, um «colar-descolar», «cindir-aderir», é utilizada por Arakawa e Gins sempre na duplicidade deste seu sentido³², denotando uma operação ubíqua e fundamental, durante a qual «algo se torna aparente [*becomes apparent*] e algo permanece blank³³» (Arakawa & Gins, 1987:46), esculpindo a partir da densidade do *continuum* do mundo. Da rotação contraditória³⁴ da coluna cujo solo ou base já se ocultou, a irradiação significa já sempre uma iluminação, propagação de uma força, explosão ou acção da percepção (Gins, 1994), momento em que se ilumina algo, enquanto outros

³² Visto que o termo tem uma forte carga poética, indestrinçável da materialidade da escrita e do sentido situado do idioma, mantemos aqui as citações no seu original: «[...] to cleave: to adhere (to) / to divide (from) [...]» (Arakawa & Gins, 1987:44). «To cleave: Random, partial shrinking and increasing / close and leave [...] To split-adhere / adhering splitting [...]» (Arakawa & Gins, 1987:64).

³³ «Blank», termo cuja significação especificaremos adiante, será sempre, em função da sua intraduzibilidade, preservado no original.

³⁴ Na tradução francesa da obra de Madeline Gins, *Helen Keller ou Arakawa: Portrait de l'artiste en jeune aveugle* (2017) – no original, *Helen Keller or Arakawa* (1994) – esta rotação é descrita com o termo «co-errants»: «spins *co-errants* (qui errant et cohèrent en même temps) passablement contradictoires.» (Gins, 2017:20). Sobre a questão da rotação e os jogos de dimensões que esta poderá envolver, voltamos a Duchamp: «Deixemos rodar [*tourner*] a superfície plana ABCD em torno da charneira AB. Ela engendrará um volume. Assim, um *continuum finito* a 3 dimensões é engendrado pela rotação (no sentido geral) de um *continuum finito* de 2 dimensões em torno de uma charneira finita a 1 dimensão. Um *continuum finito* a 4 dimensões é então engendrado pela rotação (aqui esta palavra perde o seu sentido físico [...]) de um *continuum* de 3 dimensões em torno de uma charneira finita a 2 dimensões. Uma charneira a 2 dimensões = superfície infinita.» (2013:149).

fenómenos se mantêm indiferenciados na escuridão³⁵. Cada linha constitui igualmente uma fissura. A inscrição, perto da extremidade inferior de *Or Air*, «a line is a crack», uma tópica já abordada por pinturas anteriores – como é o caso de *Landscape* (1967) – lembramos que esta fissura é já sempre uma abertura, um talhar do suporte. Aliás, as linhas de Arakawa não habitam somente o enquadramento da obra, mas rompem insistentemente com os *parerga*, pois são linhas nómadas que povoam também o sujeito, a sua imaginação e até as suas mãos (Deleuze, 2003 [1990]), nervuras ou brotos de uma folha – tomando aqui de empréstimo a imagem de Madeline Gins (1994) – que procedem de divisão em divisão, intersecção em intersecção, procurando por encadeamentos possíveis.

É necessário notar, contudo, que numa arte diagramática nem todas as linhas se configurarão como linhas de fuga. Em *A Diagram of the imagination* (1965), sobre uma planta de um espaço urbano repousa um sistema de coordenadas, uma grelha, fazendo com que esta obra se constitua como um dos painéis mais rigorosos e austeros de Arakawa. Sobre uma estrutura que se constitui ela mesma como mapa ou carta, a grelha mapeia a própria superfície. Uma tensão emerge aqui entre a imaginação de um espaço óptico ideal e a materialidade da própria grelha, o universal e o concreto. Aliás, um diagrama deverá conter a possibilidade de em si tudo incluir (*to be all-inclusive*) sem ser excessivamente pesado. Muito – talvez até tudo – depende da economia do diagrama, ou seja, a flexibilidade que permite no maior grau de redução abstracta divisar o maior grau de amplitude: na mecânica o particular domina o geral, isto é, «um diagrama torna possível que uma parte contenha o todo» (Gins, 1994:28). Assim, na construção de um diagrama nenhum movimento ou gesto desnecessários devem ser gastos – «[...] acções desnecessárias. Já não há tempo para isso» (Gins, 1994:32). Um diagrama da imaginação – ou de parte da imaginação (*The Diagram of Part of Imagination*, 1964-65) – poderá conter esta faculdade sem que, para tal, seja necessário capturá-la na sua totalidade e complexidade.

³⁵ Trata-se de um processo que constrói, gera, forma. Uma das mais interessantes reflexões é-nos proporcionada por Madeline Gins: «A visão opera uma clivagem [*cleaves apart*] e diferencia coisa de coisa e pessoa de coisa; é por esta razão que Merleau-Ponty denomina este sentido o sentido fragmentário» (1994:180). Tomamos de empréstimo a ideia de uma «clivagem», de um «clivar», da tradução francesa da obra de Madeline Gins, *Helen Keller ou Arakawa: Portrait de l'artiste en jeune aveugle* (2017). Porém, a nosso entender, comparadas à generalidade do sentido do verbo «to cleave», as ideias de uma clivagem ou de um clivar revelar-se-iam insuficientes, porquanto não expressariam a carregada ambiguidade que o termo possui em inglês. Neste sentido, no que respeita a uma tradução geral, atemo-nos à ideia de uma palavra composta – e.g. «colar-descolar», «aderir-cindir», «anexar-separar».

Para Arakawa (1970) revelar-se-á igualmente de maior importância pensar a duração necessária ao desenho de uma linha. Das obras de Arakawa emerge assim, inevitavelmente, uma epistemologia desta forma gráfica. Traçar uma linha significa traçar uma relação, vê-la, e senti-la³⁶. Na pintura *The «I»* (1978-79) (Fig. B.1) a linha, mais do que mapear, fracturaria simultaneamente a superfície enquanto indica, como interpreta Lyotard (2008), uma difracção da luz – se para Calas (1977) as linhas de *Or Air* (1973-74) fracturam mais uma vez o vidro de Duchamp³⁷, o mesmo poderá ser dito, quiçá até com mais justeza, em relação a *The «I»* (1978-79). Nesta obra, o «eu», cuja expressão é um cilindro ou «tubo» é representado primeiro enquanto tubo pleno ou completo (*Tube*), depois como (re)torcido (*Twisted Tube*) e, por último, como tubo quebrado (*Broken Tube*). Três fases aparentemente discretas atravessadas na sua totalidade por uma faixa que indica, por efeito da sua coloração, uma passagem, um processo (de)gradativo, uma leitura em dois sentidos. Suspende-se assim qualquer diacronismo (Lyotard, 2008), a saber, uma narrativa, diagramatizando-se já sempre o nascer e a destruição, o início e o fim, a presença e a ausência do «Eu». O sujeito emerge como construção espaço-visual, o que significa que uma arquitectura do pensamento é equipolente a uma arquitectura visual e ao seu horizonte de corporação.

Or Air (1973-74) e *The «I»* (1978-79) constituem assim um bom ponto de partida para compreender algumas das ambições de Arakawa e Gins, a saber, a construção de um modelo de pensamento que poderá compreender em si a possibilidade de reconstruir o mundo, ou seja, reconfigurar o sujeito. Torna-se portanto evidente que os diagramas de Arakawa são pensados de modo a que não só se deixem modificar pelo ambiente em que se inserem, mas também intervenham nele. O diagrama emerge, por excelência, como aparato metafísico, a sua operatividade consistindo numa tentativa de (re)configurar o mundo. Takahashi acrescentaria:

«Não se trata somente de uma divisão da superfície, nem da questão de um reavivar da ilusão espacial [*nor a question of the spatial illusion revived*]. Trata-se mais dos elementos fundamentais de um diagrama verticalmente e

³⁶ Remetemos aqui para William James: «A linha é a relação [*The line is the relation*]; sente-a [a linha] e sentirás a relação, vê-a e verás a relação.» (2019:149).

³⁷ Note-se que, a par das inúmeras referências que Arakawa faz a Duchamp, poder-se-ia argumentar que a obra que torna esta intertextualidade mais explícita é *Diagram with Duchamp's Glass as a Minor Detail* (1964). Relembramos que o próprio *Grand Verre* exhibe uma estrutura diagramática e, em última instância, uma cartografia ou crónica das etapas terminais da arte ocidental e, conseqüentemente, dos seus fundamentos (Burnham, 1972).

horizontalmente estratificado a competir com o espaço actualmente existente»
(1991:302)

E se este mundo pertence ao sujeito, é activamente construído por ele, tal significa, como aponta Mark Taylor na esteira da fenomenologia de Merleau-Ponty, que «a recodificação do Eu é a recriação do mundo» (1993:108). É portanto, poder-se-ia argumentar, neste sentido que em *The «I»* (1978-79) o sujeito figura já sempre na duplicidade de uma instância (des)construída. A faculdade da percepção terá assim que se situar no centro do inquerito dos artistas. As diagramatizações de Arakawa devem operar, direccionar ou encaminhar a percepção de volta a si mesma: «Os meus quadros [*Bilder*] não são os meus meios de expressão. [...] O meu meio de expressão é a zona de percepção [*Perceptionszone*] [...]» (Arakawa, 1970:n.p).

Num mundo claramente pós-utópico, em que o presente interminável parece anular qualquer possibilidade de um futuro e de um pensamento para ele orientado, Arakawa e Gins procuram salvar a esperança, reverter o destino – em última instância, a própria morte. Ora, poder-se-á afirmar que para a arte que historicamente se constitui na sequência de Auschwitz e Hiroxima, reclamar para si um programa deste género é, no mínimo, ousado. O que se propõe aqui não releva, no entanto, do totalitarismo ou absolutismo de uma força uniformizadora, à semelhança das codificações que encontramos na tecnociência, na linguagem ou na política. Remetendo-nos para a equivalência entre a *mêchanê* grega e a maquinação, Lyotard (1990) lembrar-nos-ia que o pensamento técnico moderno e contemporâneo teria silenciado a força actualizadora da maquinação, onde se abriria esse momento favorável que no pensamento grego se denominava de *kairos*. Um mecanismo permite a desconstrução de toda a máquina de sobrecodificação – a máquina perfeita, agregadora e unificadora –, isto é, tudo aquilo que para Arakawa e Gins releva do estático e que pressupõe um sujeito em repouso, passivo, inactivo. Ambiciona-se assim a actualização de um ponto de Arquimedes em que se abre a possibilidade de reverter direcções, reverter forças: «Devém [*wield yourself*] blank o suficiente para saltar [*to go*] de imagem do mundo em imagem do mundo [*world picture*] na fracção de um segundo» (Gins, 1994:83).

Num *Untitled* do ano de 1969, Arakawa comunicar-nos-ia: «I have decided to leave this canvas completely blank»³⁸ (Fig. A.2.). As letras preenchem uma tela que, de resto, se encontra vazia. A palavra e o texto ocupam um lugar fundamental nas obras de Arakawa.

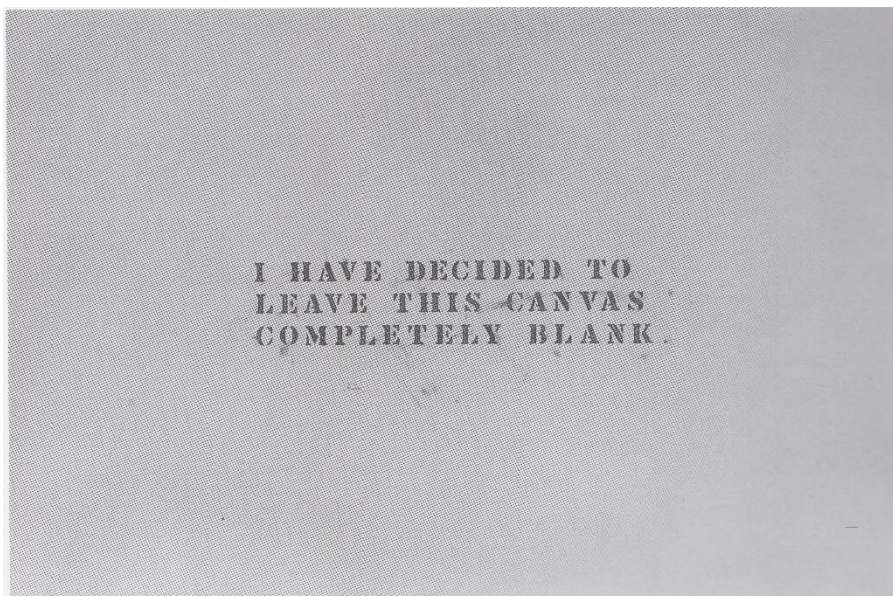


Figura A.2. – *Untitled* (1969)

meio do estatuto ilógico das palavras reforçam-se os jogos de linguagem e significação. Confundindo-se com o branco-cinza da superfície, o texto inscrito em *Or Air* (1973-74) oferece um contraponto tanto às configurações lineares que atravessam a pintura – um contraponto de ordem rítmica, poder-se-ia acrescentar – como à coloração das figuras geométricas. Fazendo uso da letra capitular, afirmando-se por meio da cor ou pela sua ausência, emergindo num estado de – quase – ilegibilidade subterrada nas camadas da pintura, sobrepondo-se grafismos, trabalhando a sua sombra, fazendo com que a letra se apague – a plasticidade da escrita das obras de Arakawa e Gins adquire uma espessura quase ideogramática, assim como uma inutilidade (Bernstein & Bee, 1986) que sublinha e torna indubitável a sua qualidade imagética e espacial – em suma, salienta-se a sua configuração icónica.

Por último, em obras como *Alphabet Skin* (1965-66), *Bottle and Cup* (1966) ou *A Self Portrait* (1967) a inserção de texto desempenha uma função nomeadora. Nomear, assim como a linguagem – da qual o nome é uma instância privilegiada – é o que leva Helen Keller, cuja vida informa radicalmente os artistas, a recuperar uma «visão» e a

³⁸ Na medida em que se trata de uma inscrição na tela, reforçando a qualidade imagética da escrita e da letra, optámos por não traduzir esta asserção.

Se «blank» for associado com a ideia de um «espaço em branco», como o parece ser na referida pintura, então a intenção revelada nega-se no momento da sua própria anunciação. Por

(re)descobrir o mundo³⁹, isto é, a estabelecer um vínculo. O nome produz diferença, (re)corta a realidade, levando o mundo a adquirir volume. Em última instância, fazer uso de palavras como objectos (*words as objects*) é a ambição de Arakawa, «a paulatina e gradual [*allmälliche*] criação [*Schaffung*] e erosão dos objectos por meio de designações [*durch Bezeichnungen*]» (1970:np). Assim, a luz solar que entra pelas janelas tridimensionais esquematicamente representadas em *Alphabet Skin* (1965-66) (Fig. B.2) ilumina os objectos que povoam um quarto – o quarto de Helen Keller? Assinalados minimalistamente por grafismos rectilíneos e curvilíneos – um pensamento que hesita está, contudo, presente na insegurança de algumas destas linhas – que possibilitam apenas marcar a sua localização, os objectos permanecem imperceptíveis, podendo apenas ser identificados por meio do nome. Um olhar abstracto reduz a «realidade» à sua bidimensionalidade, mas este olhar não é reificador: «O que outros consideram ser imagens frias [*cool*], mecânicas e impessoais, se imagens sequer [*if images at all*], impressionaram-me [*struck me*] por serem admiravelmente [*highly*] pessoais, individuais» (Gins, 1994:30) – nelas faz-se ver percepção condensada.

5.2 Aproximações a «blank»: sobre a (in)determinação de um termo

Untitled (1969) ocupa uma posição particularmente interessante na vasta obra dos artistas: ao fazer referência a uma intenção – «deixar em *blank*» – que não cumpre, ou que pelo menos parece não cumprir, a obra situa-se a meio termo do conjunto de obras que fazem um uso quase exclusivo da linguagem e as que, antiteticamente, se marcam pelo assinalamento da sua ausência – e.g. *Sculpting No.1* (1961-62), *Sculpting No.3* (1962-63), *Line as Word* (1963), *There Are...* (1969), *Landscape* (1969) (Fig. B.3). No entanto, o termo «blank» é polissémico, não designando somente um «espaço em branco». Desde o início o termo fora alvo de considerável atenção por parte de Arakawa e Gins – estendendo-se, por fim, aos próprios projectos e sítios arquitectónicos –, sendo assim um termo fundamental para pensar a obra dos artistas. «Blank» é igualmente um acontecimento, um método, um plano, condição da possibilidade de sentido e significação, da percepção e do pensamento, podendo-se argumentar que se pode aproximar, com algumas reservas, o termo ao «life-giving nothing» de que Cage nos

³⁹ «Keller assinalou o seu despertar [*awakening*] em função da aprendizagem da língua: “Tudo possuía um nome, e cada nome fazia nascer um novo pensamento [...] todo o objecto em que tocava parecia vibrar [*quiver*] de vida. Isto porque eu via tudo com a estranha e nova visão que veio ao meu encontro [*that had come to me*]» (Haxthausen, 1997:21).

falava (Zweite, 1981). Evidentemente, uma certa configuração do pensamento oriental atravessa, *grosso modo*, o dadaísmo – Cage consideraria o budismo como indispensável à sua arte – e com ele a importância da quietude, do silêncio e do impasse.

Em 1952, espectadores aguardavam que o pianista David Tudor tocasse uma nota. O que escutaram, pelo contrário, foi a realização de três movimentos de profundo silêncio⁴⁰: esta é a célebre 4'33" («Four minutes, thirty-three seconds»; 1952) de John Cage⁴¹. Escuta-se a extensão do espaço e a duração do tempo, um movimento análogo ao que veríamos nos *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg. Neste processo, a música abre-se à heteronomia, à pura contingência e imediaticidade dos sons casuais de um auditório e do público que o habita – i.e. espectadores a moverem-se, a tossir, a sussurrar. A orquestra está montada, o instrumentista pronto a tocar. Em Arakawa, um texto está prestes a ser escrito nas linhas evanescentes de *Untitled* (1961), ou nas linhas incompletas e quebradas de *Early Morning* (1962). Uma imagem está prestes a ser capturada ou formada nas obras *Untitledness* (1961-62), *The Forming of Untitled No.3* (1961-62) e *The Forming of Untitled* (1962). (Fig. B.4) Quatro ângulos rectos nas extremidades angulares da tela reforçam e sinalizam o enquadramento proporcionado já pela própria superfície. O enquadramento é (des)construído – a simetria e rigorosidade dos ângulos está destruída em *The Forming of Untitled* (1961-62).

Contudo, assim como a experiência de John Cage não promove somente a equidade entre todos os sons, também estas obras de Arakawa não poderão ser reduzidas a uma gênese da inscrição ou da sua gestualidade. Por meio de Peirce compreendemos o suporte do diagrama como algo que é igualmente da ordem do diagramático. Mas antes de ser superfície disponível – um estar-à-mão (*vorhanden*) – para ser povoada por diversas inscrições, oferecendo somente um certo grau de resistência e tensão física em resultado das suas qualidades físicas, o suporte é já sempre habitado por figuras de diversa ordem. A superfície compreende *aprioristicamente* uma certa tonalidade, pré-inscrições, probabilidades visuais e não-visuais que o sujeito introduz (in)voluntariamente, mas que não requerem qualquer grafismo ou mancha. A partir daqui poder-se-ia concluir que «silêncio» é uma impossibilidade ou que a sua possibilidade não se resume a uma suspensão de actividades – e.g. deixar de falar, fazer um esforço para estar imóvel, limpar

⁴⁰ Respectivamente, 30", 2'23" e 1'40".

⁴¹ No contexto de um movimento teórico semelhante, o ano de 1952 assistira igualmente ao aparecimento de *Waiting for Godot* de Samuel Beckett e *Hurléments en faveur de Sade* de Guy Debord.

e apagar as inscrições numa tela, quadro ou folha de papel. Observar estes quadros de Arakawa compreende um movimento (auto)reflexivo cujo primeiro objecto é a identificação de diversas configurações de ruído exteriores e interiores ao sujeito. A inscrição de um diagrama requer, conseqüentemente, um conhecimento aprofundado sobre o suporte, sobre as vozes e tensões – como nos dizia Kandinsky – que se ocultam na sua aparente superficialidade e homogeneidade.

Assim, existe uma relação entre «blank» e branco. Com efeito, esta cor desempenha um papel fundamental na obra do artista – «Na sua essência, todas as pinturas dele [Arakawa] interpelam [*are concerned*] o branco [...]» (Iwasaki *et al.*, 1991:239). Branco é a cor da imanência, «cor que mascara e dissimula – mas sem por isso significar ausência», como nos diz Christin (2009b:8) na esteira de Wittgenstein. Branco é, sobretudo, a cor do enigma, matéria mental ou do pensamento, simultaneamente vacuidade e plenitude (*fullness*). Mesmo um intervalo ou um espaço em branco preencherão o vazio. Assim, «blank» possui uma plenitude que lhe é intrínseca, não participando da falta e carência que caracterizam o «nada». Deste modo, Italo Calvino (2007 [1985]) estaria correcto ao considerar «blank» a cor da mente.

Mas «blank», tal como apontado por Bernstein & Bee significa igualmente «a impossibilidade de divisar uma totalidade na ausência de um princípio organizador [*single organizing principle*]» (1986:192), um excesso, um «confundir pela multiplicação» (1986:192) em que o observador se sentirá invadido, sendo posta em causa a sua configuração egológica, o seu estado de completude ou fechamento ontológico. Reunindo setas, manchas, uma escala de cor e uma escala optométrica de Snellen, no quarto – e último quando lido da esquerda para a direita – painel de *Blank Lines or Topological Bathing* (254 x 690.9cm) (1980-81) (Fig. B.5), Arakawa e Gins escrevem: «The perceiving of oneself as blank». O inexprimível habita esta propriedade originária perante a qual apenas poderemos guardar silêncio (Wittgenstein, *T* §7)⁴². Na informidade formadora de «blank» jogar-se-ão as intermitências do «não-sentido [*non-sens*] no qual o sentido se decide esquecendo [*en oubliant*] o não-sentido» (Lyotard, 2008:122). «Blank» não é um território, mas uma Terra.

⁴² No prefácio Wittgenstein anteciparia: «Poder-se-ia capturar [*fassen*] nas seguintes palavras o sentido [*den ganzen Sinn*] deste livro: O que sequer se pode exprimir [*überhaupt sagen läßt*], deixa-se dizer claramente; e daquilo de que não se consegue falar, sobre isso ter-se-á que guardar silêncio (Wittgenstein, *T*, p.9). A afinidade de «blank» com esta posição wittgensteiniana seria enunciada por Arakawa e Gins em *To not die/Pour ne pas mourir* (1988).

5.3 Sobre modelos de pensamento e topologias do sentido

«Que cada acto perceptivo [*Wahrnehmungsakt*] seja singular [*einzigartig*]», diz-nos Madeline Gins (1990:36) acerca das obras de Arakawa. Urge neutralizar os pré-conceitos. Aqui aproximamo-nos de «blank». O mecanismo de Arakawa e Gins, assim como a maquinaria de Duchamp já o pretendia, visa suspender o identitário, a causalidade, a construção e o regozijo com um ponto unificador:

Perder a possibilidade de reconhecer (de identificar) 2 coisas semelhantes – 2 cores, 2 rendas [*denteles*], 2 chapéus, 2 formas quaisquer [*2 formes quelconques*]. Chegar à impossibilidade de possuir memória visual suficiente para transportar de um objecto semelhante a um outro o vestígio da memória [*transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire*] [...]» (Duchamp, 2013:53)⁴³

Um tal empreendimento estaria já presente no imenso conjunto de obras que integra o célebre *The Mechanism of Meaning*, projecto cujos painéis apresentam diversos *puzzles* – combinando texto, imagem e objectos do quotidiano –, contribuindo deste modo para a construção de modelos de pensamento. O aspecto visual da pintura – diagramas, mecanismos, delineamentos, esquemas – constitui-se, tomando de empréstimo o que Octavio Paz nos diz acerca do *Grand Verre* (1915-1923) de Duchamp, somente como «ponto de partida»; o quadro é «um enigma e, como todos os enigmas, ele é algo para decifrar e não contemplar» (1977:98), algo que se poderá observar com particular interesse, por exemplo, na figura de abertura do quarto capítulo – «The Energy of Meaning (Biochemical, Physical, and Psychological Aspects)» –, na figura de abertura do quinto capítulo – «Degrees of Meaning» –, na sétima figura do sétimo capítulo – «Splitting of Meaning» – na segunda figura do oitavo capítulo – «Reassembling» – ou na quarta e quinta figuras do décimo-primeiro capítulo – «Mapping of Meaning»⁴⁴. (Fig.

⁴³A propósito desta passagem, diz-nos Octavio Paz: «Todas estas fórmulas tendem a tornar inúteis as noções de esquerda e direita, aqui e ali, este e oeste. Se o centro é um sismo permanente, se as antigas noções de matéria sólida e de razão clara e distinta desaparecem para dar lugar ao indeterminado [*au profit de l'indétermination*], o resultado é uma *desorientação* geral» (1977:26). Sobre a problemática da identidade, citamos ainda Wittgenstein: «Expressado casualmente [*Beiläufig gesprochen*]: Dizer de duas coisas que estas são idênticas é absurdo [*Unsinn*], e de uma coisa dizer que esta é idêntica a si mesma não quer dizer absolutamente nada [*sagt gar nichts*].» (T. §5.5303).

⁴⁴Resultante da colaboração dos dois artistas, *The Mechanism of Meaning* teve início em 1963. Diversas publicações marcariam o seu trajecto – *Mechanismus der Bedeutung (Werk im Entstehen: 1963-1971)*; *The Mechanism of Meaning, Work in Progress (1961-71, 1978)*, *Based on a method of Arakawa; The Mechanism of Meaning (1988)*; *Reversible Destiny – Arakawa/Gins (1997)*. A versão do projecto de que fazemos uso é a do ano de 1997, *Reversible Destiny – Arakawa/Gins*, Guggenheim Foundation, New York, composta por dezasseis capítulos. Todas as obras que referimos, estando contidas nos primeiros quinze

B.6.) Um grande número de caminhos pode o observador encontrar nas combinações gráficas de Arakawa. Intrigado e perturbado pelas aporias que as obras apresentam, seduzido pelas exigências e desafios que lhe são atirados, o observador realiza operações cognitivas improváveis ou – aparentemente – impossíveis. Ademais, ao observador não só é pedido que acrescente camadas de sentido às obras – a figura de «Degrees of Meaning» torna evidente esta operação de abstracção (Zweite, 1981) –, mas que também acolha o absurdo (*nonsense; non-sens, unsinn*) – cuja concretização principal é o erro –, porquanto urge explorar a sua produtividade e a sua liberdade. Com efeito, um modelo de pensamento deverá ser percebido como algo que será inevitavelmente contornado, superado em função da sua fragilidade: «Que tudo isto seja susceptível de mudar deve igualmente constituir uma parte central de todo o modelo» (Arakawa, *apud* Gins, 1977:8)⁴⁵. *Portrait No.1* (1961-62), *Numbers* (1963) ou *Still Life* (1967) tornariam explícita esta urgência de explorar o erro. Para Madeline Gins (1977) trata-se agora da labilidade que é em si mesma convidada para devir «tailor-made», a fazer parte das operações de sentido, feita à medida de modo a fundir-se com a vida, integrando-se nela – sublinhada e destacada, das lógicas intervalares e incompletas da percepção e apercepção, um novo sujeito emergirá.

Sentido e significação constroem-se topologicamente. Uma deslocação na localização significa já sempre uma deslocação no significado, uma alteração da estrutura conceptual (Rush, 1997): «posição [*Stellung*] e género [*Art*] do sentido, os quais se desenvolvem por meio de processos dimensionais, podem ser representados por meio de diagramas» (Arakawa, 1970:n.p). A sétima figura do sétimo capítulo – «Splitting of Meaning» – *The Mechanism of Meaning*, intitulada *Next to the Last* (1967-71), demonstra precisamente que o lugar é já sempre contexto do significado. *Next to the Last* (1967-71) (Fig. A.3.) apresenta-nos o *splitting-of-meaning—splitting-of-bread*, a comunidade efectivada pela

capítulos, foram realizadas entre 1963 e 1973. Salientamos, igualmente, que nem todas as obras que integram *The Mechanism of Meaning* se configuram necessariamente como diagramáticas.

⁴⁵ A filosofia – à semelhança da poesia – é, segundo Gins (1994), um dos maiores erros históricos – recordemo-nos das falsas etimologias de Heidegger ou da utilidade que Wittgenstein atribuía ao erro e à ausência de sentido: «O que quero leccionar é o seguinte: a passagem de uma latente falta de sentido (*Unsinn*) para uma falta de sentido evidente [*offenkundigen*]» (Wittgenstein, PU Sec. 464). A este propósito Wittgenstein diria ainda: «Os resultados da filosofia são a descoberta de uma simples falta de sentido [*Unsinn*] e das amolgadelas [*Beulen*] que o intelecto adquiriu ao ir de encontro [*Anrennen*] às fronteiras da linguagem. Elas, as amolgadelas, deixam-nos reconhecer o valor [*Wert*] daquela descoberta» (PU§:119). No *Tractatus* já se anteciparia a importância que esta tópica viria a ter: «As minhas proposições elucidam [*erläutern*] na medida em que aquele que as compreende as reconhece, enfim, como desprovidas de sentido [*unsinnig*], quando por meio [*durch sie*] e sobre elas [*auf ihnen*] vai para além delas. (Ele tem de, por assim dizer, deitar fora a escada após a ter subido [...])» (§6.54)

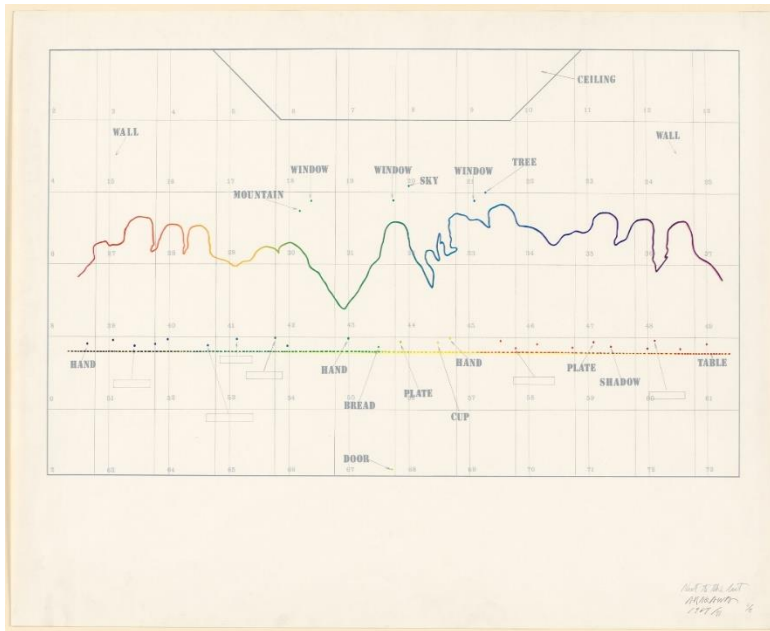


Figura A.3. – *Next to the Last* (79 x 117.1 cm)

contorno, delineando simultaneamente uma escala cromática que se reproduz, mais a baixo a nível da mesa, de forma diferenciada. A narrativa dá lugar a um rigoroso esquematismo, reforçado pelas coordenadas de uma grelha que enquadra o episódio – por sua vez, na pintura de Da Vinci é o tecto que toma para si a forma de grelha. O sítio sobre o qual repousa uma mão, se encontra pão, um prato ou um copo, assim como o lugar dos pontos de fuga, ficam assinalados por meio de nomes e pontos que lhes correspondem – o ponto representa e assera, constitui-se como propulsor da imaginação, da memória e do sentido pictural.

Setas emergem, lembrando-nos que já as composições orgânicas *Remembering the Past* (1958) números um e dois já integrariam na *stasis* da sua fossilização, nas suas sedimentações naturais e estratificações teóricas inerentes ao processo histórico, este elemento diagramático. A introdução da seta ou flecha, marca substancialmente geométrica que pode ser considerada como sendo da ordem do proposicional (Wittgenstein, *T* §3.144), método do pensamento (Châtelet, 2016) e abertura para possibilidades, já seria notada por Duchamp, a propósito da obra *Moulin à café* (1911), como uma forma que permitiria abrir «uma janela sobre qualquer coisa de outra ordem [*quelque chose d'autre*]» (2018 [1967]:28) – a introdução de movimento em *Moulin à*

operação semiótica do *parti-lhar* do pão, da ingestão do vinho e da comunicação de palavras, dos corpos a assumir diversas posturas, inclinações e maneirismos que é o episódio da Última Ceia – agora, por meio de Arakawa, transformado num diagrama. Das formas sobrevive somente uma linha que traça o

café (1911), por sua vez, levaria a que se desvelasse uma interessante estética cronofotográfica.

Setas reforçam, deste modo, a produção de sentido por meio da articulação e da espacialização⁴⁶. No que respeita a este aspecto, Arakawa e Gins estariam já sempre no plano do pensamento e da experiência arquitectónicos. Uma Última Ceia quantificada traz todo o episódio a uma nova claridade, uma clareza produtora de contornos atravessados pela luz. E, contudo, para o observador dos painéis de Arakawa e Gins, torna-se relevante compreender que quando falamos em espírito queremos dizer corpo. Torna-se necessário reconhecer que a matéria emerge somente quando a alma devém corpo (Lyotard, 2008), que a percepção é o próprio corpo, e, conseqüentemente, que a incarnação constitui a abertura do mundo. Em *Determining Body* (1987-88) plataformas no chão, no início planas, depois com alguma inclinação, passam a integrar a recepção da obra – estas conterão reproduções fotográficas, áreas coloridas ou uma combinação das duas configurações. Agora pede-se ao observador, que se encontra no desconforto gravitacional do desequilíbrio, que abra a boca e feche os olhos – *Open Your Mouth Then Close Your Eyes* (1989-90) –, no gesto do recém-nascido ou da pessoa que beija (Iwasaki *et al.*, 1991). É o corpo que, numa irónica jovialidade atlética – em *Then Close Your Eyes* (1990-91) um tapete rolante constituirá a plataforma terrestre – passa a olhar o painel. No que respeita às telas penduradas, uma ausência de grafismos, a saber, uma composição linear e uma tela deixada maioritariamente em branco, recordar-nos-á os quadros iniciais de Arakawa (*Splitting the Field*, 1962) (Fig. B.7.). Este é o momento culminante em que a pintura se afirma num devir arquitectónico, isto é, as linhas principiam a criar, no contexto da própria exposição, relações com o espaço que habitam e o corpo que endereçam: a plasticidade da mente é já sempre a do corpo e *vice-versa*.

Espaço – espaço-tempo (*spacetime*), acrescentariam rapidamente os artistas – frequentemente pensado como algo realizado, pleno, um *medium* homogéneo ou extensão sem qualidades (Gins, 1994), surge em Arakawa e Gins na sua labilidade, fragmentariedade, emergindo a possibilidade de o reorganizar, de o refazer. Podemos-nos

⁴⁶ Não devemos, contudo, ignorar que a configuração das setas e flechas variará ao longo da obra de Arakawa: «De um símbolo de energia fechado [*with no outlet*] a seta de Arakawa passa a ser um vector indicando tanto a posição como a direcção de movimento. A seta também devirá substância que conecta um nome com um ponto ou com um contorno. Ainda posteriormente, é o fluxo circular de uma seta que mostra o sítio actual da energia blank que preenche o espaço, i.e. uma nuvem [*cloud*] de energia.» (Takahashi, 1991:303).

relacionar ludicamente com ele, tentar compreender o seu comportamento ondular ou abordar a irreconhecibilidade dos seus lugares – urge portanto reconhecê-lo na sua qualidade. Em última instância, todos os diagramas de Arakawa se deixam possuir pela heterogeneidade e pelo heterónimo: neste processo, a razão é indeterminadora, a geometria é rigorosa e, frequentemente, arbitrária, os conceitos do entendimento vêm-se ampliados, a imaginação tende a libertar-se. O que se verifica é – tomando de empréstimo o termo de Paul de Man (1979) – uma «aberração referencial»: os diagramas de Arakawa suspendem o sujeito retinal. Espaço e tempo, compondo o fundo da nossa experiência, variam historicamente e culturalmente. Arakawa e Gins procuram fazer-nos perceber que estas categorias apenas se constituem como configurações momentâneas dentro do contexto de diversos processos caóticos e que, conseqüentemente, novas associações e combinações podem emergir a qualquer momento.

6. O grau zero da obra de arte: de Stephen Willats e da sua estética dialógica

Com Stephen Willats emerge um paradigma diametralmente oposto. A teoria da arte de Willats é igualmente uma filosofia da comunicação, a qual, contra todas as tendências contemporâneas, ainda procura defender a possibilidade de constituir uma comunidade sem que esta se transforme em *communitas*, enquanto defesa (*munire*) conjunta que deve afastar de si o «outro», ou sem que esta abata sob a pressão e determinismo exercidos pela razão governamental, pelas instituições e forças legisladoras. A produção e recepção da obra deverão agora fundir-se de tal modo que se constitui um trabalho democrático, uma racionalidade comunicativa em que a obra de arte devém, na totalidade da sua concepção, um sistema ou processo dialógico⁴⁷, levando à criação de um «entendimento provisório (a necessária pré-condição para a tomada de qualquer decisão) [*decision making*] entre os membros de uma determinada comunidade aquando do esboroar dos consensos sociais e políticos» (Kester, 2013:109)⁴⁸. Assim, um imperativo ético orienta

⁴⁷ O termo «dialógico» viria, historicamente, a encontrar igualmente outras designações. Com estas estabeleceria relações de sinonímia – e.g cultura da participação; interactividade; estética relacional; etc.

⁴⁸ Posicionando-se de forma extremamente crítica, Grant Kester veria em figuras como Jean-François Lyotard, Clement Greenberg, Michael Fried, Barnett Newman, Mark Rothko, mas também em Bertolt Brecht ou Richard Serra, um pensamento em que a arte, negativamente definida em relação a formas culturalmente dominantes – e.g, o kitsch e a cultura de massa –, se constituiria como um enclave, espaço da autoctonia cujo resultado seria uma certa condescendência para com o observador: «Esta crença de que a condição do observador é da ordem de uma carência epistemológica que será posteriormente corrigida pelo artista instaura uma surpreendente proximidade entre a estética ortopédica e a retórica da publicidade e do marketing, em que se promete aos observadores o acesso a uma mais prestigiada ou esclarecida identidade social se estes se envolverem [*if they engage*] no devido acto consumista [*in the requisite act of consumption*]. Mais do que aguardar pelo observador ideal, estes artistas ambicionam produzi-lo ou

a arte de Willats, o que significa, desde logo, que a arte terá de ser situada, que uma intervenção no entendimento e na percepção dos sujeitos só se realizará plenamente se a obra de arte adoptar a linguagem da própria audiência, a qual está intrinsecamente ligada a uma determinada realidade físico-social. A inversão de todos os valores, recorrendo ao choque, à incomunicabilidade, ao inconcepto ou incompreensibilidade, não é necessária a partir do momento em que as convenções da percepção não são, aprioristicamente, compreendidas como algo que impede os sujeitos de (re)conhecer o mundo na sua complexidade. Perguntamo-nos se tal mundivisão não revela alguma ingenuidade. Tratar-se-ia aqui, como diria Éric Alliez (2008) a propósito das reflexões de Bourriaud, de uma nova ecologia mental da ligação (*reliance*) que pretende restaurar espaços de convivência, uma arte privada (*déchargé*) da sua força, projecto pedagógico que visa levar o sujeito a reconciliar-se com a realidade pós-moderna (Kester, 1992)⁴⁹, acabando por moralizar a legislação, o Estado, o mercado? Constituir-se-ia esta arte, no seio das sociedades do controlo, como instrumentalização dos participantes, incapaz de libertar a comunicação e a troca da reificação económica?

No que respeita a Willats esta crítica deverá, no mínimo, ser relativizada – não advogamos necessariamente esta opinião em relação a outros artistas da assim chamada cultura da interactividade. Efectivamente, Willats está consciente destes problemas (Kester, 1992). Poder-se-ia argumentar que – alguns – dos pressupostos epistemológicos que animavam a arte diagramática de Arakawa e Gins constituem-se, ante a arte de Willats, como redutores e deslocados. Para ele, uma arte subversiva, arte que intervenha no tecido social, interpelando a percepção do quotidiano, realiza-se somente quando se considera o receptor enquanto medida de toda a obra:

«Um pré-requisito para uma obra de arte que manifeste uma contra-consciência é a abolição da separação que existia entre artista e audiência, que entre estes se inaugure uma mutualidade ao ponto de a audiência devir a medida e o *ratio* [*where*

produzi-la activamente pela experiência do consumo da própria obra de arte. Resta-nos assim ou o desprezo e condescendência para com o observador [...] ou uma superioridade evangélica que pensa o observador como sujeito-a-ser-transformado» (Kester, 2013:88).

⁴⁹ Kester, manifestando aqui uma preocupação bastante semelhante à de Eric Alliez, acrescentaria: «Nesta perspectiva Willats funciona como uma espécie de psicólogo freelancer (pós)industrial, ajustando as pessoas às suas condições opressoras ao invés de trabalhar visando a alteração das condições em si» (1992:8).

the audience become the rationale] tanto na produção como na recepção da obra.»
(Willats, 2012:15A)

O contraponto ao poder hegemónico faz-se assim na interacção com o receptor «tal como ele ou ela realmente é, aqui e agora, por meio de um processo de colaborativa interacção» (Kester, 2013:88). Isto significa, em primeiro lugar, uma arte que não se limita à claustrofobia do espaço museal (Willats, 1996; Willats, 2008 [2007]). Na qualidade de instituição moderna, o museu é 1) lugar de acolhimento de uma arte académica que, para ser contemplada ou compreendida, requer do observador uma linguagem específica, 2) edificação dentro da qual se suspende o tempo e, conseqüentemente, procedendo-se à abolição do futuro e do devir, 3) fábrica social em que arte e observador devêm mercadoria, capturados pela nova economia em que «os únicos acontecimentos [événements] são as exposições, e os únicos conceitos os produtos que se podem vender» (Deleuze & Guattari, 2005:18). Em segundo lugar, dever-se-á salientar o «comprometimento a longo-prazo [*long-term commitment*] para com comunidades específicas» (Kester, 1992:8), que contrariamente à «colonização a curto-prazo [*short term colonization*] de sítios e problemas [*issues*] tão prevalente na arte pública estado-unidense» (Kester, 1992:8) permite a Willats evitar cair numa lógica laboratorial – gestão participativa da vida (Alliez, 2008)⁵⁰.

Da performance ao desenho, da escultura a simulações em computador, a obra de Stephen Willats é ampla e variada nos *media* de que faz uso. Apesar da preponderância da ideia de uma arte «contextual» ou «participativa» – neste caso a intervenção cirúrgica na comunidade, o interesse pela reflexividade dos sujeitos inseridos no seu quotidiano, pelos seus actos criativos e disruptivos – a prática artística de Willats é difícil de rotular. Uma categoria como «arte conceptual» revelar-se-ia igualmente incompleta. Amplamente informado pelo pensamento cibernético e por preocupações de ordem semiótica e fenomenológica, a intervenção na textura (*fabric*) da sociedade far-se-ia inicialmente sob a alçada da figura do «Conceptual Designer», a qual romperia com a ideia do «artista» ou do «autor»⁵¹, assim como designaria simultaneamente um grau zero da pedagogia e prática artísticas. Deste contexto emerge uma assinatura diagramática, configuração transversal à obra de Willats – o desenho *Art Society Feedback*, datado de cerca 1959,

⁵⁰ Na entrevista concedida a Kester, Stephen Willats pronunciar-se-ia sobre este assunto: «Eu nunca abandonei um sítio; estou sempre a voltar a ele. Em alguns tenho trabalhado durante 20 anos» (1992:10).

⁵¹ A posição de Willats consiste predominantemente na facilitação da realização da obra, rejeitando desse modo uma atitude «paternalista» ou autoritária em relação aos participantes/audiência.

esquematzaria já o interesse de Willats numa arte colaborativa que permitiria constituir aberturas para que outros possam exteriorizar e (re)ver a sua própria vida:

«Tenho-me preocupado com a sociedade e personalidade de um indivíduo: a consciência que o sujeito tem de si mesmo no contexto do ambiente que o envolve e a capacidade de se relacionar com a sociedade na qual se tem de afirmar» (Willats, 2010:252).

O diagrama, assim como a semiótica e o nascente pensamento cibernético, constituíam-se como linguagens estranhas à arte tradicional ou à sua teoria, a qual ficava sempre aquém de descrever a nova realidade que emergia nos anos 50 e 60. Para aqueles que frequentavam o *Groundcourse* (1961-67)⁵² de Roy Ascott, curso que Willats frequentou em Ealing e para o qual viria a ser convidado enquanto professor no ano de 1965 – nessa altura o curso estaria a ser administrado em Ipswich –, rapidamente se tornaria claro que os meios tradicionais de representação se tinham tornado redundantes. Resultando no que pode ser considerado como o mais radical e revolucionário (Sloan, 2019) modelo pedagógico no que respeita ao ensino de arte moderna e contemporânea no Reino Unido, uma componente fundamental do curso consistia num *ethos* lúdico, numa liberdade performativa, jogo com a identidade, introduzindo uma incerteza que deveria permear o entendimento que o estudante tinha de si, da arte, da natureza ou ambiente em que se insere. Dever-se-á igualmente salientar que parte desta experiência pedagógica compreendia igualmente a concepção de «mind maps», diagramas que pensariam dinâmicas interpessoais e redes de interações, hábitos, estruturas de comunicação, códigos, problemas ou probabilidades.⁵³ Ademais, um trabalho analítico caracterizaria

⁵² No período de 1961 a 1964 este curso seria administrado no *Ealing College of Art*, de 1965 a 1967 no *Ipswich Civic College*: «Tratou-se de um curso basilar [*foundation course*] de arte e *design* com duração de dois anos que mesclou cibernética, behaviorismo e uma forma colaborativa de trabalhar no que Ascott considerava ser um sistema total de produção criativa. [...] O *Groundcourse* afirma-se por ser a abordagem pedagógica mais experimental do século ao ensino das artes visuais, uma abordagem que faria uso da teoria científica contemporânea enquanto enquadramento para repensar a comunicação visual humana.» (Sloan, 2019:120)

⁵³ Numa entrevista a Catherine Sloan, Roy Ascott diria: «Fazer mapas mentais [*mind maps*] para que os estudantes pensassem sobre o que significa ser um ser humano num determinado ambiente [...] O meu motivo ulterior era fazê-los [os estudantes] reconstruir, repensarem-se a si mesmos. Pela altura em que já tínhamos trabalhado por um ano visando o abandono de quaisquer preconceções surge a pergunta “então e tu?»: Tu és todas estas possibilidades.» (2019:157) Sloan continuaria: «Esta estética enredada [*networked aesthetic*] era inusitada para o seu tempo, algo que posteriormente causaria tensões com um examinador externo proveniente da Escola de Arte de Chelsea, o qual descartaria o trabalho como “não sendo desenhos [*dismissed the work as “not drawings”*] [...] mas apenas um maldito conjunto de diagramas”.» (2019:160). Recordemo-nos que determinadas obras de Roy Ascott compreenderiam igualmente uma forma diagramática. Frequências, circuitos, campos de forças fazem-se ver em *Field-Map* (1962). Na «box» *Love-Code* (1962) a sexualidade tecnológica relembra-nos o vidro de Duchamp e *She* (1958-61) de Richard

o curso noutras ocasiões também, como é o caso do *design* de jogos, exigindo que o aluno pensasse a estrutura, as regras e a configuração visual que estes iriam assumir. O projecto de uma entidade organizada em espaço e tempo, como indica Sloan (2019), envolve frequentemente matrizes, proposições lógicas, sequências, aspectos frequentemente concretizados numa estrutura diagramática⁵⁴.

Os diagramas de Willats têm lugar a diversos níveis da sua prática artística (2014). Contudo, na esteira de Eva Schmidt (2019), poder-se-á afirmar que diagramas emergem, geralmente, a dois níveis da obra de Willats: 1) como modelos teóricos, 2) e na qualidade de montagens de texto e fotografia, isto é, como *output* do processo artístico – sempre dialógico. Tomaremos esta divisão cuja motivação é metodológica – uma abstracção, como sugerido, que ao nível da concretude da experiência é já sempre questionável – como linha orientadora da nossa reflexão.

6.1 Pensar e «pre-ver» a intervenção: o diagrama enquanto *a priori* da prática artística

Da cibernética, ciência dos modelos, emerge uma teoria da imagem. A cibernética não se pergunta «ti esti?». Pelo contrário, ela concentra-se no comportamento, visualiza a função. Na esteira de Ross Ashby, Michael Hagner (2006) aperceber-se-ia que se uma ciência pergunta pela operatividade de algo – a questão sendo «o que faz?» ou «o que se observa?» e não «o que é?» – tal pressupõe igualmente uma radical mutação nos modos de representação: «Evitar a questão [*die Vermeidung der Frage*], o que será esta coisa, compreende o evitar de uma outra questão, nomeadamente: Qual o aspecto dessa coisa?» (2006:390). Constituindo necessariamente uma redução das infinitas variáveis da realidade, o diagrama associa-se agora, como aponta Willats (2010; 2012; 2014), à ideia ou modelo da «black box» que, expressando e registando a correlação entre determinados *inputs* e *outputs*, possibilitaria maiores movimentos filosóficos e especulativos sem a excessiva intervenção – e inibição – da complexidade que constitui o actual. No quadro epistemológico fornecido pelo conceito de «black box», estudar um sistema faz-se experimentando sobre ele.

Hamilton (Shanken, 2003). *Items of Intention* (1963), além de pensar também uma certa «corporeidade feminina», remete-nos, por meio das suas matrizes e gráficos, para um movimento mensurativo, quantificador.

⁵⁴ «Um jogo de tabuleiro, um circuito eléctrico ou um diagrama de uma rede social [*social network diagram*] partilham qualidades semelhantes uma vez representados visualmente; ou seja, são sistemas construídos a partir de nódulos e relações.» (Sloan, 2019:187).

A apropriação, no contexto da prática artística, da diagramática cibernética resulta necessariamente numa arte que abandona o natural, o fisionómico. Poder-se-ia afirmar que seria, conseqüentemente, de antever que desta conjuntura se comporia uma interessante estética serialista que assume a forma de grelhas, padrões, formas geométricas ou outras formas elementares. Com particular tenacidade na componente «teórica» da obra de Willats, serialidade e séries participam de uma radical importância. Obras como *Going Towards the Strange Attractor Series No.1* (2010), *Strange Attractor Series No.2* (2010), *Strange Attractor Series No.3* (2011), *Strange Attractor Series No.11*



Figura A.4. – Da esquerda para a direita: *Strange Attractor Series No.2* (2010), *Strange Attractor Series No.11* (2012) e *Strange Attractor Series No.3* (2011) - *Representing the Possible* (2014) (Imagem: Stephen White)

(2012), *Strange Attractor Series No.12* (2012) ou *Strange Attractor Series No.14* (2012) (Fig. A.4.), esquemas da ordem e da pura relacionalidade, aproximar-se-iam da configuração da grelha.

Informados pelo pensamento de Heinz von Foerster, o conjunto de desenhos, sob a égide da ideia de «strange attractor», complementarizavam outros modelos conceptuais – e.g. «black box». (Willats, 2014). A relação de von Foerster com o conceito de «atractor» é

ambígua⁵⁵. Contudo, não nos cabe aqui desenvolver esta perplexidade. A apropriação artística de Willats visa interpelar a «energia cinética da acção que puxa» (Willats, 2014:np), uma força que pela sua estranheza se mantém ligada ao caótico e, em grande medida, indeterminada. Existe, portanto, um contexto conceptual: a grelha, mesmo não surgindo como forma de servir outros elementos picturais, não pode aqui ser considerada como sendo da ordem de um fim em si-mesmo. Setas, operadores gráficos que já se fariam

⁵⁵ A crítica de von Foerster ao conceito assumiria por vezes até a forma de um certo sarcasmo: «No BCL, de um ponto de vista matemático, estávamos a tratar de problemas muito semelhantes ou análogos sem, contudo, fazer uso de uma terminologia como “teoria do caos” e “atractores”. [...] Curiosamente, esta nomenclatura dos atractores é composta por austeros anti-cibernetas. Eles tomavam os cibernetas como teleólogos e alegavam que estes estavam sempre a perguntar sobre o “para onde”, sobre o “alvo” [target]. O que sempre me surpreenderá [will always baffle me] é que eram precisamente estas pessoas que deixavam a teleologia entrar pela porta das traseiras na forma de “atractores”. Asseverava-se o meu riso [I doubled up with laughter]: agora aí vem a “nomenclatura do caos” com um “atractor” que puxa – e porque não um “empurrador” [pushor] que empurra? Esta seria a formulação mais correcta. Nada é atraído nem puxado; tudo está constantemente a ser empurrado [it’s constant pushing and shoving]» (2014:68).

ver em *Art Society Feedback* (ca. 1959) ou na primeira série de desenhos *Organic Exercise* (1962), não só indicam movimento, mas, ao ligarem igualmente as figuras, produzem uma matriz que divide, compartimenta e mensura a própria superficialidade do seu suporte e que tende, como se verifica na exposição *Representing the Possible* (2014), na galeria Victoria Miro (Londres), a abandonar o quadro para invadir a parede – *Orientation Drawing No.2* (2014 [1968]) constitui-se como fundo de *Strange Attractor Series No.2* (2010), *Strange Attractor Series No.3* (2011) e *Strange Attractor Series No.11* (2012). A grelha, ou o matricial em geral, é tendencialmente arquitectónica, tal como já sugerira Deleuze (2002 [1981]) a propósito de Mondrian. Com as pinturas de parede, o que está em jogo é a actualização da muito mais vasta tessitura compreendida pelos padrões geométricos, contribuindo activamente para o *Gesamtkunstwerk* que funda a instalação.



Figura A.5. – *Homeostatic Drawing (parede)* (2014 [1969]) - *Representing the Possible* (2014) (Imagem: Stephen White)

Na mesma exposição, desenhado, qual mural, na parede, *Homeostat Drawing No.1* (2014 [1969]) (Fig. A.5.) constituir-se-ia como suporte a outras obras penduradas. Assim como já presente em alguns dos seus primeiros desenhos – a primeira e segunda séries dos *Organic Exercise* (1962) –, os delineamentos de Willats constituem-se, já sempre como um conjunto de dados (*data*) coleccionados, pensando e percebendo o ambiente por meio de uma teoria do controlo, permitindo ao artista descobrir fundamentos «para trabalhar em rumo a outras direcções e dimensões» (Willats, 2010:252). Preponderantemente incolor e assumindo plenamente a forma de uma grelha, dois números – o segundo também do ano de 1969 –, mais que ilustrar um objecto – o célebre «Homeostat» de Ross

Ashby –, pensariam e desvelariam um modelo que, no entender de Willats, se revela particularmente potente para a sua prática artística:

«O que eu vi como potencialmente tão importante nestes modelos sociais era não se verificar qualquer hierarquia fixa, que dentro da rede todos os “nódulos” eram iguais. Comunicação consistia numa troca em dois sentidos e não residia somente no determinismo da unilateralidade, de modo a que existia a inerente possibilidade de uma “questão” emergir em qualquer parte [*arising between anyone*] da rede. Isto implicava imediatamente um estado activamente contributivo entre os nódulos, um estado conducente a auto-organização [*self-organization*]» (Willats, 2001:5-6)

Também Roy Ascott, no catálogo *Diagram-Boxes & Analogue Structures* (1963), avançando com um manifesto na forma de um diagrama que em duas páginas delinea os fundamentos de uma arte cibernética, traçando o modo como a produção e recepção da arte se posiciona organicamente e sistematicamente, pensaria a sociedade homeostaticamente e a prática artística enquanto «catalisadora de mudança» (1963:np), isto é, a arte enquanto força subversiva e disruptiva que obriga o sistema a adaptar-se de modo a encontrar equilíbrio (Sloan, 2019). Ademais, o catálogo compreenderia igualmente, a par de uma reprodução da obra *Video-Roget* (1962), um *Thesaurus* (1963), «uma declaração [*statement*] da minha intenção em usar consoante parece necessário qualquer composição [*assembly*] de formas diagramáticas e iconográficas dentro de um determinado constructo» (1963:np), a saber, uma configuração gráfica inscrita em papel vegetal que, sobrepondo-se a *Video-Roget*, fornece à escultura um léxico e inaugura um movimento taxonómico. Por analogia, os dois diagramas – o *Thesaurus* e o manifesto – exemplificam o que se verifica em Willats: a obra de arte produz-se por meio de configurações gráficas que efectivam o pensamento, levando igualmente à clarificação daquilo que é interior, vago, impreciso ou obtuso. Figura por excelência da reflexividade – a importância que este termo tem para uma diagramática como para uma cibernética de segunda ordem consideramos ser muito mais que da ordem de uma coincidência – o diagrama torna o pensamento simultaneamente coerente para consigo mesmo e para com outros sujeitos.

Em Willats, um «state of agreement» deverá surgir entre artista, obra e observador. Como resultado desta partilha e projecto espacialmente – na posição física, social e económica que cada corpo ocupa – e temporalmente – a duração – determinado, cuja

origem é uma nova relação entre arte e comunicação, Sharon Irish apontaria que o homeostato deverá ser pensado enquanto «estrutura performativa» (2012:471). O conceito e o diagrama que o espacializa só fazem sentido quando transportados para a esfera empírica do social, porquanto é aí que o primeiro se define e o segundo se concretiza:

«[...] enquanto a sinalética [*signage*] do diagrama significa que este pode ser internalizado como uma entidade abstracta de pleno direito, é a conexão às possibilidades da actualidade de um acontecimento a tomar lugar que faz expandir a sua função e significado para as pessoas» (Willats, 2010:518).

Em *Homeostat Drawing* (1969) números um e dois (Fig. B.8.) não se trata assim de afirmar a autonomia da arte ou visar a assim chamada «pura referencialidade» do abstracto, mas de assumir já sempre, na esteira de um pensamento que se faz em grande medida por meio da imagem esquemática, uma operatividade cujo alvo é uma intervenção no actual. Assim, na concepção do *Edinburgh Social Model Construction Project* (1973)⁵⁶, por exemplo, a ideia e esquema do homeostato⁵⁷ revelar-se-iam fundamentais (Fig. B.9.). Willats procura assim escapar simultaneamente a uma fetichização da cibernética e do diagramático. Apropriando-se deles, expondo-os à heteronomia, a arte de Willats logra em interpelar a complexidade de comunidades urbanas ou indivíduos – a sua linguagem dissidente, as configurações de um estado de auto-organização – no contexto de uma sociedade reificadora. O mecanismo – enquanto conceito e esquema – do homeostato revela-se aqui mais uma vez, a nosso entender, como um exemplo idóneo.

⁵⁶ No contexto dos «social model construction projects», o referido projecto constituir-se-ia como dos mais realizados (Irish, 2012), tendo tido como precursor o *West London Social Resource Project* (1972-73). Trata-se de construir comunidade. O *Edinburgh Social Model Construction Project* consistia na recolha de informação acerca do ambiente físico e social de determinados residentes, pertencentes a quatro áreas urbanas de Edimburgo – Leith, Morningside, Gorgie e Silverknowes (Irish, 2012). As respostas dos residentes seriam depois afixadas publicamente, possibilitando a sua leitura e a realização de comparações com as respostas provenientes de outros pontos da cidade. Irish salienta igualmente que «muitos participantes desenharam planos e mapas» (2012:466), desafiando o processo de recolha de dados. Aliás, note-se que no *West London Social Resource Project* (1972-73) os próprios participantes contactariam com exercícios de ordem diagramática: e.g. «*Project Area 1 / Problem Sheet no.2: Problem a*) Na box A está um diagrama de quatro pessoas sentadas em torno de uma mesa. Imagina que uma delas és tu e que as restantes são membros da tua família. Descreve a relação deles para contigo. / *Problem b*) Desenha/faz um plano de como achas que membros de uma família típica se posicionariam em torno de uma mesa num almoço de Domingo. Descreve a relação deles uns para com os outros.

⁵⁷ Sobre a importância deste modelo, Willats acrescentaria: «[...] a representação diagramática de uma rede homeostática informou uma nova visão da sociedade, uma que me conduziu à criação especulativa de modelos e à representação destes como diagramas. Estes, ao serem transportados para níveis de resolução operacionais e práticos eram depois implementados como um programa de acontecimentos [*programme of events*] entre pessoas de uma comunidade ou entre comunidades.» (Willats, 2010:517)

Neste processo de apropriação, na conversação, controlo e mutualismo concretos que se actualizam durante a realização da obra de arte, redefine-se já sempre e inevitavelmente o sistema homeostático: o artista não é exterior ao sistema, o seu olhar não é o da objectividade da cibernética dos sistemas observados. Pelo contrário, o sistema compreende igualmente o artista que, desse modo, participa num processo de subjectivação colectivo – simultaneamente, indestrinçáveis da obra, os diagramas adquirem uma radical densidade e textura referenciais. Juntando o princípio da interactividade à cibernética, promete-se uma arte que se des-objectualiza: atribuindo uma grande importância ao comportamento, no centro a relação do organismo com o seu ambiente, pretere-se agora um processo ou operação ao artefacto ou objecto artístico. Informando a prática artística, o modelo diagramático actua enquanto manifesto ou catalisador, opera como dispositivo de planeamento e comunicação, constituindo parâmetros, implementando programas. Para a realização das obras *Vertical Living* (1978) e *Living with Practical Realities* (1978) – mais à frente

discutiremos com mais detalhe estes painéis – Willats (1996; 2008 [2007]; 2014) apontaria o diagrama *The Twin Towers* (1977) (Fig. A.6.) como instrumental. Linhas ligam as torres, codificando o desenho e fazendo emergir pontos de contacto. Uma legenda explica-nos que o processo de mediação entre as torres é realizado por meio de um modelo paramétrico de relações sociais (*parameter model of social relationships*), o qual se encontra delineado na base do desenho e funda a estrutura. Por sua vez, cada plano da torre, representando um quadro

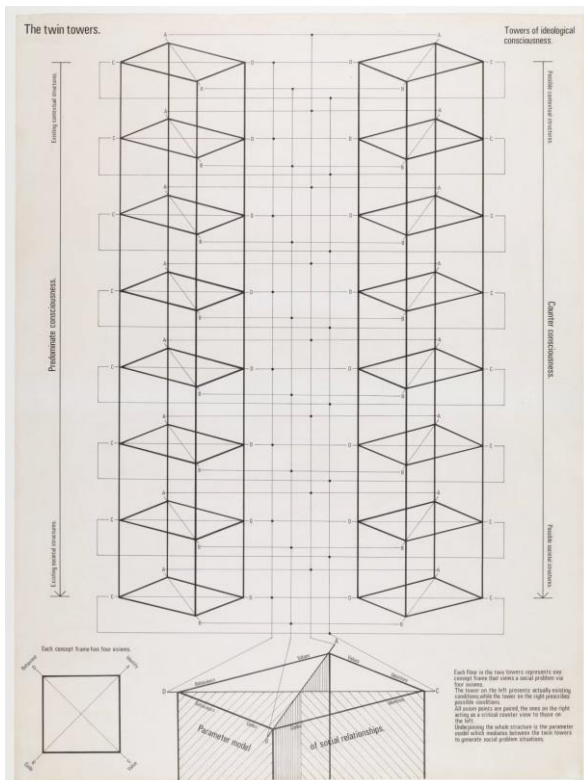


Figura A.6. – *Twin Towers* (1977)

conceptual (*concept frame*) e associado a quatro axiomas – «código», «comportamento», «identidade», «valor» – interpela um determinado problema social ligado à experiência vivida de habitar uma construção em altura. No diagrama ficam igualmente delineadas duas posições ideológicas – uma «consciência predominante» e uma «contra-consciência» –, na torre da esquerda representando-se o que nos é dado –

o actual – e na da direita o possível: o diagrama cumpre assim simultaneamente uma função descritiva e uma função prescritiva, tópica que se revela de grande importância para a totalidade da obra de Willats – no que respeita aos seus desenhos «teóricos», poderemos ainda identificar *The World as It Is and the World as It Could Be* (2006) como obra em que esta problemática é explicitamente interpelada (Fig. B.10).

6.2 Diagramas de e para uma nova realidade

No que o artista apelida de uma «nova realidade» (*new reality*), uma forte correlação se verifica entre a fisicalidade do ambiente (*Umwelt*), que se configura já sempre enquanto semioesfera⁵⁸, e o modo como os sujeitos desenvolvem a sua consciência social. A secção anterior terminámo-la assim com uma referência à arquitectura, a saber, à diagramatização de uma problemática situada por meio de *The Twin Towers* (1977). Com efeito, na sua qualidade sociopolítica, a arquitectura emergirá como um dos tópicos fundamentais de que Willats se ocupa na sua arte. Assim, na segunda série dos *Organic Exercise* (1962) – ligeiramente menos diagramática que a série antecedente e, todavia, ainda consideravelmente esquemática nos seus delineamentos –, na observação da estrutura da construção em altura, no delineamento da sua superfície, no padrão composto pelas janelas, já se poderia identificar alguma ambiguidade: por um lado, esta nova forma de conceber e esculpir o espaço constituía-se enquanto índice de um porvir que deixaria para trás a poeira e as marcas da segunda guerra – «Imaginei [*vorgestellt*] a existência [*da gäbe es*] de uma cidade inteira composta por estes edifícios» (Willats in Franzen, 2008 [2007]:15) –, por outro lado, no esquematismo da série já se faria notar a *Zweckrationalität* que alimentaria o surgimento destes programas de habitação colectiva⁵⁹.

As preocupações de Willats não diferem aqui muito das de Arakawa e Gins no que respeita à atenção e importância que todos estes artistas atribuem à arquitectura, a partir daí elaborando uma crítica à maquinação que procede à ordenação e rarefacção do

⁵⁸ No que respeita à semiótica do espaço, destacamos a seguinte passagem de Willats: «A tessitura física [*physical fabric*] é um signo, e *vice-versa*. O concreto, o carácter do espaço, o enquadramento do espaço, o modo como este nos enquadra [*the way it frames you*] e encerra é em si mesmo um signo.» (*apud* Kester, 1992:12).

⁵⁹ De considerável importância revelar-se-ia aqui a construção em altura dos arquitectos Chapman Taylor em Notting Hill Gate, Londres. Inicialmente, desconhecendo ainda as consequências dos ainda recentes programas urbanísticos, estes projectos seriam acolhidos de forma consideravelmente positiva nos finais da década de cinquenta e inícios da década de 60 do século XX. Celebrava-se a vida comunitária e a – aparente – estrutura democrática do novo urbanismo.

espaço. Uma certa configuração do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty faz-se ver nestes artistas. Para Willats (2010), a impressão no tecido espacial de uma mundivisão que visa a conformidade perceptual e a estabilização dos comportamentos sociais resulta de uma apropriação do modelo da «black box» por parte das forças legisladoras. Reduz-se assim o múltiplo à unidade do cálculo e à indiferença e funcionalismo da planificação capitalista.

Dentro da problemática da arquitectura, as construções em altura, a saber, a figura da torre (*tower block*), cuja relação com o modernismo – e o seu planeamento urbano – se poderá considerar como sendo da ordem de uma tipicidade, revela-se, como temos vindo a sugerir, central para o artista. Domínio sobre o espaço, a verticalidade confina o tempo aos ritmos da produção e do consumo⁶⁰. Em *Vertical Living* (1978) interpelar-se-ia os habitantes de um único edifício, *Skeffington Court*, uma construção em altura de 15 pisos e 75 apartamentos, questionando-os sobre diversos problemas e aspectos ligados à experiência de habitar a torre – e.g. a isolamento sentida na torre, rotinas de trabalho, receios, lazer, consumo, relações interpessoais ou o modo como os indivíduos se poderiam organizar, reordenando a comunidade, de modo a superar determinados problemas. Analogamente, *Living with Practical Realities* (1978) (Fig. B.11.), cujo contexto é igualmente fornecido por *Skeffington Court*, centrar-se-ia na experiência física, social e económica de «Mrs» Moran. Lida de cima para baixo, a obra compreende a transição de um modelo descritivo para um modelo prescritivo. A mesma realidade é lida de dois modos distintos enquanto, simultaneamente, se colocam questões ao observador – e.g. «How do you think I can adapt myself to these modern surroundings» ou «What do you propose is the way for me to form new relationships within this isolated tower»⁶¹.

Múltiplos aspectos deverão aqui ser sublinhados. Os painéis de *Vertical Living* (1978), feitos em colaboração com os residentes e aprovados por estes, seriam expostos no lugar da sua produção, ou seja, nos vários pisos de *Skeffington Court*. A partir dos

⁶⁰ Sobre a verticalidade em geral, Henri Lefebvre diria: «A orgulhosa verticalidade dos arranha-céus, dos edifícios públicos e sobretudo das edificações estatais introduz no visual uma arrogância fálica, ou, mais especificamente, uma arrogância falocrática [*phallogratique*]; ela exhibe-se, faz-se ver, de modo que cada espectador se aperceba da autoridade. O vertical e a altura manifestarão já sempre uma espacialização de um poder capaz de violência» (2000 [1974]:117). No contexto desta perspectiva, a verticalidade produz uma das aparições mais violentas e masculinas do *logos*. A proclamação de uma falocracia, por meio do privilégio concedido à perpendicularidade, constitui o «sentido do espaço» [*sens de l'espace*] (1974/2000:330), orientando-o.

⁶¹ Tratando-se de inscrições nos painéis, optamos por não traduzir as questões.

«Problem Displays», composições diagramáticas de imagem e texto, mais uma intervenção dos residentes – desta vez de todos – se deveria constituir, agora na forma de «Response Sheets» afixadas, elaborando respostas a cada um dos painéis. No ciclo de *feedback* que se verifica entre «Problem Displays» e posteriores respostas, o que se configura é uma comunidade-sistema que, nas dinâmicas da sua auto-organização, se constrói e repetidamente se reconstrói e reinventa. O observador não-residente, caso tencionasse ver a obra, teria, conseqüentemente, que deslocar-se ao seu lugar. A obra seria depois desmantelada. Por sua vez, os três painéis de *Living with Practical Realities* (1978), transportados para o espaço da galeria, interpelam o observador-estrangeiro de forma mais objectiva. O diagrama emerge simultaneamente enquanto dispositivo de introspecção (*insight, Einsicht*) – i.e. na obra o observador deverá reconhecer aspectos da sua própria experiência e reflectir sobre eles. Dispositivo de mediação do saber, documento ou testemunha, o envolvimento activo do observador resulta no preenchimento do diagrama com referências da esfera do individual: o diagrama está, em mais que um sentido, dependente de um contexto (Krämer, 2016).

Uma vez mais, o espaço posto ao serviço das prioridades da organização industrial é o campo de batalha de toda a vida comunitária e do exercício de poder. A capacidade de auto-organização, expressando-se concretamente no «impulso elementar em se criar uma ordem própria, tanto psicologicamente como interpessoalmente» (Willats, 1996:8), compreende já sempre o relativismo perceptual das dinâmicas de uma «invenção do quotidiano», na célebre expressão de Michel de Certeau (1990). A apropriação do espaço social por parte dos sujeitos que o habitam forma sítios de expressão e resistência face às pressões físicas e psicológicas exercidas por um espaço abstracto e homogéneo. *Pat Purdy and the Glue Sniffers Camp* (1981), uma obra constituída por quatro trípticos, surgindo no seguimento dos anos berlinenses⁶² de Willats e revisitando o baldio (*wasteland*) que já servira de contexto a *The Lurky Place* (1978), constitui-se como seminal neste aspecto. Substancialmente, duas realidades são documentadas: 1) o painel

⁶² Das obras de Berlim, destacamos, no contexto da nossa reflexão, *Wie ich entdecke, daß wir von anderen abhängig sind* (1979-80) e *In Isolation leben* (1979-80), as quais teriam como contexto urbano o *Märkisches Viertel* e a *Groupiusstadt* – originariamente denominada *Britz-Buckow-Rudow* (BBR) –, cidades funcionais que, enquanto herdeiras da *Carta de Atenas* (1933) e do «urbanismo CIAM» (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), recordariam a fetichização da representação gráfica, «discurso moral sobre linhas rectas [*la rectitude*], sobre o ângulo recto [*droit*] e o recto em geral [*et le droiture en général*]» (Lefebvre, 2000 [1974]:417) que caracterizava Le Corbusier, esterilidade geométrica que a longo prazo tende a ter como consequência a alienação resultante do hiato que se constitui entre a arquitectura e os que a habitam. Lefebvre (2000 [1974]) via em Le Corbusier um caso exemplar do impulso reducionista do modernismo, de um procedimento que segmenta o espaço.

da esquerda representa uma determinada pressão exercida sobre Pat Purdy – sujeito da obra – por parte da nova realidade que se manifesta por meio do *Avondale Estate* em *Hayes*, Londres; 2) o painel da direita representa a liberdade e possibilidade de resistência encontrada nos terrenos abandonados adjacentes ao espaço urbano. No painel intermédio estabelece-se uma transição, um trabalho de fronteira. O tríptico preserva uma narrativa: uma questão é colocada no painel do lado esquerdo, dando assim início a uma viagem simbólica condicionada por um processo de *feedback* – i.e. habitar os terrenos abandonados informará, inevitavelmente, a configuração determinista da «nova realidade».

À semelhança de outras obras de Willats que se configuram por meio de montagens de texto e imagens diagramaticamente ligadas por faixas ou povoadas por setas, referindo códigos criados pelos próprios sujeitos da obra – *Perceptions of a Married Couple* (1975) é a primeira obra em que o sujeito é fotografado na autoctonia e auto-organização das suas codificações⁶³ –, procede-se à interpelação de polémicas da experiência contemporânea. Aliás, poder-se-ia argumentar que do mundo patriarcal e institucional de *I Don't Want to be Like Anyone Else* (1977), seis painéis a representar seis formas de como uma jovem «mulher» é vista-determinada pela sociedade e a contra-consciência que, por meio do sujeito, neste contexto pode emergir, ou da tópica da isolamento narrada no já referido *Living with Practical Realities* (1978), à densidade dos três painéis de *Starting Afresh With a Blank Canvas* (2008) (Fig. B.12), retractando-se a vida de uma habitante – de que Willats tinha tomado conhecimento aquando do seu trabalho em Milton Keynes – e a relação que esta estabeleceria com o seu ambiente – i.e. o que a determina e a faz querer voltar a um grau zero, a identificação de objectos com potencial libertador e o modo como a habitante organiza e produz comunidade – os painéis informativos exibem uma preocupação relativamente constante.

⁶³ Seis painéis pensam um determinado estado da percepção que os dois elementos do casal têm um do outro em contexto doméstico. A obra, em si mesma tomando uma forma diagramática, interpela o observador por meio de texto, fotografia e esquemas, levando-o, como é habitual nas obras de Willats, a pensar igualmente a sua subjectividade e experiência individual. De forma geral, a obra trata da constituição de redes interpessoais e sua relação com as atitudes sociais que se geram a partir delas. No sentido em que a rede interpessoal se insere num determinado contexto, a investigação de Willats é necessariamente da ordem do situado.

Constância não significa, no entanto, quer formalmente quer do ponto de vista do conteúdo, invariabilidade. Em *Pat Purdy and the Glue Sniffers Camp* (1981) (Fig. A.7.) um novo movimento criativo se inaugura: 1) é o sujeito, neste caso a jovem Pat Purdy, que escreve na obra, transportando para a estrutura diagramática a corporeidade do caligráfico, que, à semelhança dos desenhos que as crianças faziam nas paredes das construções do *Märkisches Viertel*, produz uma marca e um vestígio, superando a planificação, contribuindo para um tenaz «comentário ao quotidiano» (Willats, 2001:24) e culminando na personalização de um espaço tendencialmente impessoal – seja este a rigidez do betão ou a austeridade do diagrama; 2) de igual ou maior importância, revela-se a transposição de objectos actuais para a obra, ao invés de apenas os fotografar.



Figura A.7. - *Pat Purdy and the Glue Sniffers Camp* (1981)

Anteriormente produtos de uma sociedade tecnocrática, estes são alvo de uma dupla reterritorialização: ligam-se, num primeiro momento, ao baldio onde se faz expressar a auto-organização dos jovens que o habitam, nele principiando-se à formação de estruturas sociais efémeras e temporalmente autónomas, para, posteriormente, se reterritorializarem na obra. Os vestígios da mão e a inserção de objectos nos diagramas ou obras com estrutura diagramática proporcionam uma indicialidade – o índice, signo por excelência do território – que visa um elevado grau de imediaticidade. Trata-se de tentar construir um acesso a uma «realidade encapsulada» (*capsulised reality*)⁶⁴, território de uma

⁶⁴ Obras como *What Is He Trying To Get At? Where Does He Want To Go* (1984), nela se retractando a realidade nocturna de uma Londres heterotópica, precária, experimental, polissexual e (pós-)punk, cujo

sociedade de amigos, de partilhas do sensível estranhas à normatividade da cultura dominante, por meio de uma diagramática polémica (Wilson, 2010) que funciona como dispositivo de apresentação de mundos ou experiências simbólicas. Os painéis diagramáticos de Willats são atravessados pela mesma tensão que para Krämer (2016) se constituía exemplar do dinamismo que permeia os diagramas em geral: recorrendo à distinção entre «lugar» (*lieu*) e «espaço» (*espace*) de Michel de Certeau, Krämer diria que no diagrama a ordem topológica, coexistência espacial entre elementos, se fundiria com o movimento não-cartografável do que releva da trajectória – «frases imprevisíveis» (de Certeau, 1990:xliv) –, actividade do que se movimenta, do que usa e realiza o espaço que é invariavelmente «lugar praticado» (*lieu pratiqué*; de Certeau, 1990:173). Realizando um acto criativo irredutível à estrutura gráfica do diagrama, em que tempo e movimento são reduzidos a uma linha, em que o diacronismo de uma sucessão é abolido em favor do sincronismo de uma relação, função sinóptica do diagramático – com Krämer poderíamos aqui falar de uma «Weltbildfunktion»⁶⁵ (2016:297) –, Willats procura a qualidade da *durée* e a alteridade que desse compromisso resulta. O artista mostra que um sistema pode ter tanto de «humano» e sensível como a expressividade e aplicação do gesto na pintura.

7. Julie Mehretu: sobre uma artista da diáspora e o novo abstraccionismo

Escrever sobre Julie Mehretu no ano de 2021 compreende alguns benefícios teóricos. Com esta afirmação não nos referimos somente a um distanciamento histórico face a determinados acontecimentos, ou a uma actualização de determinadas problemáticas políticas e socioculturais. Referimo-nos, igualmente, à possibilidade de propor novos modos de entender a obra de Mehretu a nível formal. Assim como em Arakawa e Willats, o que se verifica é, não obstante as diferenças entre os artistas, um questionamento e em grande medida um rompimento com uma certa ideia moderna de espaço: trata-se, num primeiro momento, de uma tensão existente entre um espaço geometricamente objectivo

sujeito, no caso da obra referida, é o então ainda relativamente desconhecido artista Leigh Bowery, dão continuidade a esta tónica.

⁶⁵ A ideia de que a funcionalidade do diagrama esteja ligada ao seu devir imagem do mundo, associando-se claramente a um debate que será realizado sob égide da ideia epocal de «planetário», é algo que já estava presente na nossa reflexão sobre Arakawa – particularmente no que respeita à discussão em torno de modelos de pensamento e da errância que a nossa percepção do mundo inevitavelmente compreende –, e que encontrará, como veremos, alguma continuidade em Julie Mehretu.

e um espaço qualitativamente subjectivo – seja este o do corpo e das suas corporações, do espaço da percepção em geral ou do sujeito pós-colonial. Nos termos de Michel de Certeau (1990), o que está em jogo é, por um lado, o momento ou atitude cartesianas de uma racionalização estratégica e, por outro lado, a tática que é simultaneamente o lugar do «outro» como a arte do mais vulnerável.⁶⁶ Evidentemente, tal corresponde igualmente à sociologia do quotidiano de Lefebvre, à relevância do «vaguear» para o pensamento que se constitui na esteira de Heidegger, aos afectos de Deleuze ou à importância que Wittgenstein⁶⁷ dá ao trivial ou ao uso, um conhecimento prático que, mais do que estar ligado à deliberação, pertence à ordem da experimentação, conduzindo à articulação, reconfiguração e apropriação de práticas situadas que podem constituir o nómada. Assim, a prática artística contemporânea actualiza um *détournement* do diagrama e do diagramático, pondo-o ao serviço de uma nova lógica espacial e territorial. Neste sentido, a diagramática de Julie Mehretu reforça essa indelével performatividade do espaço, a sua regionalidade – no sentido kantiano –, constituindo-se como resultado da produtividade de potencialmente infinitas articulações e produzindo-se uma temporalidade que resulta das extensões e compressões de diversas práticas espaciais.

No caso de Julie Mehretu, contudo, este processo estará indelevelmente marcado por uma complexa geografia: em última instância, os diagramas de Mehretu estabelecem uma relação com a Terra – pensar as obras da artista é, mais do que em qualquer outro dos exemplos mencionados, reflectir sobre a própria, sobre os seus modos de apropriação, a sua relação com a História e com a actualidade planetária, a diáspora etíope e uma genealogia da exploração, do exílio ou da revolução, mapeando dinâmicas de resistência, repressão ou coerção (Chua, 2006), histórias de espaços que já são sempre histórias de poderes (Mehretu in Rubio, 2006). Trata-se portanto de dobras, sobreposições e ondulações no espaço, de excessos, paradoxos, estilhaços e ausências que nos sugerem

⁶⁶ Sobre este assunto, Michel de Certeau acrescentaria: «[...] denomino *tática* a acção calculada que determina a ausência de um próprio [*que determine l'absence d'un propre*]. [...] Ela não tem os meios de *se manter* [*de se tenir*] a si mesma, à distância, numa posição de retracção, de previsão e de recolha de si [*rassemblement de soi*]: ela é movimento “no interior do campo de visão inimigo”, como o diz von Bülow, e no espaço controlado por ele. Ela não tem portanto a possibilidade de se dar a si mesma um projecto global [*la possibilité de se donner un projet global*] nem de ver o adversário como um todo num espaço separado [*distinct*], visível e objectificável.» (de Certeau, 1990:60-61)

⁶⁷ Remetemos aqui para o célebre parágrafo de Wittgenstein: «Quando os filósofos fazem uso de uma palavra – “Conhecimento”, “Ser”, “Objecto” [*Gegenstand*], “Eu”, “Proposição”, “Nome” – e a *essência* [*Wesen*] da coisa procuram buscar, temos sempre de nos questionar: é esta palavra, na linguagem que é a sua casa, alguma vez assim utilizada? – Nós reconduzimos as palavras do seu uso metafísico ao seu uso quotidiano.» (PU Sec. 116)

que todo o conhecimento se expressa episodicamente e se constitui pela acumulação de fragmentos e por uma sua geologia e geografia. Na arte de Mehretu, artista por excelência contemporânea, novos modos de conhecer o espaço e o tempo (re)emergem.

É comum, em análises gerais, dividir-se a obra desta artista em dois grandes momentos: o primeiro diagramático, indubitavelmente ligado à geometria da esquemática arquitectónica; o segundo, geralmente situado a partir do ano de 2012, marca o desaparecimento da linha planificadora e reforça o gesto. Esta interpretação da prática artística de Mehretu constitui-se como válida, sendo que a própria artista não parece opor-se a ela. Contudo, no que respeita ao nosso exercício crítico, proporemos uma outra via, via que igualmente não julgamos ser contraditória às intenções de Mehretu e, muito menos, à recepção da sua obra. Defendemos que a posição anteriormente anunciada, olhando a obra da artista segundo paradigmas, desconsidera não só as continuidades formais que se verificam nesta, mas também a plasticidade e relevância teórica do diagrama, reduzindo-o ao esquema. Assim, num primeiro momento, especial importância será concedida a um conjunto de obras que poderemos enquadrar na ideia de uma cartografia ou de uma psico-geografia⁶⁸. Num segundo momento, a ideia de diagrama ganhará, em certa medida, uma nova amplitude, permitindo pensar a configuração que a superfície assume no trabalho da artista, assim como procedimentos que, não obstante serem frequentemente julgados como antitéticos a um pensamento diagramático, se revelam, pelo contrário, de grande importância.

7.1 As psico-geografias de Julie Mehretu: sobre uma primeira assinatura artística

Iniciemos a presente reflexão com uma obra recente de Mehretu: *Cairo* (2013) (Fig. A.8). A obra situa-se já inteiramente na fase de transição da artista. Em *Cairo*, contudo, a esquemática arquitectónica ainda está presente. Movimento, dinamismo e variação fazem-se sentir pela introdução da pressão exercida pelas marcas que, no seu excesso, encobrendo e engolindo a arquitectura, nos falam de uma cidade em convulsão, de uma sonoridade oceânica que periodicamente aumenta num crescendo, da importância da célebre praça Tahrir e da revolução que a habitou. Assim, contrariamente a pinturas mais

⁶⁸ A ideia de uma psico-geografia viria a revelar-se de considerável importância para Mehretu (in Rubio, 2006). Neste sentido, a artista coloca-se na esteira da filosofia do espaço que viria a ser elaborada pelos situacionistas. Por psico-geografia entendemos, simplesmente, o estudo do modo como um determinado espaço urbano – uma determinada geografia – afecta o indivíduo.

antigas – cujo culminar, como veremos, consideramos verificar-se com a realização da obra *Mural* (2010) –, observa-se uma absoluta fusão entre o estrato arquitectónico e a manualidade do vestígio. Predomina agora a marca, que em *Cairo* já se manifesta num devir mancha.

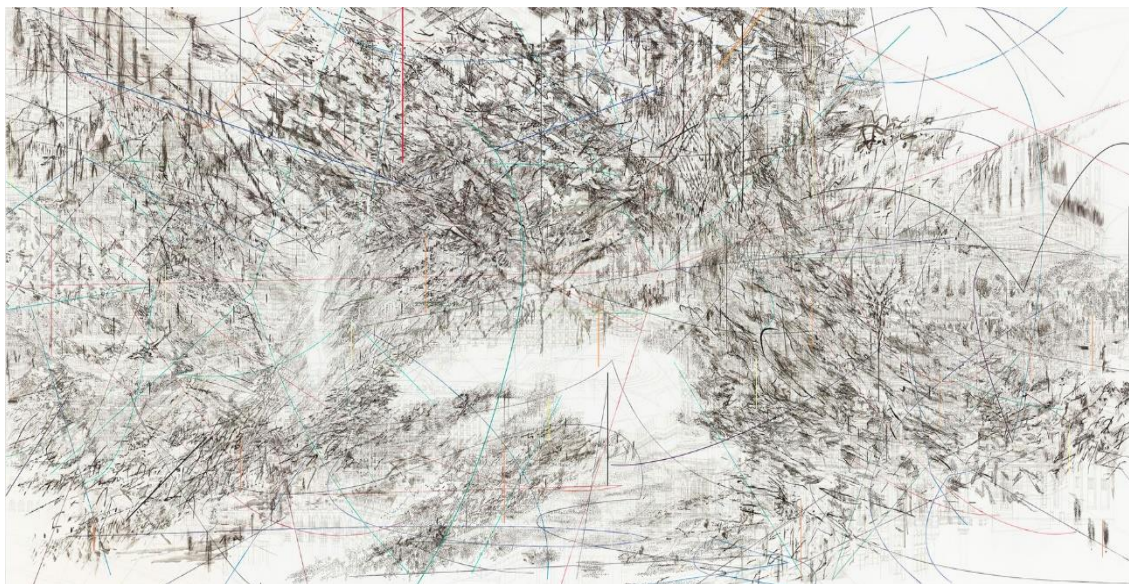


Figura A.8. – *Cairo* (2013) (303.8 x 731.52 cm)

Ao longo da sua obra, a gestualidade de Mehretu tomaria a posição de uma caligrafia e, em última instância, participaria da ordem do íntimo, do confessional. Neste sentido, as marcas e manchas de Mehretu seriam simultaneamente vestígios da sua subjectividade e traços de uma determinada realidade sociocultural, política ou planetária. Assim, já em 1997, estudos como *Index of Integrated Character Settlement*, *Character Migration Analysis Index*, *Timeline Analysis of Character Behaviour* e *Conflict Location Index*, procederiam a uma projecção – em coordenadas cartesianas, sublinhe-se – de como caracteres e marcas dotados de um agenciamento próprio – «Pensei sobre cada marca como algo possuidor de uma agência individual, uma identidade – [...] um agente social» (Mehretu, 2002:15) – se comportam, entram em conflito, produzem sentido, se movimentam, sedentarizam ou evoluem. Em 1996, os desenhos a tinta que compunham a série *Inkcity* já faziam ver caracteres em movimentos convulsivos, dinâmicos e monádicos, compondo uma forma orgânica. Cada marca, na sua parcialidade, relaciona-se com o todo que simultaneamente a determina, formando um *cosmos*. A prática do desenho, por sua vez, desempenha uma função primeva e fundamental, porquanto é a partir dela que Mehretu desenvolveria uma linguagem ou notação, léxico de marcas e das maneiras do seu fazer e produzir (Mehretu, 2002). Na sua qualidade de técnica cultural, isto é, enquanto «fazer» que se liga à experimentação, à colocação de problemas e ao

questionamento, «desenhar» participa simultaneamente da operatividade do diagramático – de um serialismo – como da radicalidade que lhe confere uma força agenciadora própria, sendo assim uma prática que se forja na tensão entre o que pertence ao domínio da razão, por um lado, e, por outro, o que é da ordem do intuitivo e impulsivo.

Entre a presença física e o digital, simultaneamente espaço, acção e acontecimento, a praça Tahrir reterritorializa o impulso revolucionário, prometendo um horizonte de entendimento comum. Neste sentido, *Cairo* (2013) mostra-nos uma praça vazia, suspensão, espaço virtual, atribuindo-lhe assim a iconicidade do religioso, do silêncio sagrado rodeado pela sonoridade e musicalidade das linhas que rasgam a tela, a arquitectura e as marcas – o que se verifica paralelamente é igualmente um momento de castração, de contenção. *Cairo* é, neste sentido, simultaneamente um mapeamento de afectos e a determinação, por parte destes, de uma geografia, a relação entre um espaço físico-social e mental. Seria assim um erro reduzir os diagramas de Mehretu à sua componente esquemática ou arquitectónica. Aliás, poder-se-ia até avançar a hipótese de que a operatividade diagramática a que aqui nos referimos não se limita à esfera da razão nem ao estritamente gráfico. Enquanto exercício de abstracção, as marcas-manchas de Mehretu, assim como as vemos em *Cairo*, relevam da funcionalidade de uma liberdade gestual que – tomando de empréstimo um termo que integra o léxico da diagramática deleuziana – constituem um «mapa de sensações».

Tal já se fazia anunciar nas obras que Mehretu fizera para a *Deutsche Guggenheim*, reunidas sob o título «Grey Area» (2009), conjunto em que a artista dirigiria radicalmente a sua atenção para as fissuras, hiatos, ruínas e apagamentos, uma pintura que além de superar «a própria noção de um instante histórico discreto» (Dillon, 2010:47), desvela a «indeterminada [*open*] força de desembaraçada potencialidade [*unraveling potentiality*]» (Mehretu, 2016:274). Em última instância, trata-se de uma experiência emergente, experiência físico-sensorial informada pelo erotismo, «intoxicante cheiro e pulsar» (Mehretu in Woubshet, 2014:790) de Cairo, assim como pela própria estratigrafia arquitectónica da praça Tahrir, ágora que emergiu do que Nasser Rabbat (2011) associa a uma espécie de erro de planeamento urbano e que se constitui, qual mónada, como espaço metonímico para a condição contemporânea do Egipto – nela cruzando-se a arquitectura soviética do *Mogamma* (*Colectivo*) com o hotel *Nile Ritz-Carton*,

monumento ao domínio económico-cultural dos Estados Unidos, a mesquita Omar Makram com o Museu Egípcio ou o Quartel-general da Liga Árabe⁶⁹.

Deste modo, a obra de Mehretu releva do tectónico. As pinturas compõe-se por estratos, assim como os espaços que referenciam ou a temporalidade que instauram. No seu movimento de abstracção, Mehretu não procura a clareza solar frequentemente pressuposta por qualquer exercício cartográfico. Com efeito, mesmo nas obras iniciais da artista, onde os diagramas pintados ainda concederiam ao receptor uma posição privilegiada, tendencialmente intacta, logrando-se em olhar e perceber um sistema ou uma cadeia de eventos, o trabalho sobre a superfície e a qualidade palimpséstica dos mapas não permitia uma absoluta legibilidade, a elevação que tanto seduz Ícaro, cujo desejo também consiste em «não ser mais que um ponto de vista» (de Certeau, 1990:140) e que, transposto para o cartográfico, comporia já sempre o olhar do colonizador.

Neste sentido, Julie Mehretu compõe configurações caleidoscópicas que não se reduzem a lembrar-nos a labiríntica experiência quotidiana de uma cidade (Young, 2010), mas que também libertam o acontecimento – estético – que nos traça uma desconstrução e «des-arquiteturação» do espaço já construído (Demos, 2013:58), transformações e transposições «de corpos em espaço e tempo, sob e entre camadas da história» (Kim, 2019:56). Trata-se, como se pode ver, de um aspecto relevante da obra de Julie Mehretu divisar o momento em que «poder e informação circulam conscientemente no que aparenta serem insurreições espontâneas» (Chua, 2006:19).

Contudo, as obras de Mehretu abrem-se igualmente a um conjunto de influências históricas, comentário ou movimento citacional que inaugura uma reflexão sobre a própria linguagem da arte. No contexto do movimento histórico que se caracteriza pela convergência entre arte e arquitectura – o que Hal Foster (2013) denominaria de «art-architecture complex»⁷⁰ –, as obras de Mehretu recordam uma gestualidade neo-vanguardista já visível em artistas como Zaha Hadid. Com efeito, em Hadid já se fazia

⁶⁹ A reflexão de Rabbat (2011) informaria o trabalho de Mehretu sobre a praça *Tahrir*, a cidade do Cairo e o Egipto em geral (in A. Biswas, 2019). A partir de uma reflexão histórica sobre a arquitectura do sítio poder-se-á pensar a convergência de diversas forças e poderes políticos no Egipto, assim como o momento revolucionário que o iria marcar.

⁷⁰ A escolha do termo «complexo» não seria tomada de forma leviana nem inocente. Com efeito, assumindo a sua habitual postura de crítico cultural – resultado de uma equilibrada mistura entre, por um lado, um discurso a aproximar-se do jornalístico e, por outro, um esforço teórico informado principalmente pela filosofia e pela História da arte –, Foster estabeleceria rapidamente a ligação entre a convergência arte-arquitetura e a ideia de um «complexo militar-industrial». O movimento reflexivo de Foster participa assim sempre de uma preocupação económica.

ver igualmente a massividade e fisicalidade do expressionismo, a improvável fusão entre o carácter transhistórico da arte advogado por Malevich e a configuração tectónica do construtivismo, assim como a direccionalidade, intensidade, expressão de velocidade ou poder que caracteriza o pensamento futurista. Assim, a título de exemplo, em *Rise of the New Suprematists* (2001) (Fig. B.13.) não se vê somente a coexistência da libertação de forças que se faz acompanhar de uma ruminação cósmica – os labirínticos movimentos das marcas, as chamas e os vapores caligráficos – com a ordem geométrica do arquitectónico, mas também uma afinidade com o suprematismo – em grande medida motivado por força do próprio título, porquanto o acto de nomear ou a denominação desempenham, como ainda veremos, um papel fundamental nas obras da artista –, afinidade que leva Kim (2019) a fazer uma referência à torre de Tatlin (1920), ou ainda uma proximidade a referências clássicas – as arcadas – ou à *dynamis* futurista, sobreposição temporal onde, como interpretava Malevich, o «estado [*Zustand*] das coisas se tornara mais importante que a sua essência [*Wesen*] ou o seu sentido [*Sinn*] (2016 [1915]:190).

Contudo, o comentário de Mehretu à História da Arte não pretende reactivar o projecto revolucionário da vanguarda histórica. O que se verifica é mais da ordem de uma orientação, uma considerável preocupação pelo modo como determinada situação política, social ou histórica informa a subjectividade e, conseqüentemente, a produção da obra, inaugurando-se deste modo um movimento que releva do auto-reflexivo – «Estou a tentar localizar-me a mim e à minha perspectiva relativamente [*within and between*] a tudo isto» (Mehretu in Chua, 2005) –, cujo corolário é já sempre a tentativa de uma impossível clarificação⁷¹. Neste sentido, Mehretu constitui e revela simultaneamente um *ethos* para o qual o abstraccionismo em geral se configura enquanto linguagem entre

⁷¹ Mehretu acrescentaria: «[...] eu provenho de duas realidades distintas e estou a tentar localizar-me. Este sempre foi o ponto de partida em todo o trabalho – tentar fazer sentido da versão da História e da realidade vividas por toda a minha família da Etiópia, da outra versão que existe aqui [EUA] com os meus pais e com a minha avó e ainda de uma outra que é a que eu própria experiencio.» (Mehretu in Chua, 2005:np). Note-se que deve ser estabelecida uma certa distinção entre um movimento auto-reflexivo e um movimento autobiográfico. Com efeito, considerar a obra de Julie Mehretu – ou, como neste caso, uma fase da sua obra – como autobiográfica poder-se-ia revelar uma decisão precipitada, porquanto as obras da artista não relevam necessariamente de uma tentativa do sujeito em se apropriar de si mesmo, de se marcar e de nessa marcação instituir-se como próprio. Ademais, a próxima relação do gesto autobiográfico com o *logos* constituir-se-ia como desapropriada no contexto da arte de Mehretu. Esta posição seria, de resto, igualmente sustentada por Mehretu numa entrevista conduzida por Camille Okhio. Diz a entrevistadora: «É mesmo que o processo criativo de Mehretu nasça do desejo dela se compreender melhor a si mesma, a obra em si não é de modo algum autobiográfica.» (2021:np).

outras, não mais relevante que a caligrafia chinesa ou os manuscritos etíopes com as suas iluminuras⁷².

Evidentemente, do ponto de vista de uma diagramática e de uma reflexão sobre as obras



Figura A.9. - *Zero Canyon (a dissimulation)* (2006) (304.8 x 213.4 cm)

que ainda integram em si a esquemática arquitectónica, todas as tradições artísticas de que Mehretu se apropria contribuem, de forma directa ou indirecta, para o impulso cartográfico desta. Porém, dever-se-á igualmente salientar que, no que respeita à apropriação de gestos icónicos do modernismo abstracto, esta culminará inevitavelmente num reforço de uma componente diagramática. Assim, o quadrado inserido em *Zero Canyon (a dissimulation)* (2006) (Fig.

A.9.) – o que aparenta ser o ponto focal da pintura,

secundarizando activamente a estrutura arquitectónica – lembra a obra *Schwarz und Violett* (1923) de Kandinsky ou o radical reducionismo imagético de Malevich, embrião

⁷² Sobre este assunto, voltamos a citar Mehretu: «[...] estou a tentar criar a minha própria linguagem. É a razão pela qual no meu trabalho faço uso da linguagem do abstraccionismo Europeu. Estou interessada nessas ideias pois cresci a contemplar esse tipo de trabalho – mas também não o interpelo incondicionalmente [*not taking any of it at face value*]. Faz tanto parte de mim como a caligrafia chinesa ou os manuscritos iluminados etíopes. Quanto mais compreendo um certo trabalho mais me vejo a tomar algo de empréstimo. Frequentar o Met e repetidamente ver [*over and over*] determinadas pinturas inevitavelmente se torna parte da minha linguagem. Neste sentido, a abstracção possibilita a todos esses lugares [*all those various places*] encontrar expressão.» (in Chua, 2005:np). Esta posição de Mehretu pode, em última instância, valer-lhe a crítica de que a sua arte releva da ordem do decorativo ou do estilístico – tal é o que define a farsa ou o *kitsch*, um revisionismo improdutivo em que a desconstrução é substituída pela neutralidade do descontextualizado. Contudo, Mehretu parece seguir outro caminho, um em que a resistência à realidade ideocultural das tradições culmina na suspensão do identitário, inaugurando assim uma performatividade e plasticidade que, das fontes a que recorre, partes de um futuro constrói.

de infinitas possibilidades que aqui coabita com a dupla sonoridade (*Doppelklang*) resultante da interacção entre a «tensão [*Spannung*] fria das linhas rectas» e a «tensão quente das linhas curvas» (Kandinsky, 2020 [1926]:196), com a pulsação que advém de uma acentralidade geral, de forças concêntricas e excêntricas, da simultaneidade da estabilidade e instabilidade. Assim, uma certa musicalidade parece emergir da pintura, operação sinestética em que domina o movimento, elemento temporal que tendencialmente é percebido na forma de vibrações sonoras, ritmo que resulta da expressão de uma necessidade interior.

Nas obras de Mehretu parece portanto constituir-se um espaço, se não infinito, pelo menos indefinido, com formas que – à semelhança do que também já se via em Malevich – parecem flutuar, aproximando-se da energia cósmica de um plano espiritual. No que respeita a Kandinsky, não se trata aqui apenas de pensar em obras como *Komposition III* (1923) – que, à semelhança das outras *Kompositionen* participava de uma escala que se aproximava do mural – *Auf Weiss II* (1923) ou *Intime Mitteilung* (1925), mas também nas *Kleine Welten* (1922), um conjunto de diagramas que pensam a capacidade da arte em constituir e mapear um lugar simultaneamente actual, utópico e metafísico. Para Koehler, a dialéctica entre «espaço real e visionário» (1998:437) dos «pequenos mundos» associar-se-ia à intenção de representar regiões cósmicas (*cosmic regions*), uma intersticialidade que a autora ligaria às ilustrações medievais e aos seus mapas de cidades ideais. Numa interpretação de índole mais geral, a saber, do ponto de vista de uma diagramática, *Kleine Welten* expressa «formas particulares de organização, relações particulares» (Søberg, 2018:9)⁷³. Ora, se nestas cosmologias delineadas por Kandinsky se parece verificar uma certa fusão entre um olhar vertical e um frontal, na série *Stadia* (2004) (Fig. B.14) de Mehretu, enquanto o painel central oferece uma visão contínua da arena, os painéis restantes fazem simultaneamente ver a estrutura de um ponto de vista interior e exterior (Mehretu in Chua, 2005), fazendo – num notável gesto de perspectiva cubista – colapsar espaço e movimento. Marcas – a componente intuitiva da obra – consomem a estrutura arquitectónica palimpséstica, fragmentando-a, fazendo-a implodir: *Stadia* salientaria o desejo de explorar a ambiguidade de um espaço que, entre a guerra do Iraque e os jogos

⁷³ Martin Søberg crítica Karen Koehler (1998) que, na opinião do autor, assume uma perspectiva – não obstante os seus méritos – demasiado redutora sobre as *Kleine Welten* de Kandinsky: «O problema é que Koehler vê as obras de Kandinsky como uma espécie de ilustração de determinadas ideias associadas ao planeamento urbano [...] a leitura torna-se demasiado estrita, atribuindo pouco significado a outros aspectos atmosféricos, até espirituais das obras.» (2018:9).

Olímpicos, a semiótica nacionalista e o entretenimento, parecia reduzir a si mesmo o mundo, encapsulando-o no regime escópico da sociedade do espectáculo.

A utilização de formas que se aproximam de um certo abstraccionismo geométrico, assim como uma determinada forma de mobilizar a cor encontrariam o seu ápice na obra *Mural* (2009)⁷⁴. No limite do transportável, *Mural* – com 24 metros de comprimento e 7 de altura –, qual «cápsula do tempo» (Mehretu in Woubshet, 2014:782), poria fim a toda uma fase da prática artística realizada até à data – aproximadamente dez anos –, enquanto simultaneamente se faria representar uma «história espacial do capitalismo global» informada por Fernand Braudel, história visual da economia mundial.

O fundamento da obra seriam quatro estratos, compreendendo um exercício mapeador que atravessa a pintura, rede de representações abstractas informadas por meio de rotas de comércio, movimentos migratórios, estruturas de comunicação ou militares, em segundo lugar a esquemática arquitectónica tanto contemporânea como histórica – poder-se-ia, aliás, falar aqui de dois estratos ao invés de um –, estrato principalmente marcado por «milhares de desenhos de bancos, bolsas, mercados e feiras, fábricas e armazéns, fortificações e torres» (*apud* Shiff, 2013:15), depois a habitual agencialidade e manualidade das marcas e ainda, por fim, um regime sígnico abstracto associado à contemporaneidade comercial e publicitária – invólucro ou pele que, aliás, já estaria evidentemente presente em obras anteriores. Contudo, é o trabalho de cor que se revela essencial. Reunindo em si 215 cores, poder-se-á considerar *Mural* (2009) das obras mais musicais de Mehretu. O observador escuta as massas de cor, contentores de energia cuja expressão conduz a um *continuum* espaço-temporal que agora, ao invés de fazer soar a criação cósmica, instância em que a substância do mundo se desvela artisticamente, torna sensíveis os fluxos do capitalismo. Afirmar que se trata aqui de um diagrama de fluxos seria redutor. O diagrama é a relação entre as cores, o trabalho das suas ligações, assumindo uma função sintáctica.

⁷⁴ A obra, uma das mais célebres de Mehretu, viria a ser exposta na entrada do Goldman Sach's em Nova Iorque, tendo sido produzida para esse efeito. É evidente que esta decisão da artista viria a ser amplamente criticada. Com efeito, uma longa discussão – a qual transcende os propósitos da nossa análise – poderia aqui ser tida no que respeita às lógicas de troca que permeiam a prática artística. De forma particular, este comprometimento de Mehretu pode servir como ponto de partida para uma reflexão sobre as relações entre estética e ética – uma problemática que aliás já encontraria o seu fundamento em Kant –, espaço de exposição e obra ou ainda entre obra e artista.

Massas de cor movem-se, convergem, caem, superam a extremidade da tela, mas a sua sinfonia constitui uma experimentalidade ainda distante, uma espacialidade que apesar de não participar inteiramente do «puramente óptico» que Deleuze (2002 [1981]:97) diz ver no abstraccionismo, movimento que reduz a pintura ao «homem sem mãos» (2002 [1981]:97), releva ainda de uma qualidade excessivamente determinista. O já referido trabalho para a *Deutsche Guggenheim*, as pinturas *Grey Area* (2009), em que se pretere a indecidibilidade do cinzento, instância entre o branco e o preto ou entre uma cor e o seu oposto – «[...] cor da possibilidade, do in-formado [*inchoate*] e irrealizado (Dillon, 2010:50) –, anunciariam na altura o distanciamento das configurações de *Mural* (2009).

No seu conjunto, libertação da contingência do figurativo ou objectual, um impulso abstracto logra em expressar o heterogéneo, trajetórias e colisões que fundamentam novas topografias que, mais do que levar-nos a concluir que «novas gramáticas da orientação exigem novas formas de mapeamento» (Ljungberg, 2009:312), nos indicam já sempre o interesse inicial na «inevitável implosão e/ou explosão dos nossos espaços construídos pela pura necessidade de agenciamento [*out of sheer necessity*] (in Ilesanmi, *apud* Kim, 2019:63), uma ideia que Mehretu retira do ensaio «The Great Utopia», escrito por Kandinsky em 1920⁷⁵.

7.2 A «viragem» de Mehretu: a mancha e a indecidibilidade da experiência

Nas obras mais recentes, Mehretu afirma com mais fervor a sua qualidade de fenomenóloga, dirigindo uma maior atenção para o modo como algo adquire forma ou se forma aquando do momento da sua (a)percepção ou, inversamente, como algo se deforma no momento do olhar que capta determinada impressão, impressão que não está somente ligada à nossa *Umwelt*, mas também ao carácter cada vez mais mediado de qualquer experiência. Uma nova urgência e ansiedade acompanham agora as obras da artista, algo que se traduz igualmente numa maior intimidade. Em *Mogamma (A Painting in Four Parts)* (2012) – obra que, pelo menos no que respeita à temática, pode ser considerada como um antecessor de *Cairo* (2013) – faz-se sentir uma nova espacialidade cujo

⁷⁵ No mesmo ensaio, Kandinsky falar-nos-ia da explosividade da arte enquanto vanguarda da vida espiritual, propondo igualmente a criação de uma «casa» internacional das artes – a que daria o nome de «A Grande Utopia», um projecto que se aproximaria do que viria a ser a *Bauhaus* –, estrutura simultaneamente actual e virtual, caracterizada «pela sua mobilidade, flexibilidade, de modo a que acomode não só o que hoje está vivo [*what is alive today*], mesmo que só em sonhos, mas também o que será apenas sonhado amanhã» (Kandinsky, 1994 [1920]:448).

corolário seria igualmente um maior interesse e consciência no que respeita à corporeidade de uma experiência temporalmente fundada. A partir daqui, o desenho arquitectónico e a ordem do cartográfico constroem a prática artística, limitando-a a determinada racionalidade. Neste sentido, estes elementos tornam-se também redundantes – mais movimento e variação ficam sempre constroídos pelo geométrico.

Considere-se a obra *Hineni (E. 3:4)* (2018) (Fig. B.15.), pintura que Mehretu refere com alguma frequência (in Cohen, 2018; in Kabra, 2020; in Higgins, 2020; in Benjamin, 2020). *Hineni (E. 3:4)* tem como ponto de partida uma imagem fotográfica dos incêndios florestais que tiveram lugar no estado da Califórnia (2017), fotografia que Mehretu manipula, desfoca e transpõe para a tela. O denso e incendiário laranja recorda-nos Mark Rothko. A prática das obras tem como primeira camada uma fotografia manipulada caracterizaria, substancialmente, o trabalho que a artista viria a desenvolver a partir de 2012. A imagem fotográfica, enquanto «underpainting», devém a própria tela, o suporte sobre o qual a artista pinta, concedendo ao enquadramento uma tonalidade. Aliás, uma tela nunca está vazia ou em branco. Já tínhamos sugerido isto por meio de Peirce, onde notámos a energia que permeia a superfície, ou em Arakawa, em que reparámos que uma tela vazia tem já sempre os seus (des)enquadramentos, a sua gravidade e (des)equilíbrio. Assim, o que Mehretu faz é actualizar estas probabilidades ou figuras que pré-pictorialmente habitam o suporte – uma imagem integra uma incomensurável e dificilmente legível constelação. Deleuze resumiria lapidarmente:

«É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. A crença figurativa [*croyance figurative*] decorre desse erro: com efeito, se o pintor estivesse diante uma superfície branca, ele poderia nela reproduzir um objecto exterior, que funcionaria como modelo. Mas não é assim. Muitas coisas tem o pintor na cabeça, à volta de si ou no estúdio. Ora, tudo isso que está na sua cabeça ou à sua volta está já, de forma mais ou menos virtual, mais ou menos actual, presente na tela antes do pintor começar o seu trabalho. Tudo isso está na tela enquanto imagens actuais ou virtuais. O pintor não procede a um preenchimento da superfície branca, mas a esvaziá-la [*vider*], desimpedi-la ou limpá-la [*nettoyer*].» (2002 [1981]:83).

Assim, sobretudo nas obras recentes da artista, o mundo emerge enquanto imensa acumulação de imagens, circulação infinita e desestruturada à escala planetária. O mundo nasce sempre das figuras ou, dito de outra forma, a experiência do mundo é, em grande

medida, figurativa, repleta de *clichés* e *ready-mades*. A fotografia constitui-se como *medium*, por excelência, que assinala o retorno e resistência do figurativo, um bastião intransponível. Contudo, nem toda a pré-pictorialidade deve ser compreendida como algo negativo, ou como algo que tem de necessariamente ser superado. Frisamos, assim, que uma intervenção abstracta não se constitui necessariamente como um ataque incondicional à figura, o que, por sua vez, não implica que as abismáticas diferenças entre os dois registos sejam ignoradas, mas que um certo esbatimento entre os dois é efectivamente possível.

Cézanne recordaria que «o cérebro do artista, no momento em que este cria, deve ser como uma placa fotográfica» (2001:113). Tal não significa, contudo, uma devoção a uma ideia limitada de realismo ou à ideia de uma verdade fotográfica. Aliás, para o pintor, a fotografia enquanto reprodução mecânica não apresenta uma semelhança que seja suficientemente verdadeira. Neste sentido, se Cézanne recorre à ideia do aparato fotográfico não é para manifestar uma vontade de reproduzir uma paisagem fotograficamente, mas para (re)produzir uma sensação, uma impressão que se verifica aquando do contacto com o mundo⁷⁶ – a paisagem como tal, a saber, a sua carga afectiva.

Também para Mehretu, artista que defende o direito à opacidade do sujeito pós-colonial, à sua intraduzibilidade, à inquestionável legitimidade de se esquivar à transparência e às leis do teleológico, o gesto fotográfico *per se* não se revela suficiente⁷⁷. Primeiro, ela tem de ser transformada, fazendo explodir a sua luz e cor, retirando-lhe o detalhe e negando-lhe a perspectiva. Para Mehretu, trata-se de desvelar o «ADN» de uma fotografia (Mehretu, *apud* Kim, 2019). Tornada ininteligível, a fotografia anuncia – e a diferença entre anunciado e realizado deve aqui ser tomada em extrema consideração – igualmente

⁷⁶ «Pintar na sua realidade [*to paint in its reality*]! E esquecer tudo o resto. Devir a própria realidade. Ser a placa fotográfica. Trazer para a frente [*to render*] a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que lhe foi anterior.» (Cézanne, 2001:115).

⁷⁷ Sobre este assunto citamos aqui Mehretu: «Opacidade e abstracção estão, desde a faculdade, no centro da minha prática. Nunca se deve sentir a necessidade de nos termos de traduzir ou explicar a outrém [*explain who and how one is for anyone else*]. Tal nunca foi exigido a homens brancos artistas [*white male artists*] no que respeita à sua identidade. Espera-se por demasiadas vezes que artistas negros [*black artists*] se expliquem no seu trabalho, uma exigência cujo fundamento são ideias racistas acerca da autenticidade. Práticas radicais de emancipação [*radical liberatory practices*] vêm [*come from*] justamente romper com as amarras das ideias de autenticidade, linguagem, identidade, cultura ou qualquer outra forma de determinismo.» (in Kabra, 2020:np). Mehretu reclama para si o direito de perder «todo o sentido de um “eu” cultural [*cultural self*]» (2016:271). Note-se que esta posição, para Mehretu, aponta também para o seu contrário: um direito à indefinição significa já sempre a possibilidade ou liberdade da artista em expresser-se relativamente a algo concreto – e.g. um acontecimento sociopolítico –, a ser «transparente» quando assim o deseje.

uma aproximação a uma iconicidade pura, impressão nem universal nem particular. Sobre a imagem desfeita constrói-se uma nova camada, a qual não pode ser reduzida à pressão exercida pela realidade, a um espaço actual, porquanto resulta da própria dinâmica de uma primeiridade, impulsos do Real.



Figura A.12. – *Conjured Parts (epigraph)*, Aleppo (2016) (152.4 x 182.9 cm)

Em *Conjured Parts (epigraph)*, Aleppo (2016) (Fig. A.12) manchas e pinceladas monocromáticas sinalizam, como bem observa o artista Glenn Ligon, que «ausentes [*gone*] estão os “caracteres” que percorriam [*which darted around*] as suas pinturas iniciais, agora substituídos por golpes gestuais que parecem endereçar-se mais à amplitude

do movimento da mão da artista [*the sweep of the artist's hand*] e à diversidade de gestos que esta consegue atingir com o seu pincel» (2016:85). Mas o que significa isto no contexto da nossa reflexão? Um dos maiores contributos de Deleuze para uma diagramática – tanto em geral como especificamente pensado no contexto da prática artística – é sugerir que o «diagrama» não poderá ser reduzido nem a figura nem a configuração espacial. Pelo contrário, o diagrama constitui uma desfiguração, deformação⁷⁸. Existe, com efeito, no conceito «diagrama», uma ligação entre fazer figuras e desfazê-las ou fazê-las desaparecer (Knoespel, 2000; Knoespel, 2001). Voltamos aqui ao diagrama compreendido enquanto máquina abstracta. Não é só a fotografia que se constitui como ruína, mas o próprio acto de pintar. Deleuze, fazendo uma referência às aguarelas tardias de William Turner, notaria que uma «maneira radical de escapar ao figurativo» já se verificaria sempre naqueles que deixam de pintar coisas para «pintar entre as coisas» (2002 [1981]:98), pintar ou desenhar dentro ou entre um cisma, ver «o que podia crescer, o que podia ser encontrado na quebra, o que estava no

⁷⁸ Fazemos aqui sobretudo uso da diagramática que Deleuze desenvolve em torno de Francis Bacon. Nesse contexto, o filósofo definiria «diagrama» do seguinte modo: «O diagrama é portanto o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não representativos» (2002 [1981]:95)

intervalo [...] o que pode emergir do interior da ruína» (Mehretu, *apud* Edwards, 2019:255). Assim, em *Hineni (E. 3:4)*, qual exorcismo, verifica-se o surgimento de um espaço de emergência carregado de possibilidades e do traço da acção, acontecimento em desdobramento (Mehretu in Benjamin, 2020), um espaço limiar.

Em *Conjured Parts (epigraph), Aleppo*, para recorrer a este exemplo, desenrola-se uma gestualidade que negando toda a simetria, instaura uma caligrafia, uma escrita assémica, um mecanismo elevado à esfera da intuição. A mão liberta-se. Criam-se zonas de indiscernibilidade – zonas eminentemente diagramáticas – catástrofes que cobrem e varrem a figuratividade já residual do fotográfico. Poder-se-ia argumentar que Mehretu se aproxima agora, mais do que nunca, do expressionismo abstracto. Porém, uma tal comparação deverá ser realizada com prudência. Seria, por exemplo, efeito de uma imprecisão ver nas obras de Mehretu plenamente realizado esse espaço que Deleuze, entre interesse, mas sobretudo advertência, dizia ver em Jackson Pollock, em que «o diagrama exprime a pintura toda de uma só vez, a saber, a catástrofe óptica e o ritmo manual» (2002 [1981]:99). Aliás, em *Hineni (E. 3:4)* a camada fotográfica é igualmente varrida simultaneamente pela presença e ausência de formas geométricas que dão à pintura, por meio das suas tensões, uma certa força gravitacional. Neste sentido, seria igualmente um erro considerar que as novas obras distanciam Mehretu do elemento digital que encontramos, por exemplo, no Kandinsky do «Punkt und Linie zu Fläche», em que diagrama é já sempre uma formalização da relação que se compõe entre partes discretas. Aliás, na era da pintura na sua condição *pós-medium*, a referência a uma certa estética digital devém praticamente incontornável⁷⁹. Com efeito, o computador sempre integrou o *atelier* de Mehretu com um estatuto equivalente aos demais instrumentos e participantes⁸⁰. Não se trata aqui somente da manipulação de imagens em *Photoshop*, do circulacionismo da imagem digital ou das possíveis influências de Albert Oehlen (Campbell, 2019) – pintor que além de pensar irreverentemente o digital, é (re)conhecido

⁷⁹ Aliás, poder-se-ia argumentar que uma tal referência já se faria antecipar nas obras de Pollock. Na esteira de Ascott (2003), poder-se-ia afirmar que Pollock traz para a frente o esquema da conectividade, ligação e relação entre linha e cor que é já sempre a imagem das redes planetárias e do mundo global, fazendo-se ver «a mais poderosa metáfora visual da interconectividade telemática que a pintura [...] poderia oferecer» (2003:195).

⁸⁰ «Para mim, o computador e o pincel fazem tanto parte do meu estúdio como os jovens artistas com quem trabalho, os quais conhecem a Internet desde o início da sua carreira. Para mim e para eles não existe uma hierarquia entre os instrumentos. Na pintura, vejo o computador integrado no estúdio tal como outra parte qualquer da prática, uma forma diferente de conseguir a manipulação de informação e de imagens.» (Mehretu, 2002:21)

pela esquizofrénica, quiçá cómica e aparentemente amadoresca picturalidade –, mas, sobretudo, de uma condição que é transversal à experiência quotidiana – uma condição que também tem vindo a tentar ser capturada por conceitos como «pós-digital» ou «pós-internet» – e que, conseqüentemente, informa já sempre a retórica pictórica.

Na série *Invisible Sun* (2012-2015), na ausência de uma esquemática arquitectónica, mas também de uma camada explicitamente fotográfica, um fundo cinzento acolheria a inventividade e inteligência gestual de Mehretu, a qual assumiria um carácter quase experimental⁸¹. Negando a razão diplomática (*phronesis*), a mancha, historicamente, assinala já sempre um regime a-significante da arte, um espaço tendencialmente manual que suspende o óptico, um movimento incessante – ou, pelo menos, desordenado – e um espaço sem forma. Mas em Mehretu, assim como em outros pintores, a instância do nome, do título, da intitulação revela-se de extrema importância. Assim, a numeração dos *Invisible Sun* faz-se por meio de um número atribuído a um algoritmo – e.g. *Invisible Sun (algorithm 1)* (2012); *Invisible Sun (algorithm 8, fable form)* (2015) (Fig. B.16.) –, manifestando o interesse de Mehretu pelo digital, ou, mais especificamente, pela «ideia do algoritmo enquanto armadilha [*trap*]» (Mehretu *apud* Kim, 2019:69)⁸².

Trata-se de reconhecer a impossibilidade de antecipar o contingente, o melhor dos mundos possíveis realizado por meio da técnica, a possibilidade de controlo que relativiza o que é da ordem do accidental. As catástrofes algorítmicas, fracassos da razão, não só permeiam o quotidiano, como devêm cada vez mais incontroláveis, desconhecidas (Hui, 2015), inaugurando tanto a nível do teórico como do prático uma estética da catástrofe, da impenetrabilidade da superfície, planificação absoluta em que vigora plenamente o modelo da «black box». Aliás, em última instância, no que respeita às dinâmicas autopoéticas de uma razão exteriorizada, assim como aos princípios da imanência da Terra, todas as catástrofes são algorítmicas (Hui, 2015).

⁸¹ No entanto, a artista lembraria novamente que a sua prática artística não se constitui num vazio referencial: «[...] durante este tempo continuei a coleccionar notícias e fotografias de acontecimentos que medravam do mundo que me rodeia, e que politicamente ou socialmente se revelavam para mim de especial significância e tenacidade.» (Mehretu in Biswas, 2019:np).

⁸² Sem interpelar de forma necessariamente explícita as ligações do diagrama ao digital – em grande medida por esta temática já exceder o que nos propusemos a pensar – inevitáveis aproximações foram feitas a esta relação. Com efeito, já a propósito de Peirce tínhamos mencionado a operatividade computacional do diagrama. Mehretu, assim como Willats no contexto da cibernética, tende a aproximar-se desta problemática sem, contudo, a interpelar de forma directa. Trata-se sem dúvida mais de um movimento de referenciação do que de uma reflexão aprofundada sobre a questão do digital propriamente dito – neste caso, sobre o problema da notação algorítmica. A relação entre o diagrama e o digital será retomada adiante a título de «últimas considerações».

O diagrama deleuziano opõe-se a esta modulação das sociedades do controlo. Assim, enquanto propulsor de possibilidades – «possibilidade de facto», para utilizar a terminologia Wittgensteiniana com que Deleuze e Bacon dialogam –, torna-se inoperativo aquando do seu descontrolo, porquanto desse modo não principiaria a uma re(con)figuração, construção do qualitativamente novo. A catástrofe liga-se à pintura, mas dela tem de surgir uma nova era⁸³. E, contudo, um entendimento trágico ou escatológico do diagrama e da arte em geral, ou seja, a catástrofe enquanto apocalipse (*apokalypsis*), como revelação, desvelamento, prometendo uma nova ordem ou relação cósmica – «O diagrama pode bem ser um caos, uma catástrofe, mas é igualmente um germen de ordem ou de ritmo» (Deleuze, 2002 [1981]:95) –, parece revelar-se cada vez mais complexo e difícil de realizar. As urgências da contemporaneidade colocam em questão o diagrama enquanto *Graupunkt* [ponto-cinzentos]. A opacidade advogada por artistas como Mehretu, cuja reinvenção situada do abstraccionismo contraria consideravelmente a ideia de que este simultaneamente surge e culmina no decorativo – um preconceito igualmente subjacente à diagramática Deleuziana – critica, pensa e celebra precisamente uma certa indecidibilidade do «deserto» (Mehretu in Kabra, 2020:np), o excesso da sua sensorialidade confusa e incerta, infinitas e inesgotáveis possibilidades, um «estado pressurizado [*pressurized*] de desfiguração» (Mehretu, 2016:271) – sem, necessariamente, apontar para a sua actualização⁸⁴.

Em Mehretu existe, no entanto, um outro gesto diagramático, o qual não poderá ser reduzido à ideia de catástrofe, remetendo-nos para uma qualidade (arqui)tectónica da tela que é transversal à obra da artista, um aspecto que se intensifica consideravelmente nas pinturas mais recentes. Com efeito, os quadros de Mehretu emergem de uma produção e produtividade da superfície, *durée* geológica em que a adição de camadas ou estratos resulta numa assinatura topológica em que «a construção da pintura é como uma série de

⁸³ Sobre o descontrolo do diagrama e a sua inoperatividade, vimos que Deleuze daria como principal exemplo Pollock. Por outro lado, Cézanne procede a uma primeira observação das estruturas geológicas e ao modo como a geometria procede à medição da Terra, para posteriormente fazer colapsar a ordem do geométrico em cor e daí fazer emergir o novo. Neste sentido, este artista constituir-se-ia como um dos modelos para a diagramática Deleuziana.

⁸⁴ Note-se que apesar de a mão não deixar de frequentemente «consequ[ir] lançar uma bomba» (Mehretu, 2016:271), apesar de as marcas da artista tenderem, como temos vindo a sugerir, para o não-representativo, para o não-ilustrativo ou até não-narrativo, estas estão genealógicamente igualmente próximas do diagrama controlado que se verifica nos caracteres de Henri Michaux ou, como aponta Campbell (2019), de Norman Lewis. Em Mehretu, aqui e ali gestos sugerem ou fazem emergir figuras: partes de animais, mãos, pés, bocas, a forma de um cotovelo, olhos, ou neologismos construídos a partir de David Hammons, Bacon, Guston ou Cy Twombly.

rasuras, cada uma apagando a anterior» (Allen, 2007:51), todos os estratos informando-se reciprocamente. Será assim nesta profunda espacialidade que o observador divisará as dinâmicas do heterotópico, a justaposição de temporalidades: espaço e tempo condensam-se para, por fim, colapsarem um sobre o outro.

Assim, não obstante a sua impulsividade expressionista, isto é, uma desterritorialização que à partida pode ser percebida como implosiva, a pintura de Mehretu não se constitui como puro acidente. Efectivamente a pintura da artista não tem como tónica a «abstracção gestual em si mesma» (Mehretu in Forster, 2017:246). Porém, tal não pressupõe necessariamente um retorno ao que nos é previamente dado (*donnés*). Se, por um lado, por mais manipulada que esteja, uma fotografia participará já sempre da ordem do figurativo, inevitavelmente apontando para algo que é exterior ao pictural, nunca perdendo a sua territorialidade, dever-se-á salientar que no processo da sua manipulação existe igualmente algo que perece. Trata-se, agora, de ver quanto da imagem desfocada sobrevive. Entre figuração e abstracção, no interstício dos dois regimes, um representacional e o outro explicitamente pictural – neste trabalho de fronteira faz-se sentir uma hiância, atmosfera ou gravidade da qual emerge um «Outro», uma experiência visceral. A durabilidade desta experiência é assim garantida por uma diagramática que consiste, sobretudo, nas lógicas da relacionalidade de uma estrutura interna e dos seus elementos entre si, digestão de espaço e tempo.

8. Últimas considerações

Onde começa e finda o diagrama? No lugar de oferecer uma resposta definitiva à questão elencada, optámos, nas páginas que se antecedem, por tentar mapear diversas formas de compreender o diagrama. Ora, como vimos, definir o diagrama na prática artística não só se configura como uma tarefa extremamente complexa a nível formal – i.e. encontrar aquilo que define, de forma substancial, esta configuração, adquirindo assim um conhecimento claro e distinto sobre aquilo que ela é ou não é –, mas também ao próprio nível da utilização do diagrama – e.g. acerca de Stephen Willats reparámos que o diagrama pode ocupar uma posição fundamental no contexto de uma fase preparatória da obra, não se constituindo assim somente como um produto final.

A realização de um mapeamento exige, no entanto, um fio condutor, porquanto a sua inexistência provocaria inevitavelmente uma desorientação teórica, confusão que é resultante da estrutura labiríntica de qualquer empreendimento do pensamento.

Recordamos, aliás, que uma preocupação em torno de uma (des)orientação do pensamento ocupa, igualmente, um lugar privilegiado no contexto de uma diagramática. O nosso fio de Ariadne faz-se encontrar na ideia de uma «operatividade gráfica», percorrendo de forma evidente a diagramática de Peirce ou os contributos de Krämer, assim como os jogos e rituais de passagem de Arakawa, os diagramas de Willats, os traços, marcas e linhas de fuga de Mehretu. Posicionamo-nos, deste modo, na esteira de uma tradição reflexiva que, não privilegiando necessariamente a razão ou o lógico – vimos, aliás, como a exemplaridade de Arakawa reside precisamente na forma como juízos irracionais conduzem a novas formas de perceber, pensar e experienciar –, coloca a tónica na relacionalidade do espaço – uma relacionalidade entendida de forma ampla, porquanto a sua ideia varia inevitavelmente de Peirce a Mehretu –, em ideias como a de um impulso cartográfico, uma mobilidade (des)orientada, a experimentação. Ora, a premissa de uma operatividade gráfica não deixaria de ser levada ao seu limite ao longo do nosso empreendimento reflexivo. De forma geral, dois momentos marcariam esta tendência. Primeiro, em Arakawa e Gins, verifica-se com o *spatium* destinado ao corpo, a intensidade compreendida por actos de corporação que, encontrando continuidade na componente arquitectónica – aqui não explorada – dos artistas, já seria antecipada em diversos momentos – o mais relevante podendo ser considerado as obras que integrariam no ano de 1990 a exposição *Paintings for Closed Eyes*, na galeria Ronald Feldman. Em segundo lugar, a desconstrução do gráfico vê-se sobretudo na evolução das marcas de Mehretu, concretizando-se com especial intensidade na instância gestual que é a mancha. A libertação da mancha pressupõe o fundamento metafísico que marca a crise do gráfico. No entanto, um aspecto fundamental deve aqui ser salientado: poder-se-á, com efeito, avançar com a hipótese que o diagrama, mesmo no limite da sua aplicabilidade, compreende já sempre uma operatividade da ordem do gráfico, a saber, uma reconfiguração, a composição de linhas de fuga, o traçar de um plano de imanência.

Procurámos transportar para o campo da prática artística essa preocupação contemporânea com a geometria, o esquemático, a escrita e os seus intervalos, gráficos, mapas, preocupação que, em última instância, se liga à problemática mais geral de «tudo aquilo que se deixa projectar para a forma artificial (ou suporte) de um plano bidimensional» tornando-se desse modo «manipulável (*manageable*) e controlável por observadores humanos e leitores» (Kämer & Ljungberg, 2016:1-2). Como verificámos, tal compreende igualmente sempre uma atenção para com uma iconicidade notacional,

uma *Schriftbildlichkeit* que nos alerta para a importância do intersticial. Assim, a prática artística aproxima-se por diversas vezes da operatividade de mapas e matrizes de informação, das superfícies duras onde se introduzem, inscrevem, enquadram e analisam determinados dados. Grande parte da nossa reflexão procurou um mapeamento destas configurações, o que explica igualmente que o início da segunda parte tenha sido, a par de um estado da arte metodicamente mais convencional, inaugurada por uma reflexão sobre *Réseaux des stoppages* (1914) de Duchamp, em que, se por um lado um corpo é submetido a um gráfico (Joselit, 1998), este buquê arborescente – mas rizomático, como vimos com Alliez (2013), na aleatoriedade cuja origem é a distorção do sistema métrico – «volta a colapsar no [back into] caos pulsional do corpo» (Joselit, 1998:27).

Uma desconstrução de uma certa ideia de imagem devém inevitável. Neste sentido, de forma mais ou menos explícita, uma diagramática interpela necessariamente o dispor ou atribuição de forma, a questão da *Formgebung* já se fazendo notar em discursos tão díspares como o é, por um lado, a origem das artes visuais ficcionada por Plínio, o Velho, (*Hist. Nat.*, XXXV; 15)⁸⁵, e por outro lado, em Deleuze (2002 [1981]), o qual, atento à precisão e clareza da sensação, subscreveria a contenção do diagrama e da sua violência para que desse modo se pudesse salvar o contorno – essa era a radicalidade da moderação deformativa de Cézanne ou Francis Bacon. A questão do diagrama faz já sempre adivinhar essa força ou intensidade rizomática e potencialmente descontrolada de que Deleuze nos falaria.

Ora, um mapeamento nunca se pretende pleno e completo. Neste sentido, é evidente que o diagrama toma outras formas e lugares que, em função da problemática tematizada, aqui não foram explorados. Assinalemos, de forma breve, duas dessas instâncias que poderão aqui ficar referidas como propostas para futuras pesquisas. A primeira, que

⁸⁵ «A questão relativamente à origem da arte da pintura é incerta e não pertence ao plano da presente obra. Os egípcios declaram que a pintura foi inventada entre eles há seis mil anos atrás antes de ser transmitida à Grécia – uma asserção claramente vã [*vana praedicatione*]. Quanto aos gregos, alguns dizem que a pintura foi descoberta em Sicião, outros dizem que foi em Corinto, mas todos concordam que começou com o delinear da sombra de um homem [...]». (*Hist. Nat.*, XXXV; 15). A ideia de que as artes visuais – ou, mais apropriadamente para aqui, artes da imagem (*Bildkünste*) – encontrariam uma origem neste acto delineador, acto de circunscrição, reapareceria mais à frente: «Mais do que o suficiente foi agora dito acerca da pintura. Talvez seja conveniente [*suitable*] juntar a estas considerações algo sobre arte plástica. Butades, um fígulo de Sicião, foi o primeiro [*figulus primus*] que inventou, em Corinto, a arte de modelar retracts na terra de que fazia uso para o seu ofício. Ele fez isto devido à sua filha, a qual estava apaixonada por um jovem homem; e quando este estava para ir para o estrangeiro [*abeunte illo peregre*], ela delinhou na parede a sombra da sua face [do jovem] projectada pela luz da lâmpada. O seu pai pressionou argila [*impressa argilla*] sobre isto e fez um relevo, o qual ele fez endurecer expondo-o ao fogo juntamente com o resto da sua cerâmica; e é dito que a semelhança ficou preservada no Ninfeu até à destruição de Corinto por Múmio.» (*Hist. Nat.*, XXXV; 151)

subdividiremos em dois níveis verifica-se, como aliás sugerimos em alguns momentos da nossa reflexão a propósito de diversos tópicos, no campo da arquitectura. Uma certa preocupação com o espaço e a espacialidade caracterizam a arquitectura como um todo, maquinação a partir da qual se inaugurará uma determinada temporalidade – e.g. o habitar, o vaguear, o visitar –, aproximando o arquitectónico do diagramático. A partir desta premissa tanto a ideia de arquitectura como a de diagrama podem ganhar uma elasticidade metafórica que promete a construção de um novo entendimento que releva tanto da ordem do ontológico como do fenomenológico, um olhar que, além de constituir um bom ponto de partida para pensar a componente arquitectónica da obra de Arakawa e Gins, se revelaria igualmente útil na análise de artistas como Ernesto Neto – a sua instalação no Panteão de Paris, *Leviathan Toth* (2006), foi objecto de análise de Eric Alliez (2013; 2012) –, Richard Serra – também mais preocupado com circulação e mapeamentos do que com a imagem –, ou até, num contexto consideravelmente distinto, Sarah Sze.

A um segundo nível mais restrito e habitual, o campo da arquitectura constitui, histórico-filosoficamente, igualmente diversos focos de interesse para uma diagramática – e.g. a proporcionalidade e a importância da figura do modelo na prática arquitectónica, o desenho técnico, cindido entre as qualidades de suplemento e da prescrição ou produção, compreendendo um estudo de figuras como Victor Hugo, Walter Benjamin, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. No ano de 1996, o arquitecto japonês Toyo Ito, visando caracterizar a sensibilidade que se fazia ver em Kajuyo Sejima, falar-nos-ia de uma arquitectura diagramática (*diagram architecture*; Vidler, 2000) e Robert Somol, na sua introdução aos célebres *Diagram Diaries* (1999) de Peter Eisenman, diria que o diagrama emerge agora como a «ferramenta final [*final tool*] [...] para a produção e discurso arquitectónicos» (*apud* Vidler, 2000:5-6). Também aqui o diagrama, mais do que representar, constitui e projecta, sendo assim da ordem do performativo. Ora, é evidente que a relação entre arquitectura e diagrama desemboca também num estudo de diversas práticas digitais, sendo um dos aspectos mais interessantes desta nova «mediaesfera» a relação que se passa a estabelecer entre a virtualidade – no seu sentido indeterminado e múltiplo – do diagrama e o espaço físico.

No que respeita a este segundo momento, é certo que o movimento diagramático trata de uma redução de uma realidade fenomenológica. Tal conduz-nos à segunda instância, uma por meio da qual o diagrama vem a ocupar um lugar privilegiado na nossa

contemporaneidade. Referimo-nos ao que se denomina de visualização de dados (*data visualization*), termo frequentemente equacionado com visualização de informação. Não obstante a existência de variantes e outras correntes, a esmagadora maioria deste processo de visualização recorre inevitavelmente a formas diagramáticas. Trata-se, novamente, apesar da sua deslocação, de um princípio básico do esquematismo: dar a imagem a um conceito, ou, neste caso, dar a imagem a um conjunto de dados (*data*). Os diagramas de Mark Lombardi, ilustrando redes globais compostas por instituições financeiras e políticas, lavagem de dinheiro, redes militares e terroristas, constituir-se-iam, mesmo que ainda não integrando o campo dos novos *media*, como exemplares no que respeita à representação gráfica de dados quantitativos.

Em última instância, o problema da quantidade e da sua representação remete-nos já sempre para Descartes e para quantificação do espaço que acompanha o seu pensamento matemático-geométrico. Toda a diagramática, tal como referido, faz-se acompanhar pela tensão que se estabelece com um espaço homogéneo, resistindo à geometria arborescente ou explorando a sua potência. De forma geral, a diagramática que aqui mapeámos, de Peirce a Mehretu, joga-se nas intermitências desta aporia. Contudo, no contexto desta aporética, dever-se-á notar que o presente empreendimento dissertativo se inclinou a pensar, sobretudo, uma espacialidade constitutiva do sujeito, espacialidade que se configura permeável, porosa, plástica, performativa e plural.

Bibliografia

- Allen, S. (2007). *Destruction/Construction*. In *Julie Mehretu: City Sittings*. Exhibition Catalogue. Detroit: Detroit Institute of Art
- Alliez, E. (2008). Post-Scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizophrénie et consensus. *Multitudes*, 121-125.
- Alliez, E. (2012). Diagrammatic Agency Versus Aesthetic Regime of Contemporary Art: Ernesto Neto's Anti-Leviathan. *Deleuze Studies*, 6(1), 6–26.
- Alliez, E. (2013). *Défaire l'image de l'art contemporain*. Les presses du Réel
- Alloway, L. (1971) Eine Einführung. In *Mechanismus der Bedeutung (Werk im Entstehen: 1963-1971)*. München: Bruckmann München
- Arakawa, S. (1970). *Bemerkungen zu meiner Malerei – Was ich fälschlicherweise suche*. In G. Bussmann, *Arakawa*. Exhibition Catalogue. Karlsruhe: Wilhelm Burger, Buchdruckerei
- Arakawa, S. & Gins, M. (1987). *Pour ne pas mourir*. Paris: Éditions de la Différence
- Ascott, R. (2003). *Telematic Embrace: Visionary theories of Art, technology, and consciousness*. E. Shanken (Ed.). University of California Press.
- Bauer, M., & Ernst, C. (2010). *Diagrammatik: Einführung in ein kultur-und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Benjamin, M. (2020). An Interview with Julie Mehretu: The Mark of an Artist. *Rain-Mag*
- Bernstein, C., & Bee, S. (1986). Meaming the Meaning: Arakawa's Critique of Space. In C. Bernstein, *Content's Dream: Essays 1975-1984* (pp. 184-195). Los Angeles: Sun & Moon Press
- Biswas, A. (2019). Julie Mehretu with Allie Biswas. *The Brooklyn Rail*
- Buchloh, B.H.D. (2006) Hesse's Endgame: Facing the Diagram. In C. de Zegher (Ed.), *Eva Hesse Drawing*. Yale University Press & The Drawing Center, New York
- Burnham, J. (1972). Duchamp's Bride Stripped Bare. In *Arts Magazine* (March/April/May)
- Calas, N. (1977). Une Lecture. In *Le Signifié ou Si, Derriere Le Miroir*, N° 223 (mars). Paris: Galerie Maeght

- Calvino, I. (2007 [1985]). *The Arrow in the Mind: A Review of "The Mechanism of Meaning"*. In B. Grundtvig, M. McLaughlin & L. W. Petersen (Eds.), *Image, Eye and Art in Calvino* (pp. 285-288). Routledge, London & New York
- Campbell, A. (2019). *Julie Mehretu: The Art of Inclusion*. In *Julie Mehretu*. Exhibition Catalogue New York: DelMonico Books
- Châtelet, G. (1994). *Le geste bien plutôt que la règle*. In A. Joseph, F. Mignot, F. Murat, B. Prum & R. Rentschler (Eds.), *First European Congress of Mathematics: Paris, July 6-10, 1992, Round Tables* (Vol.3). Birkhäuser Verlag
- Châtelet, G. (2016). *L'Enchantement du Virtuel: Mathématique, Physique, Philosophie*. C. Alunni & C. Paoletti (Eds.). Éditions Rue d'Ulm, Presses de L'École normale supérieure, Paris
- Christin, A. M. (2001). *De l'espace iconique à l'écriture*. In *L'Anthropologie*, 105(4), 627-636.
- Christin, A. M. (2009a). *L'image écrite, ou la déraison graphique*. Champs arts, Paris: Flammarion
- Christin, A. M. (2009b). *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN
- Chua, L. (2005). *Julie Mehretu*. *BOMB Magazine*
- Chua, L. (2006). *Julie Mehretu*. In *Julie Mehretu: Black City*. Exhibition Catalogue. Léon, Spain: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
- Cohen, A. (2018). *Julie Mehretu Paints to Make Sense of a Violent, Chaotic World*. *Artsy*
- de Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*. Gallimard
- de Man, P. (1979). *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale University Press.
- Deleuze, G. (2002 [1981]). *Francis Bacon: Logique de La Sensation*. Éditions du Seuil
- Deleuze, G. (2003 [1990]). *Pourparlers, 1972-1990*. Les Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (2004 [1963]). *La philosophie critique de Kant*. PUF
- Deleuze, G. (2004 [1986]). *Foucault*. Les Éditions de Minuit
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005 [1991]). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Les Éditions de Minuit

- Demos, T.J. (2013). *Painting and Uprising: Julie Mehretu's Third Space*. In *Julie Mehretu: Liminal Squared*. Exhibition Catalogue. New York: Marian Goodman Gallery
- Derrida, J. (1967). *De La Grammatologie*. Les Éditions de Minuit
- Derrida, J. (1993 [1967]). *La voix et le phénomène*. Quadridge/PUF
- Dillon, B. (2010). *An Archaeology of the Air*. In *Julie Mehretu: Grey Area*. Exhibition Catalogue. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation
- Doran, M. (Ed.) *Conversation with Cézanne*. Berkeley: University of California Press
- Duchamp, M. (2013). *Duchamp du signe*. Paris: Champs arts
- Duchamp, M. (2018). *Entretiens avec Pierre Cabanne*. 3^a edição. Éditions Allia e Éditions Sabales
- Eco, U. (2000). *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. A. McEwen (Trad.). HMH
- Edwards, A. (2019). *Antecedents in Black*. In *Julie Mehretu*. New York: DelMonico Books
- Franzen, B. (2008 [2007]). *Architektur als Skulptur im sozialen Raum*. In B. Franzen (Ed.), *Stephen Willats – Texte zur Architektur*. Köln: Walther König
- Freadman, A. (2001). *The classifications of signs (II): 1903*. *Digital encyclopedia of CS Peirce*.
- Forster, I. (2017). *Layering Histories*. Julie Mehretu discusses her process of layering and mark-making, and the different references embedded in her large-scale paintings. In *Being an Artist: Artist Interviews with Art21* (2018) (pp. 241-247). New York
- Foster, H. (2013). *The art-architecture complex*. Verso Books.
- Gins, M. (1977). *Arakawa: Un Air Critique*. In *Le Signifié ou Si, Derrière Le Miroir*, N° 223 (mars). Paris: Galerie Maeght
- Gins, M (1990). *Der Prozeß in Frage*. In *Arakawa*. Exhibition Catalogue Berlin:daadgalerie
- Gins, M. (1994). *Helen Keller or Arakawa*. Burning Books
- Gins, M. (2017). *Helen Keller ou Arakawa: Portait de l'artiste en jeune avengle*. Paris: Hermann

- Hagner, M. (2006). Bilder der Kybernetik: Diagramm und Anthropologie, Schaltung und Nervensystem. In M. Heßler (Ed.), *Konstruierte Sichtbarkeiten: Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*. Wilhem Fink Verlag
- Haxthausen, C. (1997). The Road to Critical Resemblances House: Report of a Mapping. In *Reversible Destiny – Arakawa/Gins*. Exhibition Catalogue. New York: Guggenheim Museum Soho
- Higgins, S. (2020) Julie Mehretu: Emergent Propositions & Entropic Systems. *Art Papers*
- Hoffmann, M. H. (2003). Peirce's "diagrammatic reasoning" as a solution of the learning paradox. In G. Debrock (Ed.), *Process Pragmatism: Essays on a Quiet Philosophical Revolution*. Amsterdam: Rodopi Press, 121–143.
- Hui, Y. (2015). Algorithmic Catastrophe—the Revenge of Contingency. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, (34).
- Irish, S. (2012). The performance of information flows in the art of Stephen Willats. *Information & Culture*, 47(4), 457-486.
- Iversen, M. (2012). Index, Diagram, Graphic Trace: Involuntary Drawing. *Tate Papers*, (18).
- James, W. (2019 [1890]). *The Principles of Psychology*. Volume II. New York: Dover Publications, Inc.
- Joselit, D. (1998). *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge: The MIT Press
- Joselit, D. (2005). Dada's Diagrams. In L. Dickerman & M. Witkovsky (Eds.), *The Dada Seminars* (pp. 221–239). Distributed Art Publishers, Inc.
- Kabra, F. (2020). Julie Mehretu on the Right to Abstraction. *Ocula*
- Kandinsky, W. (1994). *Kandinsky, Complete Writtings on Art*. K. C. Lindsay, & P. Vergo (Eds.). Da Capo Press
- Kandinsky, W. (2020 [1926]). *Punkt und Linie zu Fläche*. Salenstein: Benteli
- Kant, I. (1974). *Kritik der Reinen Vernunft* (Vol. 1&2). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Kaulbach, F. (1991). Der Übergang vom Bestimmt-Bestimmenden zum freien Schema in Kants «Kritik der Urteilskraft». *Revue Internationale de Philosophie*, 45(176), 76–91.
- Kester, G. (1992). Starting from Zero: Stephen Willats and the pragmatics of public art. *AFTERIMAGE*, 8–12.

- Kester, G. (2013). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press
- Kim, C. (2019). Julie Mehretu (A Chronology in Four Parts). In *Julie Mehretu*. New York: DelMonico Books
- Knoespel, (2000). Diagrammatic Writing and the Configuration of Space in G. Châtelet, *Figuring Space: Philosophy, Mathematics and Physics* (trad. R. Shore & M. Zagha). Kluwer Academic Publishers.
- Knoespel, K. J. (2001). Diagrams as piloting devices in the philosophy of Gilles Deleuze. *Ariel*, 130, 145-165
- Krämer, S. (2001). Kann das «geistige Auge» sehen?: Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände. In B. Heintz & J. Huber (Eds.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Springer Verlag
- Krämer, S. (2003). “Schriftbildlichkeit”: oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In H. Bredekamp & S. Krämer (Eds.), *Bild - Schrift - Zahl* (pp. 157–176). Wilhelm Fink Verlag
- Krämer, S. (2005). ‚Operationsraum Schrift‘ Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In G. Grube, S. Krämer, & W. Kogge (Eds.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine* (pp. 23–57). Wilhelm Fink Verlag.
- Krämer, S. (2009). Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘. In M. Heßler & D. Mersch (Eds.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* (pp. 94–123).
- Krämer, S. (2011). Diagrammatische Inskriptionen: Über ein Handwerk des Geistes. In H. Bredekamp & J. M. Krois (Eds.), *Sehen und Handeln* (pp. 225–237). Akademie Verlag.
- Krämer, S. (2013). ‘The Mind’s Eye’: Visualizing the Non-visual and the ‘Epistemology of the Line.’ In *Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society - N.S. 17* (Vol. 2, pp. 275–293). DE GRUYTER.
- Krämer, S. (2016). *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie suhrkamp taschenbuch wissenschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Krämer, S., & Ljungberg, C. (2016). Thinking and diagrams – An introduction. In S. Krämer & C. Ljungberg (Eds.), *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*. De Gruyter.
- Krauss, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*.

MIT press.

Koehler, K. (1998). Kandinsky's "Kleine Welten" and utopian city plans. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 57(4), 432-447.

Latour, B. (1986). Visualization and cognition: Drawing things together. In H. Kuklick (Ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (pp. 1–40). Jai Press vol.

Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. 4^a edição, Paris: Anthropos

Ligon, G. (2016). On the Ground. In *Julie Mehretu: Grey Paintings*. Exhibition Catalogue for *Julie Mehretu: Hoodnyx, Voodoo and Stelae*. New York: Marian Goodman Gallery

Ljungberg, C. (2009). Cartographies of the future: Julie mehretu's dynamic charting of fluid spaces. *Cartographic Journal*, 46(4), 308–315.

Liotard, J. F. (1990 [1977]) *Duchamp's TRANS/formers*. (I. McLeod Trad.). The Lapis Press

Liotard, J.F. (2008 [1987]) *Que peindre?*. Paris: Hermann Philosophie

Mallarmé, S. (1914). *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. La Nouvelle Revue Française

Malevich, K. (2016 [1915]). Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung. In B. Groys, A. Hansen-Löve & A. von der Heiden (Eds.). *Am Nullpunkt* (pp. 188-199). Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Massumi, B. (1996). *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. The MIT Press

Massumi, B. (2011). *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. The MIT Press

Mitchell, W. J. (1981). Diagrammatology. *Critical Inquiry*, 7(3), 622-633.

Mitchell, W. J. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press

Mehretu, J. (2016). Notes on Painting, in *Painting beyond Itself: The Medium in Post-medium Condition* (I. Graw & E. Lajer-Burcharth, Eds.). Berlin: Sternberg Press

Okhio, C. (2021). At home with artist Julie Mehretu. *Wallpaper*

Paz, O. (1977). *Marcel Duchamp: L'Apparence Mise à Nu...* Éditions Gallimard

- Peirce, C. S. (1976). *The New Elements of Mathematics* (Vol. IV). C. Eisele (Ed.). The Hague: Mouton Publishers
- Peirce, C.S. (1978) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. I-II) Harvard University Press
- Peirce, C.S. (1978). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. V-VI) Harvard University Press
- Peirce, C.S. (1979). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. VII-VIII) Harvard University Press
- Peirce, C.S (1980). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. III-IV) Harvard University Press
- Peirce, C.S. (1993). *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, 1884-1886* (Vol. 5). Indiana University Press
- Peirce, C.S. (1998). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (Vol. 2). Indiana University Press
- Peirce, C.S. (2000). *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, 1886-1890* (Vol. 6). Indiana University Press
- Peirce, C. S. (2010). *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, 1890–1892* (Vol. 8). Indiana University Press.
- Platão, (1952 [1924]). *Laches; Protagoras; Meno; Euthydemus*. The Loeb Classical Library
- Platão, (2009). *Fedro*. (J. R. Ferreira, trad.) Edições 70
- Platão, (2014). *A República*. (14^a edição) (M H. da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian
- Plínio, o Velho. (1961), *Natural History* (Vol. IX). (H. Rackham Trad.). Harvard University Press
- Pollard, S. (2013). Dianoia Left and Right. *Philosophia Mathematica*, 21(3), 309-322.
- Rabbat, N. (2011) Circling the Square: Architecture and Revolution in Cairo. *Artforum*
- Rubio, P. (2006). Tracing The Universe of Julie Mehretu: A Choral Text. In *Julie Mehretu: Black City*. Exhibition Catalogue. Léon, Spain: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
- Saïd, S. (1987). Deux noms de l’image en grec ancien: idole et icône. In *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 131(2), 309-330

- Schmidt, E. (2019). *Fifteen feet by eight feet. And there are two of us in here, May-June/September 1980*. Berlin: Deutscher Kunstverlag
- Shanken, E. (2003). From Cybernetics to Telematics: The Art, Pedagogy. And Theory of Roy Ascott. In R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary theories of Art, technology, and consciousness*. E. Shanken (Ed.). University of California Press.
- Sloan, K. (2019). *Art, Cybernetics and Pedagogy in Post-War Britain: Roy Ascott's Groundcourse*. Routledge.
- Smithson, R. (1996 [1966]). *Robert Smithson, the collected writings*. J. Flam (Ed.). University of California Press.
- Søberg, M. (2018). The topology of the image series. The singular and the composite in Kandinsky's Small Worlds. *Perspective*
- Stjernfelt, F. (2007). *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Springer
- Stjernfelt, F. (2011). On operational and optimal iconicity in Peirce's diagrammatology. In *Semiotica*, 186(1/4), 395-419
- Vellodi, K. (2014). Diagrammatic thought: Two forms of constructivism in CS Peirce and Gilles Deleuze. *Parrhesia*, 19, 79-95.
- Vellodi, K. (2018). Diagram: Deleuze's augmentation of a topical notion. *Word & Image*, 34(4), 299-309.
- Vidler, A. (2000). Diagrams of diagrams: architectural abstraction and modern representation. *Representations*, 72, 1-20.
- von Foerster, H. (2014). *The Beginning of Heaven and Earth has no Name: Seven Days with Second-Order Cybernetics*. A. Müller & K. Müller (Eds), E. Rooks & M. Kasenbacher (Trad.). New York: Fordham University Press
- Takahashi, K. (1991). Introduction: Forming Space – An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa. In *Constructing the Perceiver – Arakawa: Experimental works*. Tokyo: The National Museum of Modern Art
- Willats, S. (1996). *Between buildings and People*. London: Academy Editions
- Willats, S. (2000). *Art and social function*. Hong Kong: Ellipsis
- Willats, S. (2001). *Beyond the plan: The transformation of Personal Space in Housing*. Chichester: Wiley-Academy.
- Willats, S. (2008). *Texte zur Architektur*. (B. Franzen Ed.) Köln: Walther König

- Willats, S. (2010). Drawings. In *Art, Society, Feedback*. Exhibition Catalogue. Nürnberg: Badischer Kunstverein
- Willats, S. (2010). Speculative Modelling with Diagrams. In *Art, Society, Feedback*. Exhibition Catalogue. Nürnberg: Badischer Kunstverein
- Willats, S. (2012). *Artwork as Social Model: A manual of questions and propositions*. Sheffield: RGAP
- Wilson, A. (2010). Das Publikum als Grundprinzip/The audience is the rationale. In *Art, Society, Feedback*. Exhibition Catalogue. Nürnberg: Badischer Kunstverein
- Wittgenstein, L. (1963). *Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung*. Suhrkamp Verlag
- Wittgenstein, L. (1980). *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*. Blackwell Publishers
- Wittgenstein, L. (1999). *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*. Blackwell Publishers
- Woubshet, D. (2014). An interview with Julie Mehretu. *Callaloo*, 37(4), 782–798.
- Young, J. (2010). Layering and Erasure: An Introduction to Julie Mehretu. In *Julie Mehretu: Grey Area*. Exhibition Catalogue. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation

Catálogos

- Alloway, L. (1966). *Systemic Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation
- Allen, S., Hart, R. R., Katchka, K. (2007). *Julie Mehretu: City Sittings*. Exhibition Catalogue. Detroit: Detroit Institute of Art
- Arakawa, S. & Gins, M. (1971). *Mechanismus der Bedeutung (Werk im Entstehen: 1963-1971)*. München: Bruckmann München
- Arakawa, S. & Gins, M. (1979). *The Mechanism of Meaning: Work in Progress (1963-1971, 1978)*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers
- Ascott, R. (1963). *Diagram-Boxes & Analogue Structures*. London: Molton Gallery
- Bussmann, G. (1970). *Arakawa*. Karlsruhe: Wilhem Burger, Buchdruckerei
- Casser, A. & Ziegler, P. (2010). *Art, Society, Feedback*. Exhibition Catalogue. Nürnberg: Badischer Kunstverein

- Chua, L., Rabinowitz, C.S., Rubio, A. P., Steinweg, M. (2006). *Julie Mehretu: Black City*. Exhibition Catalogue. León, Spain: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
- Govan, M. (1997). *Reversible Destiny – Arakawa/Gins*. Exhibition Catalogue. New York: Guggenheim Museum Soho
- Iwasaki, Y., Motoe, K., Nakabayashi, K., Takahashi, K. (1991). *Constructing the Perceiver – Arakawa: Experimental works*. Tokyo: The National Museum of Modern Art
- Kim, J.; Hockley, R. (2019). *Julie Mehretu*. New York: DelMonico Books
- Munder, H. (2019). *Stephen Willats: Languages of Dissent*. Exhibition Catalogue. Scheidegger & Spiess
- Shiff, R. (2013). *Julie Mehretu: Mural*. New York: Goldman Sachs
- Stepken, A. (1990). *Arakawa*. Berlin: daadgalerie
- Young, J., Dillon, B., Balfour, A. (2010). *Julie Mehretu: Grey Area*. Exhibition Catalogue. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation
- Zweite, A. (1981). *Bilder und zeichnungen 1962-1981*. Kestner-Gesellschaft Hannover
- (1977). Le Signifié ou Si in *Derriere Le Miroir*, N° 223 (mars). Paris: Galerie Maeght
- (1980). *Arakawa*. Zurich: Galerie Maeght
- (2013). *Julie Mehretu: Liminal Squared*. Exhibition Catalogue. New York: Marian Goodman Gallery
- (2014). *Representing the Possible: Stephen Willats*. Exhibition Catalogue. Victoria Miro
- (2016). *Julie Mehretu: Grey Paintings*. Exhibition Catalogue for *Julie Mehretu: Hoodnyx, Voodoo and Stelae*. New York: Marian Goodman Galle

Anexos

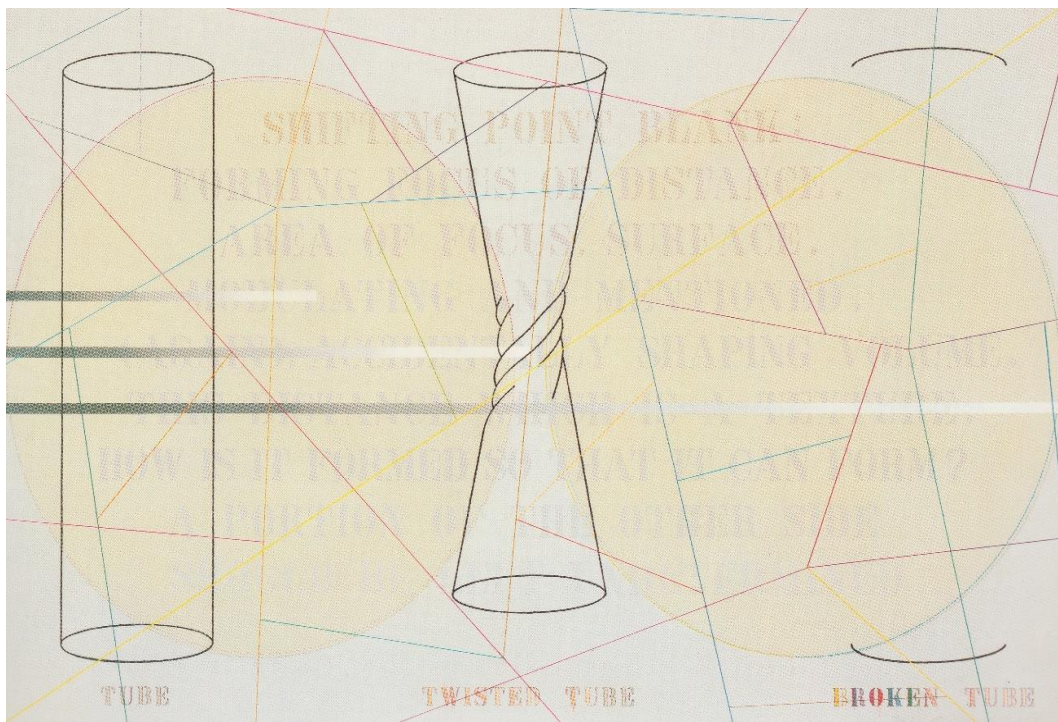


Figura B.1 – Arakawa, *The «I»* (1978-79) (183 x 305 cm)

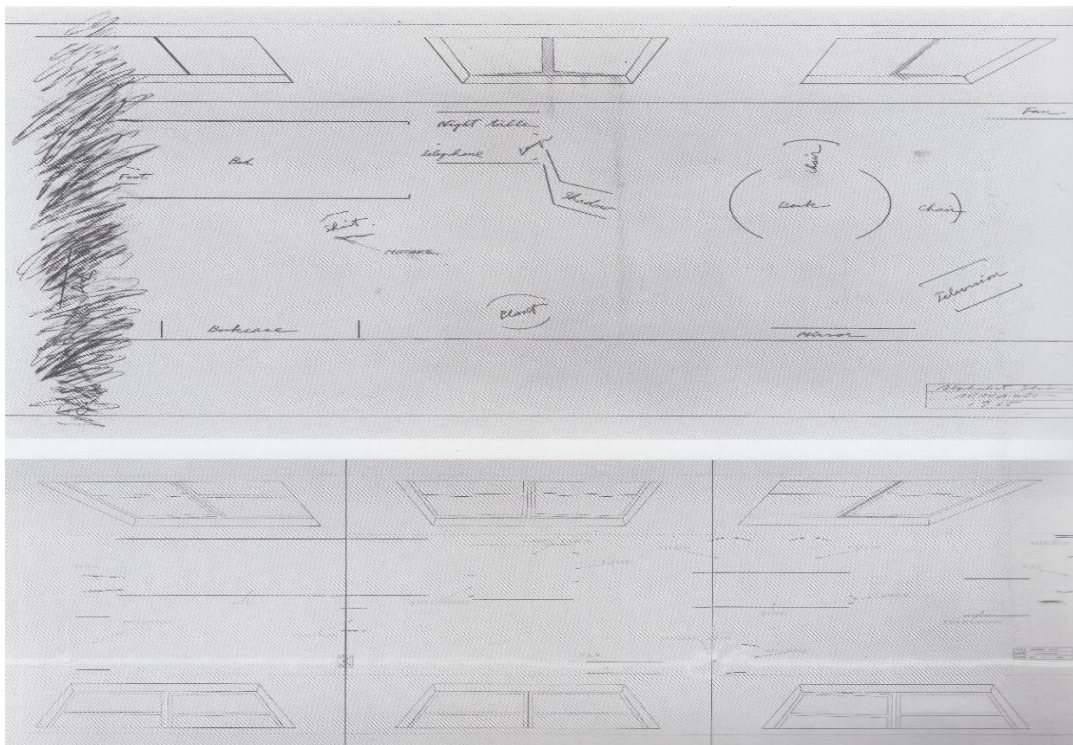


Figura B.2 – Arakawa, *Alphabet Skin* (1965) & *Alphabet Skin* (1965-66)

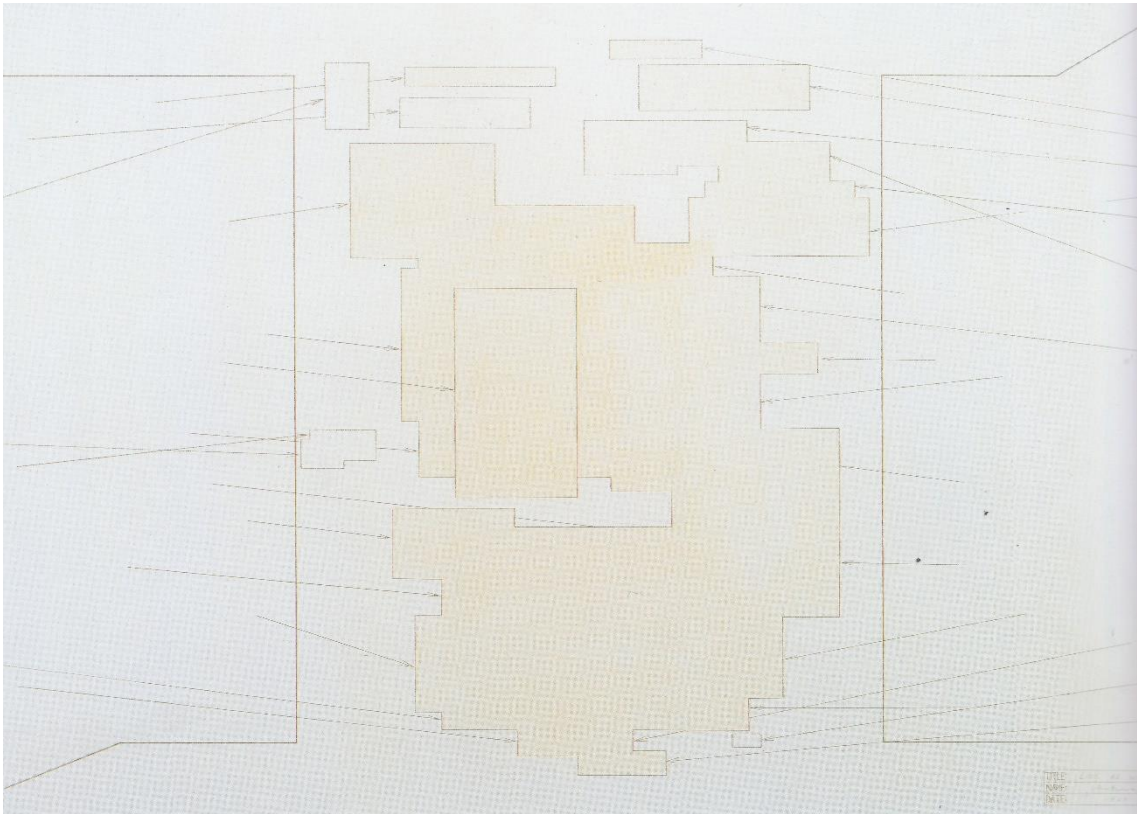


Figura B.3 – Arakawa, *Line as Word* (1962)

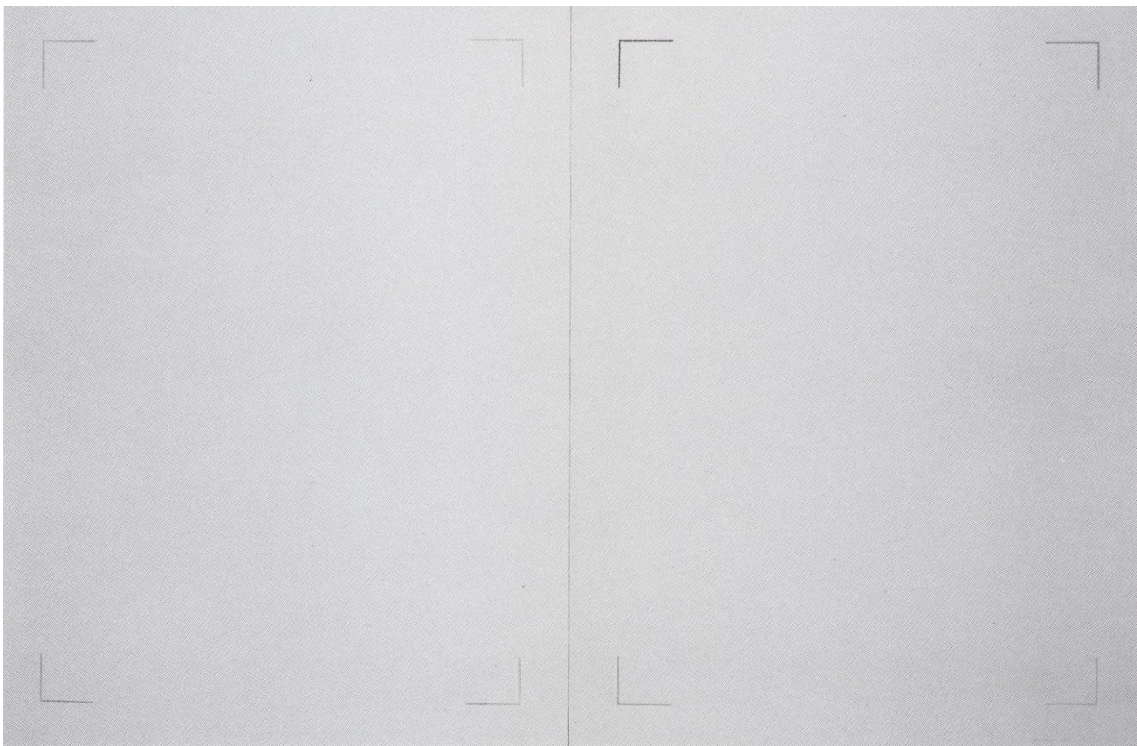


Figura B.4 – Arakawa, *The Forming of Untitled* (1962)

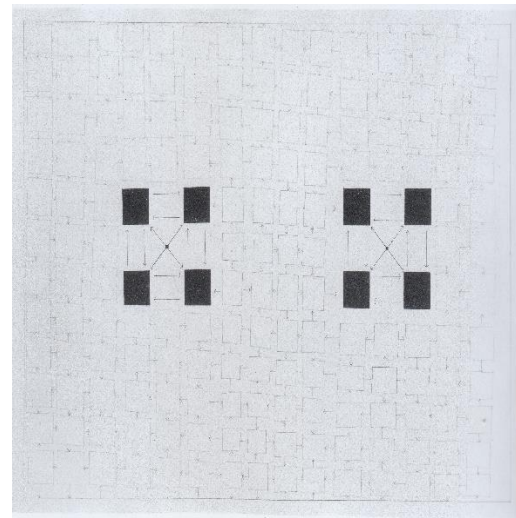
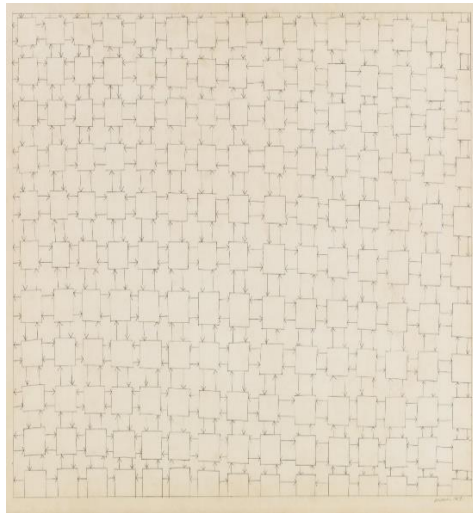


Figura B.8 – Willats, *Homeostat Drawing 1* (1969) & *Homeostat Drawing 2* (1969)

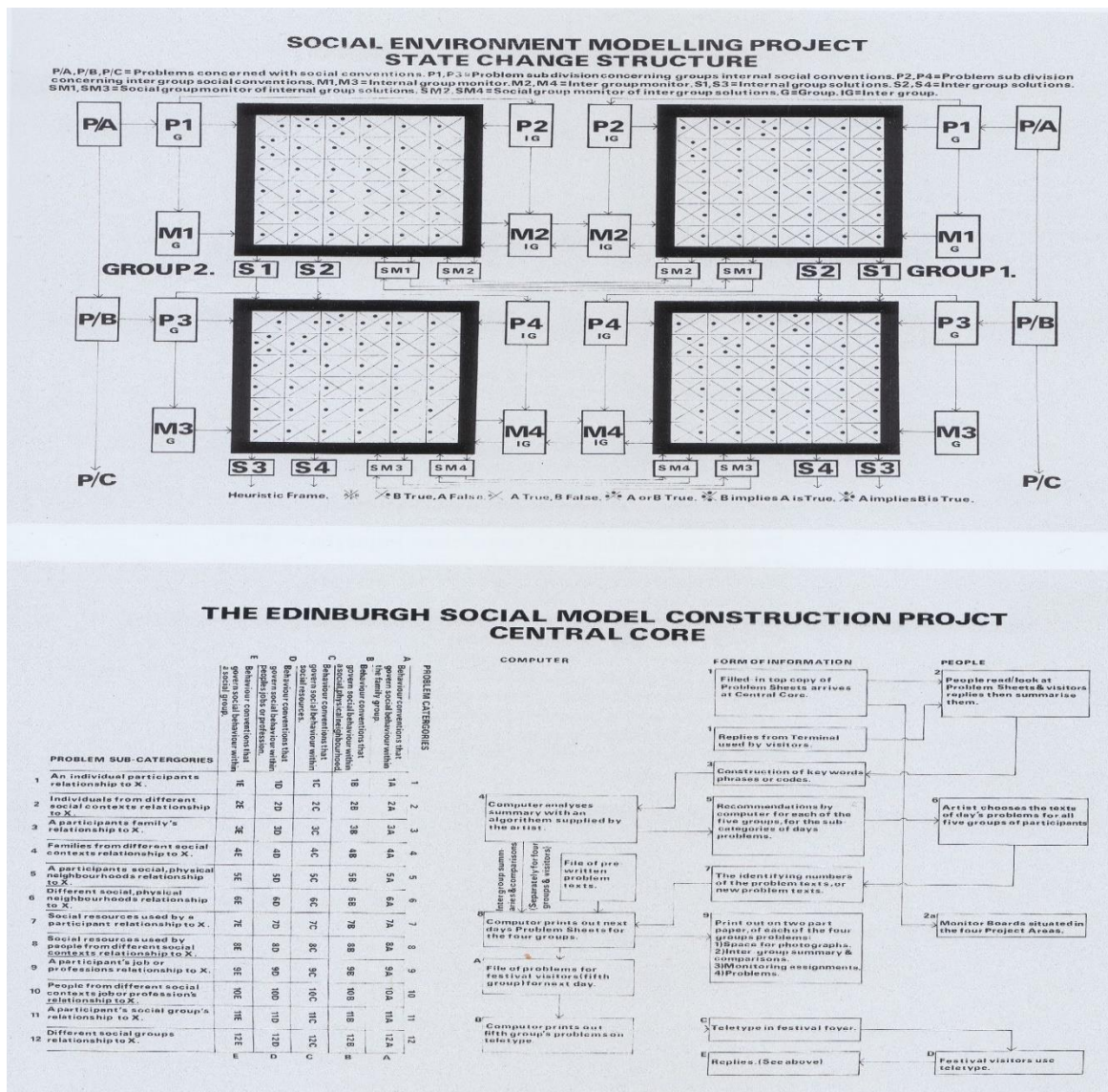


Figura B.9 – Willats, *Social Environment Modelling Project – State Change Structure* (1973) & *The Edinburgh Social Model Construction Project- Central Core* (1973)

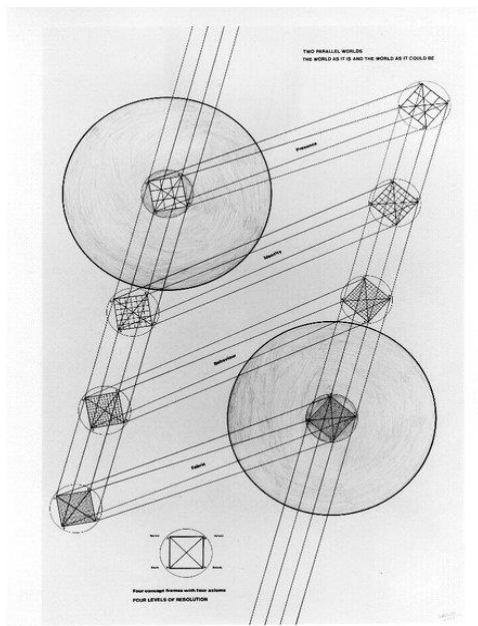


Figura B.10 – Willats, *The World as It Is and the World as It Could Be* (2006)

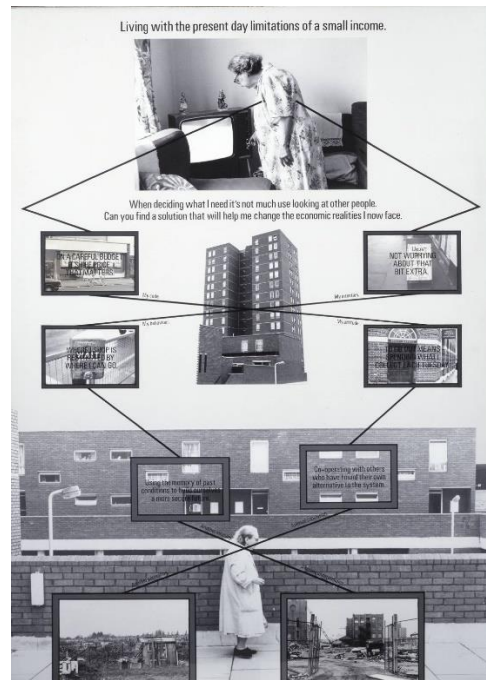


Figura B.11 – Willats, *Living with Practical Realities* (1978) 2º painel de 3



Figura B.12 – Willats, *Starting Afresh With a Blank Canvas* (2008)



Figura B.13 – Mehretu, *Rise of the New Suprematists* (2001) (241.3 x 299.7 cm)

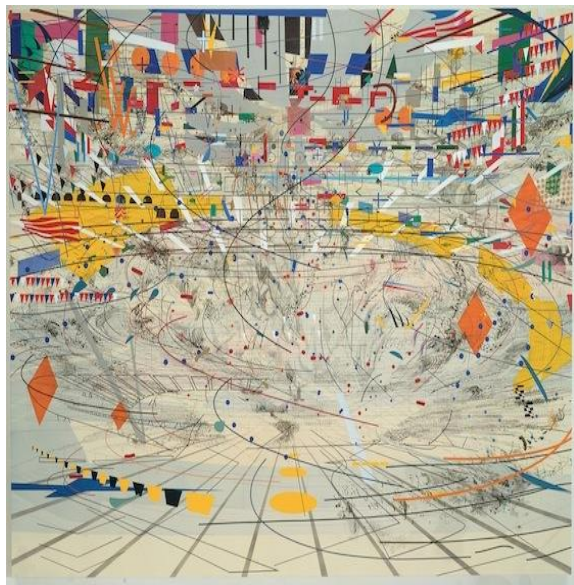


Figura B.14 – Mehretu, *Stadia II* (2004) (272.73 x 355.92 cm)



Figura B.15 – Mehretu, *Hineni* (2018) (243.84 x 304.8 cm)



Figura B.16 – Mehretu, *Invisible Sun (algorithm 8, fable form)* (2015) (303.5 x 424.2 cm)