



Revista Valise

Porto Alegre,
v. 10, n. 17, ano 10,
abril de 2021

**Universidade Federal
do Rio Grande do Sul**

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

**Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais**

Coordenação

Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Teresinha Barachini

Revista-Valise

Editores

Adauany Pieve Zimovski

Alice Porto dos Santos

Carla Borba

Eduardo Veras

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proença de Oliveira

Thaís Franco

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto Gráfico

Marina Bortoluz Polidoro

Diagramação

Thaís Franco

Editoração

Eduardo Veras

Juliana Proença de Oliveira

Imagem da capa

Bruno Tamboreno

Revisão

Juliana Proença de Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, vol.1, n.1 (jul. 2011). – Porto Alegre :
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 10, v.10, n.17, (abril 2021).

Semestral, com publicações nos meses de julho e dezembro.

ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais - Periódicos. I. Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável

Catherine da Silva Cunha

CRB10/1961



SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

ENSAIO VISUAL

Estamos abertos .06.

Bruno Tamboreno

ARTIGOS

**Invisibilidade, mitografia e silenciamento na arte:
perspectivas feministas na historiografia da arte** .13.

Thiane Nunes

Não lugares na pintura brasileira recente .27.

Hernani Guimarães Mendes

O apocalipse de Romy Pocztaruk através do tarô .38.

Mirna Xavier Gonçalves

SHIBBOLETH: à flor da pele da razão .47.

Barbara Mol

O espectador em exposições de linguagens híbridas .58.

Camila Damico Medina

**O significado resiliente dos saberes estéticos na Amazônia
(Reflexão e recepção na Galeria Vitória Barros)** .69.

Alexandre Silva Santos Filhos

EDITORIAL

Iniciamos 2021 com uma edição *extra* da Revista-Valise, que chega ao seu décimo volume e décimo sétimo número; além de completar dez anos de existência. A variedade de temas, de abordagens e de propostas dos artigos compilados nesta edição reafirma os objetivos de "ativar discussões potentes e promover pontos de intersecção entre práticas e projetos distintos", que permeiam a revista desde o (já longínquo) ano de 2011. É estimulante perceber a multiplicação e o adensamento das pesquisas em artes visuais na última década, de que a Valise é produto e, esperamos, também produtora; apesar, é claro, dos pesares que se acumulam sobre a produção acadêmica de uns tempos para cá. Quem sabe o que os próximos dez anos reservam? Por aqui pretendemos seguir firmes – vida longa à pesquisa acadêmica e aos seus inestimáveis desdobramentos.

A capa deste número é assinada pelo artista Bruno Tamboreno, mestrando do PPGAV/UFRGS, que também apresenta um ensaio visual a partir da série *Estamos abertos*. Os desenhos em carvão exploram olhares fragmentados sobre a paisagem urbana, misturando perspectivas e recortes de dentro e de fora do ateliê. Composição, aliás, que se ressignifica diante das limitações de circulação impostas pela atual pandemia da covid-19.

Os artigos, à continuação, seguem uma lógica tanto cronológica quanto temática. A começar por *Invisibilidade, mitografia e silenciamentos na arte: a historiografia patriarcal em três perspectivas*, texto no qual Thiane Nunes propõe uma revisão ampla da historiografia da arte, desvelando seu caráter patriarcal a partir dos apagamentos de artistas mulheres e da maneira como elas se representaram ao longo dos séculos.

Hernani Guimarães Mendes apresenta análises dos espaços representados nas pinturas de artistas contemporâneos brasileiros – Adriana Varejão, Daniel Senise e Rodrigo Andrade –, entrelaçando as imagens com o conceito de *não lugar* do antropólogo Marc Augé. O texto se intitula *Não lugares na arte brasileira recente*.

Em *O apocalipse de Romy Pocztaruk através do tarô*, Mirna Gonçalves Xavier traça paralelos, de modo a aproximar, ao estilo de Aby Warburg, elementos e imagens constantes dos vídeos *Antes do azul* (2019) e *Safira* (2019), da artista Romy Pocztaruk, a cartas de tarô, embaralhando seus significados e possibilidades.



Bárbara Mol desdobra uma análise primorosa de uma das obras mais conhecidas da artista colombiana Doris Salcedo, sob o título – *SHIBBOLETH: à flor da pele da razão*. Conforme sugerido, o estudo oscila entre observações conceituais, com base em autores como Georges Didi-Huberman, e apreciações poéticas, no intuito de dar conta de alguns sentidos da poderosa proposta de arte na Tate Modern.

Os dois últimos artigos – *O espectador em exposições de linguagens híbridas*, de Camila Damico Medina, e *O significado resiliente dos saberes estéticos na Amazônia (reflexão e recepção na Galeria Vitória Barros)*, de Alexandre Silva Santos Filho – pensam possibilidades de interação entre público e obra de arte. No primeiro texto, a autora analisa estratégias expositivas diante de mídias, suportes e técnicas pouco convencionais. Já, no segundo, o autor narra experiências com mediação na Galeria Vitória Barros, localizada em Marabá (Pará).

A próxima edição, prevista para julho de 2021, trará o **Dossiê Arte e Trauma**.

Boa leitura!





ESTAMOS ABERTOS

BRUNO TAMBORENO

Em *Estamos Abertos*, os seis desenhos à carvão são organizados como uma sequência de ações em torno de seu próprio processo de construção. As imagens se voltam para a própria experiência do espaço de criação junto ao espaço público através do olhar oblíquo sobre a cidade.

Mergulhado na paisagem urbana, este olhar reforça a ideia da cidade como ambiente fragmentado que se projeta, através da janela, para o interior do ateliê. Através da imagem fotográfica, as inscrições e marcas que surgem no tecido da superfície urbana, as quais invocam a noção de memória, apagamento e transformação, são transportadas para a linguagem do desenho.

Bruno Tamboreno (Bagé/RS, 1989) é artista visual e pesquisador. Mestrando em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) e bacharel em Artes visuais pela mesma instituição. Pesquisa, através do desenho e da gravura as transformações da imagem relacionadas à experiência do olhar sobre o ambiente urbano. Membro do Núcleo de Arte Impressa da UFRGS e é integrante do coletivo de artistas Atelier Errante. Desde 2015 participa de eventos ligados a arte e cultura em mostras individuais como: *Venezia* (Galeria Ibeu, RJ, 2019), *Fluxo: Migrações poéticas* (Museu da Gravura Brasileira, Bagé, RS), *Desvio: experimentações gráficas* (Aberto Caminho das Artes, Porto Alegre, RS, 2019), *Entre-Imagens* (IAB-RS, Porto Alegre, 2017) e exposições coletivas como a *10a Bienal Internacional de Gravura do Douro* (Museu do Douro, Peso da Régua/PT, 2020), *Ensaio* (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, 2020), *Quatro Ases e um Curinga: Desenho Emergente* (Galeria Gestual, Porto Alegre, 2019), *4a Global Print* (Audir Exhibition, Peso da Régua/PT, 2019), *Synchronies Invisibles* (Fondation Taylor, Paris/FRA, 2019), *1o BIGAI* (Córdoba, Argentina), *NAI - 5 ANOS* (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, 2019), *Futurama 3* (MAC/RS, Porto Alegre, 2018), *Novíssima Geração* (Museu do Trabalho, Porto Alegre, 2017), *Bruno Tamboreno e Gilberto Tomé* (Goethe Institut, Porto Alegre, 2017). Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre.

RELAÇÃO DE OBRAS:

Díptico 1 (fig. 1 e 2):

Mirada I, 2020, carvão e pastel seco sobre papel, 100 x 90 cm e 90 x 100 cm

Díptico 2 (fig. 3 e 4):

Mirada II, 2020, carvão e pastel seco sobre papel, 100 x 90 cm e 100 x 90 cm

Díptico 3 (fig. 5 e 6):

Mirada III, 2020, carvão e pastel seco sobre papel, 100 x 90 cm e 90 x 100 cm

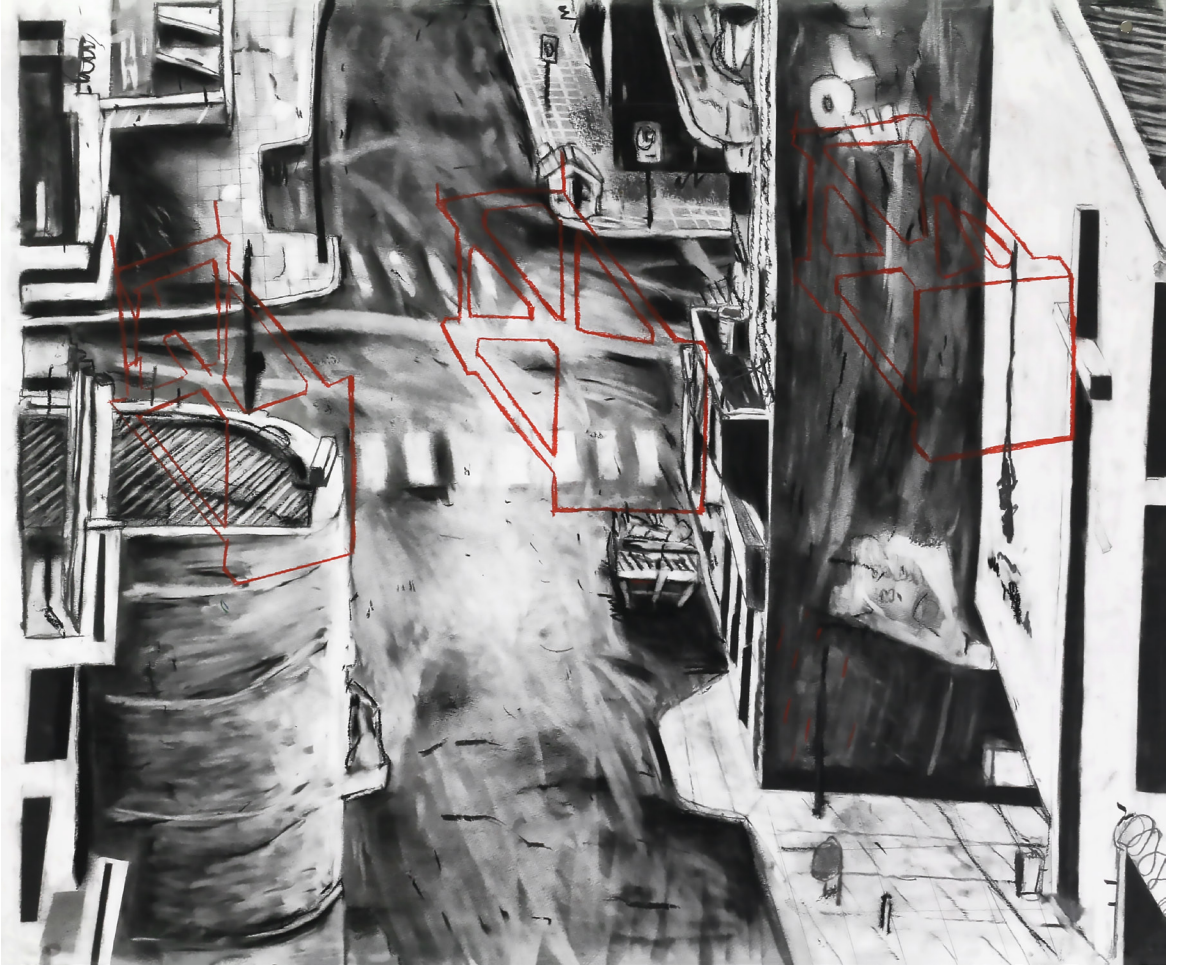












INVISIBILIDADE, MITOGRAFIA E SILENCIAMENTOS NA ARTE: PERSPECTIVAS FEMINISTAS NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Thiane Nunes

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV - UFRGS. Investiga as questões de presenças e ausências na história da arte. Atualmente realiza pesquisa sobre misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros e revisionismos historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas. Possui livro publicado, traduções e artigos acadêmicos em diversos periódicos.

Resumo: No escopo da ampla questão da misoginia no campo da arte, este artigo reflete sobre a herança residual das construções que a historiografia patriarcal fez da mulher e de sua estrutura corpórea como sujeito, a partir de lacunas ou ausências, representações artísticas e ato linguístico. A exploração de novas perspectivas é aqui utilizada como hipóteses, na investigação da dimensão histórica frente a pressupostos que silenciam ou estigmatizam negativamente a figura feminina.

Palavras-chave: Misoginia. História da arte. Visibilidade.

INVISIBILITY, MITOGRAPHY AND SILENCE IN ART: FEMINIST PERSPECTIVES IN ART HISTORIOGRAPHY

Abstract: In the scope of the broad question of misogyny in the field of art, this article reflects on the residual heritage of the constructions that patriarchal historiography has made of woman and her body structure as subject, from gaps or absences, artistic representations and linguistic act. The exploration of news perspectives is here used as hypotheses, in the investigation of the historical dimension in the face of assumptions that silently silence or stigmatize the female figure.

Keywords: Misogyny. Art History. Invisibility.



INTRODUÇÃO

O discurso fraturado da historiografia da sociedade ocidental moderna sustenta uma visão androcêntrica de mundo, que acaba sendo normatizada por todos. No campo das artes não é diferente. As construções discursivas a que nos submetemos tendem a nos passar despercebidas: vivendo nelas submersas, encaramos como natural ou universal a história construída do ponto de vista do opressor, numa relação de dominação.

A violência simbólica se institui por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar a sua relação com ele mais do que instrumentos de conhecimento que ambos possuem em comum e que, não sendo mais a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (Bourdieu, 1999, p. 47).

Apesar da historiografia oficial das artes, as mulheres nunca estiveram ausentes no protagonismo da história, sendo muito mais do que musas, graciosos anjos domésticos, Madonas ou *femmes fatales*. Narrações da história dos vencedores há muito já foram denunciadas por Walter Benjamin, que preconizava sobre a necessidade de superá-las através de uma compreensão da história “a contrapelo”, a fim de recuperar a história dos vencidos⁽¹⁾. Os estudos culturais feministas, afrontados por muitos silenciamentos da memória social, expandiram esse debate, expondo o caráter sexista de uma historiografia assimétrica.

De fato, podemos inicialmente determinar a exclusão da prática artística feminina as condicionantes socioculturais que o simples fato de ter nascido mulher acarreta(va) em nossa história. Mesmo quando existiram contextos geográficos ou domésticos mais favoráveis ao seu desenvolvimento, ser mulher foi um entrave ao ser artista: desde a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, a questão da impossibilidade de observar e pintar o corpo humano (o nu artístico), das condicionantes sociais à (ausente) profissionalização feminina, até o aniquilamento individual que o matrimônio, as responsabilidades familiares e a maternidade podiam oferecer. Além disso, quando no século XIX se consolida a história da arte enquanto área do saber, quando enfim se define aquilo que se considera digno de se estudar, outros apagamentos foram produzidos, originados da própria construção histórica.

Foi somente através de uma perspectiva feminista da história da arte, durante os anos de 1970, que se iniciou um debate sobre a ausência de textos e de obras sobre os quais edificar a produção feminina em arte. Lamentável foi identificar que, para além do silêncio e da página ausente, ter-se-ia que escavar as obras das artistas e os discursos sobre as elas. Tarefa quase arqueológica: encontrar a arte para escrever a sua história. Foi quando se compreendeu, por óbvio, que o indivíduo⁽²⁾ mulher, precisamente pelo fato de não ser considerada historicamente relevante, levou a que suas obras fossem menos preservadas, menos restauradas, menos catalogadas, menos descritas, menos expostas em lugares públicos, menos vendidas, menos valorizadas ou menos compradas por colecionadores e instituições legitimadoras.

Partindo dessa concepção geral, amparada por estudos culturais feministas e seguindo o exemplo de alguns teóricos sociais e historiadores⁽³⁾, proponho nesse artigo visualizarmos algumas perspectivas, a fim de que possamos verificar a invisibilidade histórica da mulher, compreendendo os espaços da memória, das narrações do passado e das que se opõem às versões legitimadas. Pretendo com isso demonstrar a herança residual das construções que o pensamento patriarcal fez da mulher e de sua estrutura corpórea



como sujeito, a partir de infinitas representações artísticas, contemplando o sexismo na linguagem e nos discursos visuais.

AUSENTE OU ENCOLHIDA: MEMÓRIA E HISTÓRIA DE APAGAMENTOS

O que a História não diz não existiu
(Tania Navarro Swain)

A crítica à historiografia torna-se imprescindível no momento que detectamos outras verdades, acontecimentos que ficaram ocultos no fazer histórico tradicional. Ricoeur (2007) já observara a marginalização social dos excluídos da história, tendo em vista o debate sobre memória e esquecimento, referente ao conceito de representação social. Grande parte dos registros de conteúdo histórico sobre a arte ocidental que conhecemos tem exilado as mulheres a uma ínfima visibilidade – ou total esquecimento. Quando muito, são retratadas como meras coadjuvantes ou companheiras, por entre páginas que parecem ter eliminado a pluralidade da história.

Também são raras (ou inexistentes) as publicações sobre arte, no Brasil ou para nós traduzidas, que trazem outros pontos de vista que discordam ou lançam outros olhares ao discurso dominante da história da arte oficial, marcada por convencionalismos de índole androcêntrica, principalmente se publicados antes da década de 1990. Foi somente nesse período que a tolerância para as temáticas femininas e feministas na arte elevou-se, com um visível amadurecimento da produção intelectual e artística ligadas ao universo das mulheres.

Importante demarcar que tal invisibilidade foi construída politicamente no decorrer da história. O pensamento iluminista delegou ao homem o papel da razão e às mulheres, o da emoção. Para Perrot (2017), o lugar de homens e mulheres foi naturalizado: o feminino e o seu “dom” para *cuidar*; e o masculino o seu “dom” da razão e da lógica. Essa divisão sexual e social do trabalho legou às mulheres sua invisibilidade ou um papel coadjuvante na historiografia cultural e social.

Ignoramos por muito tempo inúmeras histórias de mulheres: Maria Anna Mozart, que compunha e interpretava (mas não poderia apresentar-se em público por ser mulher); Mileva Maric Einstein, que foi cientista, colaboradora e coautora de diversos estudos do físico aclamado; Dora Mosse, que não possui sequer uma linha no Wikipédia, pouco ou nunca é citada nos cursos de história da arte, a não ser como a esposa de Irwin Panofski (a quem muitos suspeitam de plagiar os escritos da companheira), dentre tantas outras. A história não teria palavras para essas mulheres?

Não tão esquecidas, porém forçosamente diminuídas, temos outros relatos que caracterizam as artistas mulheres por óticas patriarcais. Em 1916, o conhecido historiador de arte italiano Roberto Longhi publicou um livro sobre Orazio Gentileschi e Artemisia Gentileschi, pai e filha, onde a última ainda tem claramente um papel secundário, surgindo como um apêndice dependente da figura paterna. *Apêndice* também poderia ser o adjetivo perfeito para rotularmos “a amante de Rodin”, que finalmente em 2017 ganhou um espaço somente seu, com a inauguração do Museu Camille Claudel, em *Nogent-sur-Seine*, na França.

Outro fato comprovado é a atribuição das obras de mulheres a outros, e em especial a seus companheiros de vida ou arte, fenômeno frequente na literatura e nas artes



visuais, fatos historicamente comprovados: o célebre caso de María Lejarraga, autora das obras assinadas por seu marido Gregorio Martínez Sierra; o mesmo caso ocorrido com o casal Walter e Margaret Keane, transformado em filme por Tim Burton. Recordemos também o fato de que foi o marido quem proibiu Zelda Fitzgerald de publicar seu *Diário*, porque ele o necessitava para seu próprio trabalho. E as primeiras obras de Colette, que apareceram assinadas com o nome de seu marido, que inclusive cobrou o dinheiro de sua venda. E o que falar da obra icônica da *antiarte*, a *Fonte*, que ignorando provas evidenciais desde os anos de 1980, continue sendo atribuída oficialmente a um artista homem?

Sabe-se que homens também podem ter sido varridos à margem das narrativas oficiais da história, porém uma nova historiografia vem confirmando que apenas a apreciação da obra de mulheres artistas é que está condicionada ao fato de serem mulheres, sendo esta *pertença sexual* um fator de exclusão generalizado na História da Arte. Filipa L. Vicente analisa a forma como os critérios de valoração desta área de saber, baseados na *qualidade*, serviram para desclassificar e desprezar obras produzidas por mulheres. A essa qualidade ela se refere como “uma das mais vexatórias características do mundo artístico” (Vicente, 2012, p. 15). A ideologia de gênero dominante – praticada e reforçada por diversos mecanismos e instituições, tais como o meio acadêmico, as instituições de produção e divulgação artísticas, as práticas museológicas – foi e continua sendo um fator de segregação de gênero.

Claro que poderemos sempre afirmar que as construções da história ou da história da arte implicam também em escolhas que estão sujeitas a critérios subjetivos, que vão sendo revistas pelo contínuo fazer da própria história. A questão fundamental não é a das exclusões que podem afetar tanto homens como mulheres, mas sim o fato de o gênero ser determinante ou não neste processo.

Para explicitar de forma bem didática, consultemos o livro de Giulio Carlo Argan, *A Arte Moderna*, tão adotado no meio acadêmico da arte: entre centenas de nomes, apenas seis mulheres são mencionadas. Essa falta de equivalência baseia-se no critério de valoração de qualidade artística? E se não, é resultado do que, especificamente? Outro exemplo pode ser observado em *Escritos de Artistas – Anos 60 e 70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. No livro de 2006 e referência para estudos em história da arte, observamos apenas três textos de mulheres, apesar de organizado por mulheres, e apesar de abarcar um período histórico onde a onda feminista no campo das artes estava em pleno vigor.

A partir do final da década de 1970, vários estudos iniciam a identificação do que chamariam de *uma insistente presença da voz feminista*, como um dos traços mais salientes da cultura pós-moderna. Lyotard, a quem já me referi em minha dissertação de mestrado e inclui uma tradução, discorre sobre o tema:

Movediças como Eubulíbes e como as realidades, as mulheres estão descobrindo uma coisa que pode causar uma incrível revolução no ocidente, alguma coisa que a dominação (masculina) nunca abriu mão de ocultar: a ausência do significante, ou seja, a classe que se estabelece sobre todas as classes é apenas uma entre muitas, ou ainda nós, ocidentais, devemos retrabalhar nosso espaço-tempo e nossa lógica na base de uma não centralidade, não finalidade, não verdade. (Lyotard, 1978, p. 9-17).

Essa ausência de narrativas femininas influencia nossa capacidade social de rememoração e transmissão de conhecimento. Trabalhar com a memória não significa apenas considerá-la como um objeto de estudo, mas se trata de uma tarefa ética quando



a preocupação está relacionada ao resgate das margens dos discursos hegemônicos. Entretanto, não se trata apenas de recuperá-las em todos os grandes feitos, inscrevendo-as disciplinadamente nos espaços deixados em branco na *Grande Narrativa Histórica*, masculina, ocidental e branca.

A busca por essa outra *história*, numa perspectiva benjaminiana, enfatiza a importância de saber sobre qual passado se fala, a partir de quem fala, qual narrativa deve ser lembrada e resgatada, demonstrando a necessidade de se pensar o presente com perspectiva futura, articulando a reconstituição desse passado a experiências políticas emancipatórias, preocupando-se com as partes silenciadas da memória social, ausentes dos escritos escolares, acadêmicos e registros históricos.

IMAGINADA OU ESTIGMATIZADA: REPRESENTAÇÕES FANTASIOSAS DA MISOGINIA

A mulher não é um monstro, é simplesmente um homem imperfeito

(Claude Kapper)

A história escrita é imagética. O simbólico da linguagem grava-se nas mentes graças às imagens que se formam na hora da leitura. A condição da mulher, historicamente já condenada pelo seu sexo, abrange outro tipo de consequência misógina, representada e marginalizada pelo imaginário patriarcal, numa constante produção de mitos oriundos das classes artísticas masculinas. Essas ações, aparentemente não tão agressivas como ataques físicos ao *sexo frágil*, viriam a produzir consequências no âmbito da modelação do poder social no campo das artes, que repercutiria até os dias de hoje.

Baudelaire descreve a mulher ora como *privada* (vaso sanitário), ora como *carniça*. Nietzsche como uma *cloaca*; Kant fala em *uma taça prateada onde depositamos nossas frutas de ouro*(4). Huysmans faz da *Salomé* de Moreau uma fera monstruosa, e Walter Pater, num texto célebre, transforma a *Monalisa* em vampiresca: “Ela é mais velha que os rochedos dentre os quais está sentada; como um vampiro, morreu muitas vezes e sabe os segredos do túmulo” (Pater, 1985, p. 91).

Proudhon, comentarista oficial das pinturas de Courbet, transformou *Demoiselles des bords de Seine* em um tema sobre bebedoras de sangue. Deixou-nos inclusive tal preciosidade:

O homem com sua força de vontade, coragem e inteligência (...) jamais conseguiria domesticá-la e ser seu dono, se não fosse ajudado pelas doenças e enfermidades que domam essa leoa (...). O estado habitualmente enfermo da mulher (...) tem um providencial objetivo: o descanso do homem e a submissão da mulher (Orsini, 1996, p. 286).

De acordo com Giovanni Papini – uma das principais figuras da publicação futurista *Lacerba* – o estatuto das mulheres é o de um ser subordinado, nada mais. Em *II massacro delle donne* (Lacerba, 01 de abril de 1914), Papini fala sobre o surgimento recente de três grandes homens que conseguiam interpretar perspicazmente a natureza feminina:



Friedrich Nietzsche, August Strindberg e Otto Weininger. Papini resume algumas das opiniões em comum desses homens usando uma metáfora vulgar: ele diz que, de acordo com eles, as mulheres são *orinali di carne* (mictórios de carne), serviriam apenas para o prazer dos homens, e sua única função decente seria a procriadora. Elas não teriam nenhum papel importante na civilização. Parafraseando Möbius, ele declara que, ao examinar a história de todas as disciplinas, deve-se concluir que só os homens são capazes de criar obras-primas. Outros homens futuristas que escreviam para a revista *Lacerba*, incluindo Marinetti, e, em uma fase posterior, certos homens da *L'Italia Futurista*, expressavam opiniões semelhantes (5).

As teorias de inferiorização intelectual das mulheres justificavam seu banimento da produção artística e científica. Schopenhauer, eminente *ginecófobo*, acreditava que elas eram incapazes da experiência estética. Assim como a classe burguesa, falavam tolices durante o teatro e, apesar das intermináveis aulas de pintura, nunca produziam uma obra de arte que valesse o nome. O interesse das mulheres pelas artes, dizia o filósofo, é apenas *pura macaquice*. “Elas serão cantoras, mas não compositoras, médiuns, mas não hipnotizadoras; dizem Lombroso e Weininger: jamais criadoras” (Orsini, 1996, p. 201).

A mulher foi comparada a macacos e papagaios, por sua “tendência ao plágio” (e assim também se revelando malfetora). Sem gênio artístico, é a detentora de simplórias capacidades de imitação(6). O pretenso gênio da escritora George Sand, exemplo costumeiro a ser citado, não passava de influência de seus familiares masculinos, ou de seus amantes a quem ela soubera *macaquear*. Em *Dinah Samuel*, Champsaur descreve uma reflexão de um de seus personagens: “Madame Sand, que conheceu Jules Sandeau, Pierre Leroux, Alfred de Musset, era muito bem relacionada, e seus amigos enfiavam-lhes as ideias por baixo”(7).

Entre representação e intervenção, a linguagem se encaixa nos sistemas de opressão, a ponto de não ser tomada a sério, como se fosse branda em relação às agressões físicas. Mas a linguagem é física; falar ou escrever representa um ato concreto de responsabilidade. No século XIX, Balzac e Zola, por exemplo, naturalizam, sob a égide do romance, lugares construídos em poderes e hierarquias. A prostituição, violência maior contra as mulheres, tanto física como simbólica, torna-se trabalho, atividade de *escolha*, e assim esses autores constituem mulheres como espécie a ser consumida: um referente ausente(8).

Para Foucault (1979), há enunciados e relações que o próprio discurso põe em funcionamento. Analisar o discurso seria dar conta exatamente disso: de relações históricas, de representações muito concretas, que estão vivas nos discursos, e que invisibilizam as mulheres. Por exemplo: analisar os discursos históricos sobre as mulheres, suas histórias de vida e luta pela cidadania, nessa perspectiva, significará antes de tudo tentar escapar da fácil interpretação daquilo que estaria por trás dos documentos, procurando explorar ao máximo os materiais, na medida em que eles são uma produção histórica, política; na medida em que as palavras são também construções; na medida em que a linguagem também é constitutiva de práticas. Ainda segundo Foucault:

(...) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (Foucault, 2012, p. 8-9).

É nessa perspectiva que os discursos (no sentido foucaultiano) e as representações (no sentido de Chartier) situam-se num campo estratégico de poder no fazer histórico. Os discursos estão localizados entre dois campos: de um lado temos as relações de poder que definem o que eles dizem e como dizem e, de outro, os efeitos de poder que eles põem em movimento.



O OLHAR, A AUTORREPRESENTAÇÃO E A CONSCIÊNCIA DE SI

Carol Duncan, em seu artigo *Domination and Virility in Vanguard Painting*, traça uma espécie de similitude na sexualização e desejo masculino representado na produção de vários artistas que faziam parte dos *Fauves*, dos Cubistas e dos Expressionistas Alemães. Segundo ela, o mito vanguardista da liberdade artística individual baseia-se nas desigualdades sexuais e sociais. Reduzida à carne, o sujeito feminino é reproduzido como algo dominado e indefeso, oferecido ao artista e ao espectador. A importância do ensaio de Duncan reside num desdobramento de análise feminista das obras de arte, no momento que podemos discutir a representação do corpo feminino através do olhar sexualizado e do prazer, mas também do olhar das mulheres, de outras formas de olhar e representar as diversas subjetividades femininas. (CHADWICK, 2007, p. 280-282).

Ainda que o último século tenha contribuído com mudanças significativas na sociedade e nas produções e representações artísticas, os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado até a sociedade contemporânea. Sendo a questão de gênero um elemento constitutivo da subjetividade contemporânea, esse enfoque é preconizado por muitos teóricos atuais, que desenvolvem seus estudos no que tange ao feminismo e ao estudo de identidades, estabelecendo relações entre significações, discursos e até mesmo produtos midiáticos, que através de seus apelos predispõe e influencia comportamentos sociais e culturais. A sociedade se manifesta na contemporaneidade, sobretudo, por meio de seu caráter imagético. John Berger, no livro *Modos de ver*, nos certifica que é inicialmente através do ato de ver que estabelecemos nosso lugar no mundo. Berger evidencia o contexto de poder ao qual a produção e a disseminação de imagens pertencem, apontando inclusive para a construção de um olhar masculino sobre a mulher nas obras de arte e nos discursos visuais publicitários pós-modernos. Herdeiros da tradição do olhar estabelecida pela sociedade burguesa moderna, quando homens definiam e propagavam as convenções da representação imagética feminina, as imagens que ainda hoje habitam o imaginário social contemporâneo seguiriam nos conduzindo para uma leitura da mulher como um não-sujeito (BERGER, 1970).

Muitas críticas feministas de arte defendem a premissa de que as pinturas de nu feminino, produzidas por homens e abundantes em toda a história da arte, são imagens que objetivam a condição feminina e são produzidas exclusivamente para o prazer e consumo masculino. Os opositores dessa proposição geralmente não oferecem explicações de como as mulheres olham para imagens de mulheres, nem como as mulheres aparecem em imagens feitas por mulheres, tornando novamente invisível a produção de representação de seus próprios corpos.

Quando deslocamos o foco para as representações do nu feminino, produzido por mulheres, isso nos permite novas interpretações. As mulheres artistas criaram imagens femininas que são fundamentalmente diferentes daquelas produzidos por seus colegas homens. Tais imagens representam as suas experiências, de maneiras que podem ser significativas para outras mulheres – e não feitas exclusivamente para espectadores masculinos.

Essa diferença pode e deve ser demonstrada, e uma das maneiras de fazer isso é examinar como a experiência pessoal é representada nos trabalhos dos artistas, já que o contexto social pode produzir um trabalho diferente dentro das formas dominantes



de representação. Esta recuperação da experiência das mulheres é parte do projeto de revisionismo histórico, resgatando o que foi perdido e tornando visíveis aspectos anteriormente obscurecidos da vida social. O espaço do olhar no ponto de vista da produção determinará em certa medida a posição de observação do espectador no ponto de consumo. Este ponto de vista não é abstrato nem exclusivamente pessoal, mas ideologicamente e historicamente interpretado. É o trabalho do historiador da arte recriá-lo – uma vez que não pode garantir seu reconhecimento fora do seu momento histórico.

Os espaços da feminilidade são aqueles nos quais a feminilidade é vivida como posição no discurso e na prática social. Eles são o produto de um senso de localização social, mobilidade e visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. Como isso se relaciona com a modernidade e o pós-modernismo? Como Janet Wolff indicou de forma convincente, a literatura da modernidade descreve a experiência dos homens: é essencialmente uma literatura sobre transformações no mundo público e sua consciência associada. Em geral, é acordado que a modernidade como fenômeno do século XIX é produto da cidade. É uma resposta de forma mítica ou ideológica às novas complexidades de uma existência social passada entre estranhos em uma atmosfera de estimulação nervosa e psíquica intensificada, em um mundo governado por troca de dinheiro e/ou *commodities*, estressado pela competição e formativo de uma individualidade intensificada (WOLFF, 1985).

Artistas como Maria Izquierdo, Leonora Carrington, Mary Cassatt (**Fig. 1**) e a contemporânea Shadi Ghadirian (**Fig. 2**) demonstram como é importante na produção das artistas mulheres o uso dos conceitos do olhar, do espelho e da autorrepresentação, a fim de afirmar a dualidade do ser, o eu não só como ser observado, mas também como observador.

Na primeira imagem vemos que a mulher nunca é uma observadora incógnita. Às voltas da mira do olhar masculino, tentando desvios ou procurando novos caminhos para um olhar liberto, inclusive de si, ela está sempre vulnerável a condição de observada. A pintura de Cassatt revela muitas camadas a respeito desse discurso. Já no reflexo do espelho da artista iraniana, os livros proibidos para a leitura das mulheres são ofertados ao nosso olhar, enquanto as protagonistas da foto continuam sem poder ver nem ler nada.

No mundo da pós-modernidade, as mulheres continuam vulneráveis a violências, seja nos espaços públicos, onde lhes é negado o direito de andar em segurança e é necessário se esquivar de olhares intrusivos e ataques sexuais, ou nos espaços domésticos, a mercê de agressões físicas ou psicológicas – somente pelo fato de serem mulheres. As configurações culturais que moldaram o passado recente ainda definem nosso mundo.

Precisamos identificar e pensar sobre esses mecanismos históricos, responsáveis pelo que Bordieu – em seu texto tardio de 1998 – chamou de *des-historicização* e *eternização das estruturas de divisão sexual* e dos princípios de divisão correspondentes (BORDIEU, 2014, p. 8). É relevante então desenvolver análises feministas dos momentos históricos fundadores, discernir suas estruturas sexualizadas e oposições binárias, descobrir as resistências e as diferenças passadas, e por fim examinar como as mulheres produtoras de cultura desenvolveram alternativas para negociar a modernidade e os espaços de suas vivências.





Figura 1. Mary Cassatt. *At the Opera*.
Pintura a óleo, 66 x 81 cm, 1879.
<https://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/the-opera-1878>
(acesso em 09 de outubro de 2017).





Figura 2. Shadi Ghadirian. *Qajar#2*.

Fotografia

60 x 90 cm, 1998.

<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-2>
(acesso em 09 de outubro de 2017).



NOTAS FINAIS

Na década de 1970, quando a história das mulheres se desenvolvia como disciplina, a falta de informação histórica sobre a vida das mulheres era enorme. Trinta anos depois, Michelle Perrot preconizou que estamos num tempo histórico em que o feminismo já não é o parente pobre da historiografia, quando vozes isoladas nas universidades tinham dificuldade em se fazer ouvir. Apesar da evolução, o espaço intelectual estreito, resultante do silenciamento dos feminismos enquanto movimento social e político, os estereótipos baseados em análise preconceituosa, têm levado a encarar a história dos feminismos como uma "história militante" – um campo marginal da própria história.

Uma das respostas de uma história da arte feminista foi precisamente a de assumir que já não era possível dar voz a esses silêncios, mas que se podiam questionar os mecanismos que levaram a essas ausências, interrogando a própria história da arte nas suas premissas, categorias, e pressupostos inquestionáveis. Retomar o elemento que foi esquecido pode auxiliar na introdução dos conceitos de alteridade e do plural na complexidade das significações da experiência humana.

As relações de poder entre gêneros, a produção e geração de significados a partir de obras de mulheres artistas, a compreensão das mulheres como espectadoras e consumidoras da imagética cultural e as estratégias críticas de revisionismo histórico poderão nos dar um aporte para não só questionar o *status quo* social, mas como historiadoras e críticas de arte, também discutir o papel das instituições culturais e os sistemas da arte, que, assim como os livros costumeiramente indicados aos estudantes de graduação, são também responsáveis pelo cenário restrito e excludente da História da Arte.

É necessário ainda desenvolver uma análise do uso de termos como “espectador”, “leitor”, “consumidor” e “audiência” e diversas outras problemáticas linguísticas, no que se refere aos estudos da cultura visual; ter a consciência do modo como o gênero molda a visão e o olhar; uma certa autoconsciência na representação de si; a vontade de explorar questões de identidade e diferença, um comprometimento com as políticas do corpo; desenvolver questões relacionadas com o estudo da cultura visual feminista analisando o tipo de capacidades e competências culturais que o feminismo proporciona às pesquisadoras e estudantes de hoje.

Embora muitas de nós possamos nos envolver com o feminismo enquanto discurso crítico e de vivência diária, não deveríamos manter tais questões apenas na acepção política e pessoal, mas também como parte integrante dos nossos estudos, legitimados pela própria instituição acadêmica e não apenas pela sua validade fora dela. Atualmente possuímos muitas das competências culturais para empreender tal tarefa: novos modos de ver, viver e representar o mundo, em termos de diferença sexual. Estas competências estão ligadas às diversas formas de construir e interpretar imagens, possíveis hoje como resultado de trinta anos de luta feminista em torno da representação.

Mediante essas considerações, a crítica feminista atual é parte importante de uma nova estrutura de pensamento, que vai ao encontro do conceito de *novos intérpretes sociais*, assim como descreveu Bauman. Em seus estudos e práticas, procura pensar as particularidades do contrato sócio cultural em que vivemos, buscando analisar e confrontar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais predominantes. Tem ainda como objetivo resgatar a produção cultural de autoria feminina, negligenciada pela crítica tradicional, atuando com questões revisionistas da historicidade e dos discursos, destacando o posicionamento dessas mulheres como criadoras de linguagem e que, por sua vez, representam um novo olhar frente à produção cultural pós-moderna.



Questionar os cânones históricos não significa inclinar-se numa definição dogmática da verdade, de forma militante ou panfletária. Como diz Jeanne Marie Gagnebin (1998, p. 213), a verdade do passado que se busca “não é de ordem da adequação, mas remete a uma vontade de verdade, que é ao mesmo tempo ética e política”. O que está em pauta é a historicidade do discurso, a relação específica que o presente do historiador mantém com determinado momento do passado. A busca por essa verdade é na realidade, e ainda nas palavras da autora, quando “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”.

NOTAS

1. Considero que esse não seja o termo mais adequado ou correto. Nesse sentido, veja estudos de Judith Jack Halberstam, Ewa Majewska, Bonnie Honnig e Hal Foster, particularmente no ensaio *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*

2. Nos dicionários em geral, a palavra indivíduo consta como: *Ser humano; pessoa considerada de modo isolado em sua comunidade, numa sociedade ou coletividade; o ser que faz parte da espécie humana; o homem: os direitos dos indivíduos*. Porém, sua classificação gramatical é explícita: *adjetivo e substantivo masculino*. Essa nota pretende dialogar com o artigo mais adiante.

3. Joan Scott, Lidia Curti, Bourdieu, Foucault e historiadores como Lefebvre, Hobsbawm e Thompson, que romperam com a exclusividade de uma análise historiográfica retesada e procuram prezar pelos estudos da vivência, das mentalidades e do espaço social.

4. Alguns desses episódios relatados em GROULT, 1993 e outros em DOTTIN-ORSINI, 1996.

5. Em *Futurist Women: Florence, Feminism and the New Sciences*, de Paola Sica. Minha tradução.

6. Na primeira versão de “Frankenstein”, lançado em 1818 e autoria dada como anônima, a obra recebeu muitos elogios por seu suspense e crítica à ciência associada ao ocultismo que rondava o período. Lia-se nas entrelinhas do romance um tanto de filosofia através das longas divagações tanto de Victor como do monstro que questionava toda a sua existência, pautado no comportamento humano diante de sua face. Mas quando revelada a verdadeira identidade da autora, em edição que contava com seu nome, Shelley – diante dos críticos – não passava de uma falsária, imitadora do pai e totalmente influenciada pelo marido e círculo do mesmo.

7. CHAMPSAUR, F. *Dinah Samuel* (1882). Paris, Ferenczi ET fils, 1925. Citado por ORSINI, 1996, p. 200.

8. Referente ausente é conceito fundamental da teórica Carol J. Adams, e tem por objetivo explicitar a influência do uso da língua para a normatização de uma cultura patriarcal e consumidora de carne. Adams afirma que os animais se tornam ausentes por meio da linguagem toda vez que utilizamos palavras que não evocam morte ou retalhamento para nos referirmos ao alimento que é feito a partir deles. Ou seja, utilizamos a palavra “bife” ao invés de “animal morto”. As mulheres, por sua vez, se tornam ausentes quando nos referimos a elas como “prostitutas”, “putas” ou “gostosas”, ou quando consumimos seus corpos através da pornografia.

9. Escrito em parceria com mais quatro autores, *Modos de Ver* foi baseado em um popular programa homônimo, veiculado pela BBC de Londres no início dos anos 1970, e propõe maneiras diferentes de ver ou observar cenas banais, obras de arte, publicidade, etc.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto Roco. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press. 1992.
- CHADWICK, Whitney. An Infinite Play of Empty Mirrors. In *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, edited by Whitney Chadwick. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- _____. *Woman, Art and Society*. New York: Thames & Hudson World of Art, 2007.
- DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estratégias Críticas*. Trad. Maria Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRIEDMAN, Susan S. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing*, edited by Shari Benstock. University of North Carolina Press, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GROULT, Benoîte. *Cette Mâle assurance*. Paris: Albin Michel, 1993.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- _____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2015.
- _____. e SOVIK, Liv (orgs.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática: 1992.



- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LAKOFF, Robin. *Language and women's place*. New York: Harper & Row, 1975.
- LLOYD, Moya. *Beyond Identity Politics: Feminism, Power, and Politics*. London: Sage Publications: 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *One of the Things at Stake in Women's Struggles*. Revista SubStance, n.20, pp 9-17, 1978.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- NICHOLSON, Linda. *Identity Before Identity Politics*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- PATER, Walter. *Essais sur l'Art ET la renaissance (1869)*. Paris: Klincksieck, 1985.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- POLLOCK, Griselda. *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*. In. _____ . *Visions & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1989.
- _____. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance. Antologia Crítica*. Minho: Edições Húmus, 2011.
- REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007.
- ROBINSON, Hilary. *Visibly Female: Feminism and Art Today. An Anthology*. New York: Universe Books, 1988.
- SEGAL, Lynne. *Why feminism? Gender, Psychology, Politics*. New York: Columbia University Press, 1999.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TALBOT, Mary M. *Language and Gender: An Introduction*. London: Polity Press, 1998.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística: séculos XVI-XX*. Lisboa: Babel, 2012.
- WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. London: Blackwell, 1997.



NÃO LUGARES NA PINTURA BRASILEIRA RECENTE

Hernani Guimarães Mendes

Artista Visual e pesquisador. Doutorando em Artes no Instituto de Artes da UERJ. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2017). Graduado em Artes Visuais, com especialização em Pintura e Desenho, pela Escola Guignard (UEMG 2012).

Resumo: Este artigo aborda algumas séries recentes de pinturas dos artistas brasileiros: Adriana Varejão, Daniel Senise e Rodrigo Andrade. Analisa os espaços figurados nessas pinturas a partir do conceito de *não lugar* do antropólogo Marc Augé. Relaciona essas obras com a tradição ocidental da pintura de paisagem, a questão da perspectiva e seu papel na nossa cultura visual. Além das formas como esses trabalhos relacionam espaço, imagem, arquitetura e cidade.

Palavras-chave: Não lugar. Paisagem. Perspectiva. Pintura contemporânea.

NON-PLACES IN THE RECENT BRAZILIAN PAINTING

Abstract: This article approaches some recent series of paintings by the Brazilian artists: Adriana Varejão, Daniel Senise and Rodrigo Andrade. It analyzes the spaces figured in these paintings through the anthropologist Marc Augé's concept of non-place. Connects this work to the western tradition of landscape painting, the question of perspective and its place in our visual culture. In addition to the ways in which they relate space, image, architecture and city.

Keywords: Non-place. Landscape. Perspective. Contemporary painting.



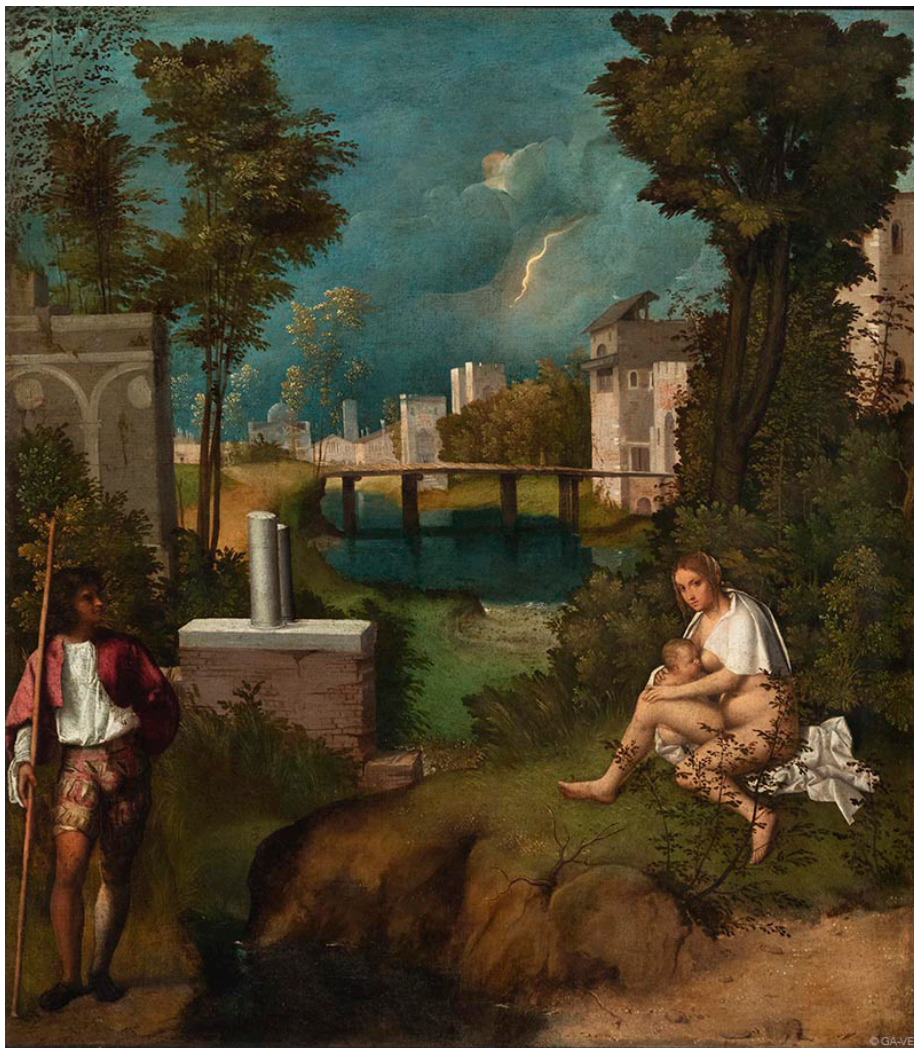


Figura 1. GIORGIONE. A tempestade. 1504-1509.
Óleo sobre tela, 82 x 73 cm.





Figura 2. SENISE, Daniel. *Hopper*. 2001.

Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 140 x 180 cm.

As formas arquitetônicas predominantes nos espaços urbanos brasileiros contemporâneos são marcadas por uma herança do modernismo principalmente em sua padronização e discurso funcionalista. Por sua recorrência, são os cenários mais comuns de nossas experiências cotidianas, de tal forma que passam a ocupar também nosso imaginário.

Vemos esse tipo de espaço como um motivo bastante recorrente na arte brasileira recente. Como podemos notar, de forma exemplar, na obra de três pintores: Adriana Varejão (na série de pinturas *Saunas e Banhos* de 2003 a 2009, exemplos **figuras 4 e 5**), Daniel Senise (o tema aparece em grande parte das suas pinturas e colagens a partir do ano 2000, como exemplos as **figuras 2 e 3**) e Rodrigo Andrade (na série de pinturas *Matéria Noturna*, a partir de 2009, exemplificadas nas **figuras 7 e 8**).

Essas obras figuram paisagens interiores, que não mostram especificidade alguma dos espaços, podendo estes se referirem a diversas localidades. Estão sempre vazios, geralmente são lugares de passagem e às vezes parecem abandonados. São volumes vazios construídos pela ilusão da perspectiva. Não há ninguém dentro do ambiente figurado a



não ser o olhar do artista, um observador transeunte, habitante desse mundo, encerrado em suas estruturas, que tem a arquitetura e a cidade como invólucro do corpo, como uma segunda pele.

Nesse tipo de arquitetura, existe uma equivalência formal entre diversos espaços, reduzindo várias experiências, em diferentes localidades, a uma mesma experiência espacial mínima. Estes espaços, apresentados nessas pinturas, são retirados da banalidade e figurados numa imagem artística, levando-nos a enxergar aquilo que a repetição tende a apagar. Fazendo-nos olhar para a aridez hostil de nossas cidades, que não vemos enquanto estamos apressados e distraídos em nossos itinerários.

A esse tipo de espacialidade, o antropólogo Marc Augé chamará de *não lugar*. O *não lugar* está em oposição ao lugar, aquele que é marcante no que o autor chama de *culturas não escritas*, que têm na relação com o lugar o traço central de sua cultura. Nas palavras do autor:

[...] o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. [...] o lugar é necessariamente histórico a partir do momento que, conjugando com identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. (Augé, 1994, p. 51-53).

O não lugar seria a negação do lugar:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. (Augé, 1994, p. 73).

A identidade do indivíduo contemporâneo está mais ligada ao percurso do que ao pertencimento a um lugar. Com uma forma padronizada que se repete em diversos contextos, essa espacialidade atende às demandas das sociedades ocidentais por velocidade no fluxo contínuo de pessoas, mercadorias e imagens. Onde pessoas, mercadorias e imagens se confundem muitas vezes. Os espaços físicos tendem a transformar-se em meios que possibilitam a interação no espaço virtual (*smartphones*, computadores, cartazes, etc...) (Augé, 1994, p. 36-37).

Nas metrópoles contemporâneas do ocidente, a proliferação dos *não lugares* revela como a cultura que as produzem se relaciona com o espaço que as envolvem. Essas sociedades negam qualquer relação com o lugar, apagando sua história e esvaziando-o de identidade, assim como de sentido. O lugar é transformado em espaço (medida volumétrica) substituível por qualquer outro, ou seja, em *não lugar*. Porém, como nos alerta Augé, esses dois polos não constituem categorias puras e dicotômicas:

O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (Augé, 1994, p. 74).

No epílogo de seu livro, o autor, coloca que seu empreendimento para entender a produção e a vivência dos *não lugares*, seria o primeiro passo para a criação de uma antropologia que se ocupe do habitante contemporâneo das metrópoles, estudo esse que ele nomearia de *etnologia da solidão* (Augé, 1994, p. 110). A existência dos *não lugares* acusa uma cultura individualista e competitiva que se desagrega como grupo, como sociedade.

O geógrafo Simon Schama trabalhou, em seu livro *Paisagem e Memória* (SCHAMA, 1996), sobre como as representações das paisagens constroem um imaginário do lugar que molda a identidade de seus habitantes, seu pertencimento a ele e à sociedade ao qual está ligado. Esse caráter de pertencimento, de origem mítica ou cosmológica dos espaços, são negadas ao *não lugar*.



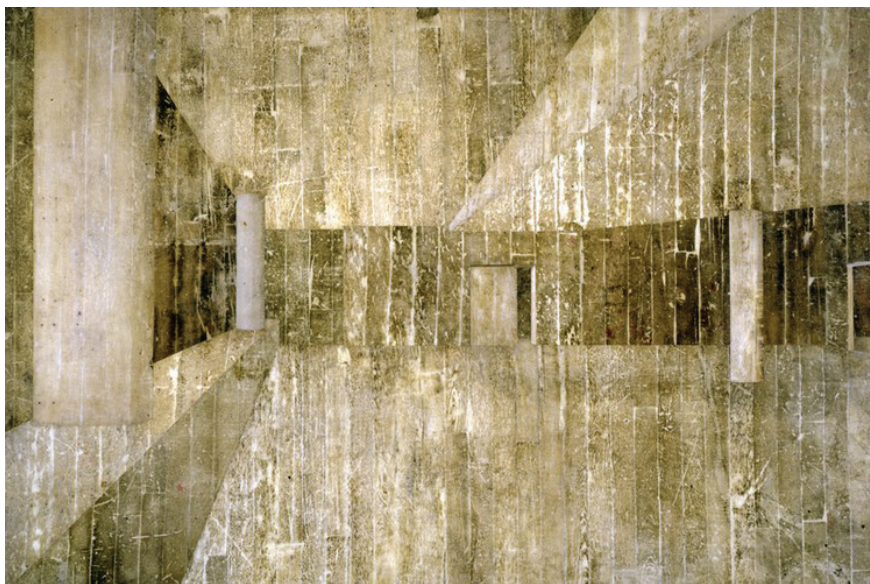


Figura 3. SENISE, Daniel. *Hopper*. 2001.

Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 140 x 180 cm.

Essas pinturas e colagens carregam muitas características das representações tradicionais do gênero da paisagem: como a ênfase no espaço; a ausência ou coadjuvância de narrativas e a construção de um espaço virtual pela geometria da perspectiva. Porém o ambiente natural que é figurado majoritariamente na paisagem tradicional, apresentando uma natureza de carácter cosmológico, vista através das janelas da cultura, é substituído por interiores arquitetônicos urbanos nessas pinturas contemporâneas. Podemos citar aqui, como exemplo paradigmático desse gênero de origem renascentista, a pintura *A tempestade* de Giorgione (**figura 1**). Esse gênero pictórico perdurou sem muitas novidades substanciais até o modernismo.

Existiria, nessas pinturas recentes que abordo aqui, esse mesmo ímpeto identitário, de ligação existencial e cosmológica, que a representação da paisagem na tradição artística ocidental pôde tecer em relação com lugares? Se sim o *não lugar*, então, é subvertido na pintura e se torna lugar. De forma que temos a construção de vários paradoxos: uma identidade encontrada na falta de identidade; uma coletividade encontrada na experiência comum da solidão e por fim uma ligação de origem e de pertencimento ao *não lugar*.

Vamos observar, primeiro, uma pintura de Daniel Senise intitulada *Hopper* (**figura 2**). O pintor Edward Hopper, homenageado por Senise através do nome da pintura, é muitas vezes conhecido como o *pintor da solidão urbana*. O título dado à pintura não é apenas referência à forma plácida como Hopper utilizou a luz, que Senise também cita, é uma referência a essas imagens da solidão urbana do capitalismo que o pintor americano foi um dos primeiros a retratar. Essa pintura carrega o mesmo motivo das outras telas de Senise do período: *não lugares*, que aqui especificamente, aparecem como expressão desse universo urbano solitário associado a Hopper.





**Figura 4. VAREJÃO, Adriana. *O sonbador*. 2006.
Óleo sobre tela, 170 x 230 cm.**



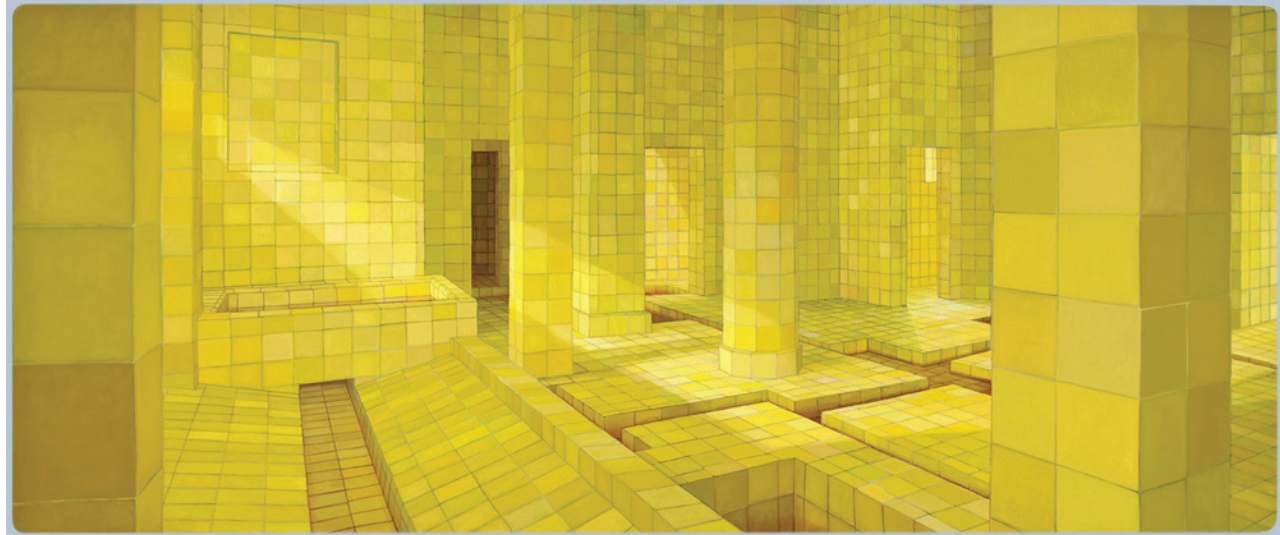


Figura 5. VAREJÃO, Adriana. *O iluminado*. 2009.

Óleo sobre tela, 230 x 560 cm.

Senise começa a representar paisagens arquitetônicas de galerias e espaços da arte, como nas pinturas *Städtische Galerie – Lenbachhaus* ou *Galician Center for Contemporary Art* (figura 3), mas depois intitula os trabalhos com nomes genéricos como galeria ou mesmo sem título. Os espaços de arte, mesmo com suas idiossincrasias e localizações específicas, em sua padronização e pretensa neutralidade, tentam suprimir todas as características que os distinguem como lugar, pretendendo ser um espaço equivalente a qualquer outro que siga esse padrão no mundo, sendo assim um *não lugar* por excelência.

O espaço da galeria de arte seria paradigmático do *não lugar* de Augé, especificamente esse tipo de espaço artístico que se construiu na arte a partir do pós-guerra. Essa tipologia espacial é referida frequentemente como *cujo branco*, principalmente em referência ao seminal texto de Brian O’ Doherty, *No interior do cujo branco* (O’DOHERTY, 2007), em que o autor analisa esse fenômeno do espaço de exibição da arte contemporânea. O *cujo branco* seria um lugar isolado do mundo exterior, que teria outra temporalidade e outra espacialidade, onde pretensamente a arte poderia existir sem contaminações com o ambiente circundante. Isso com o passar do tempo se mostrou ideológico (O’DOHERTY, 2007, p. 3).

Em contraponto ao higienismo, que caracteriza esses *não lugares* da arte, Senise compõe a fatura de suas pinturas, que os representa, com pedaços de tecidos que carregam as texturas e a sujeira do chão de seu ateliê. O artista, com ajuda de vários assistentes, coloca um tecido no chão sujo do ateliê e derrama um meio acrílico que faz aderir nele as texturas, os resíduos e outras especificidades deste local. A partir da combinação dos diferentes padrões conseguidos nestes tecidos, o artista corta e cola pedaços em um suporte de madeira, fazendo surgir as paisagens que ele figura.

Então, aquelas marcas específicas e resíduos do local de trabalho do artista são usadas na figuração dos assépticos *não lugares* da exibição da arte e alguns outros mais gerais da cidade. Uma sobreposição de lugar e *não lugar*. A figuração artística do *não lugar*, como a de Senise, remove-o de sua condição de neutralidade e anonimato, tecendo uma paradoxal relação de lugar com aquilo que se edifica e se coloca como um *não lugar*. O *não lugar* da arte (entre outros) se sobrepõe ao lugar de trabalho do artista.

Adriana Varejão, em sua série de pinturas *Saunas e Banhos* (exemplos figura 4 e 5), parte de imagens feitas em computador para construir seus ambientes pictóricos.



Com base em fotos de espaços semelhantes entre si que a artista coleciona em viagens e outros percursos, são construídos ambientes no meio virtual, em programas de modelagem tridimensional, utilizados normalmente para produzir projetos de arquitetura, urbanismo e *design* (NADER, 2010, p. 353). No final desse processo, quando essas maquetes virtuais são transpostas para a tela da pintura, qualquer especificidade ou historicidade que as imagens que as originaram tivessem são apagadas, dando origem a uma generalidade arquitetônica ou a um *não lugar*.

Assim, Varejão explora a natureza imagética de nossos espaços, que são concebidos através das imagens pelos procedimentos do projeto da arquitetura. O espaço, em nossa cultura, é entendido e experimentado como imagem. Esse paradigma começa a ser construído com a invenção da perspectiva no Renascimento e sua posterior aplicação na pintura, na qual se destacam as experiências de Alberti e Brunelleschi. Nessa mesma época, a perspectiva, junto a outras técnicas de desenho, permitiu a invenção do projeto arquitetônico que faz a arquitetura surgir primeiro como imagem no projeto e depois como espaço construído.

O desenho quadriculado de seus espaços, geralmente áreas molhadas, quase monocromáticas, revestidas de azulejos quadrados, parece materializar o *grid* cúbico de um espaço euclidiano e cartesiano computadorizado. Novas tecnologias fazendo sobreviver velhas concepções espaciais: a espacialidade da paisagem clássica, da perspectiva linear. Podemos perceber que o espaço virtual do ecrã do computador, em suas interfaces visuais

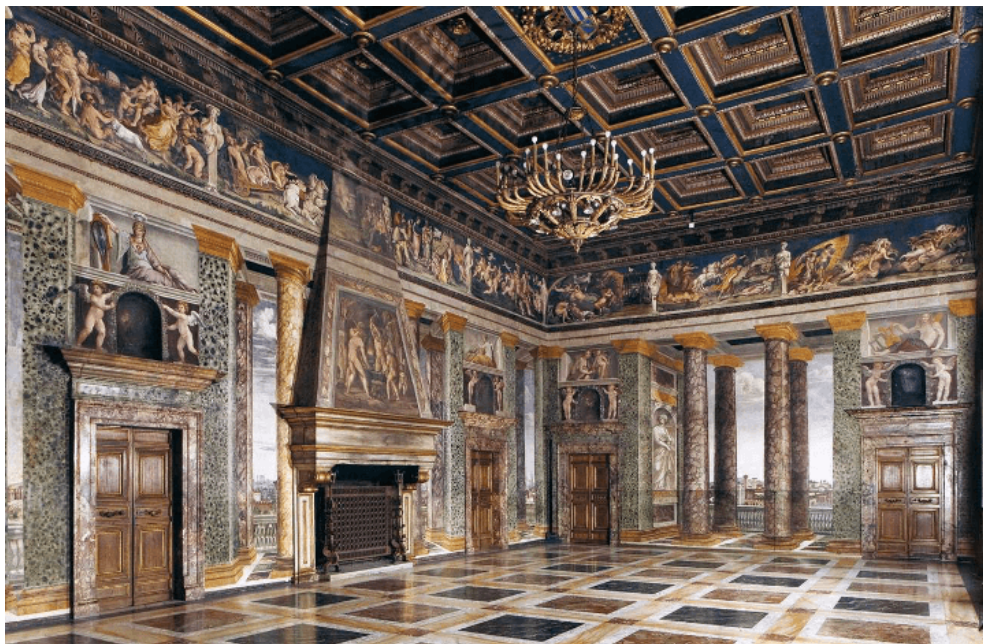


Figura 6. PERUZZI, Baldassari. *Sala delle prospettive*. 1519.
Afrescos, s.d.



interativas e janelas, é basicamente o mesmo espaço da pintura conforme foi constituído no renascimento.

Após algumas experiências históricas, como vemos de forma paradigmática na *Sala delle prospettive*, de Baldassari Peruzzi (**figura 6**), onde a imagem entra na arquitetura e a arquitetura adentra a imagem, nasce uma estranha equivalência entre espaço e imagem em nossa cultura espacial. Através da imagem, podem ser acrescentados ao mundo elementos que só podem existir através dela. Uma imagem com forte ilusão de realidade se confunde com a realidade, assim essas imagens perspectivadas foram utilizadas primeiramente nas igrejas onde a mitologia religiosa podia se fazer presente no espaço através delas.

O Barroco é um interesse e um tema constante na obra de Varejão, para além dessa série, como vemos em outras como *Mares e azulejos* ou *Proposta para uma catequese*. Na série *Saunas e banhos*, a artista explora a ilusão da perspectiva e a continuidade da arquitetura na imagem, recurso que mesmo tendo surgido e sido utilizado anteriormente no Renascimento, foi largamente usado no período barroco de tal forma que ficou associado a ele. Algumas telas da série, como por exemplo, *O iluminado* (**figura 5**), têm dimensões de uma parede, citando esses espaços da tradição onde a imagem sugere uma continuidade da arquitetura em seu espaço virtual.

Da ilusão nasce nosso espaço e nele habitamos. Mas, no espaço ilusório de suas saunas, não enxergamos nada fantástico como nas igrejas barrocas, enxergamos na pintura apenas a continuidade do espaço que caracteriza nossas cidades, um espaço asséptico que é imagem e mercadoria.

Rodrigo Andrade também figura os *não lugares* em suas pinturas que compõem a série *Matéria noturna* (exemplos **figuras 7 e 8**). Seus trabalhos partem também de imagens anteriores, fotografias que ele produz durante viagens, onde capta lugares anônimos e banais vistos de dentro de automóveis. Geralmente figuram arquiteturas de passagens, nunca de permanência. Aparecem principalmente estradas, em sua forma metropolitana padronizada, também um *não lugar* por excelência. Paisagens que são as mais experimentadas por esse sujeito contemporâneo sempre em trânsito.

Suas fotografias se transformam em uma pintura de materialidade radical, que é característica recorrente na obra do artista. Uma espessa camada de tinta a óleo preta de onde surge a imagem através de incisões feitas nessa matéria, tão espessa que algumas de suas telas chegam a pesar dezenas de quilos.

A materialidade provocante de sua pintura subverte a imagem que é algo da ordem imaterial. Porém, para a imagem existir, é necessária alguma matéria que lhe é suporte, Andrade chama atenção para essa matéria. Torna óbvio e palpável o fato de que a imagem é feita de matéria. A forma como ela se materializa é indissociável do que ela é e do que ela diz, não existem matérias neutras.

Temos aqui a figuração de um espaço construído pela fotografia e subvertido pela pintura. Essas pinturas trazem algo daquilo que, na tradição pictórica, podemos chamar de *expressionista*, como o uso dramático da matéria, da cor (o negro noturno aqui) e dos gestos do artista, que ficam bem marcados.

A noite, a penumbra e a escuridão figuradas nas fotografias se convertem em uma matéria espessa e opaca. A banalidade da experiência nesses *não lugares* se transforma em uma expressiva presença da matéria marcada pelos gestos da mão do artista. A matéria literal acaba saturando o espaço da imagem. A perspectiva das fotografias, que ainda se





Figura 7. ANDRADE, Rodrigo. *Rua deserta*. 2010.
Óleo sobre tela, 185 x 275 cm.

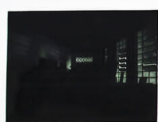
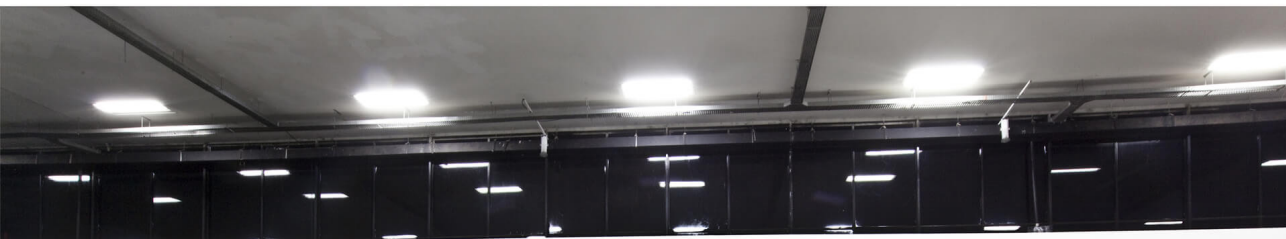


Figura 8. ANDRADE, Rodrigo. *Série Matéria Noturna*. 2010.
Vista de parte da série em exibição na 29ª Bienal de São Paulo.



mantém tênue na matéria das pinturas, nos ajuda a penetrar na carne dessas imagens e sentir essa atmosfera, como afundar no piche gelado da noite paulistana.

O gesto de Andrade de usar fotografias como base para pinturas é um recurso que vejo muitos artistas utilizando. Muitas vezes esse uso da fotografia pode ser acrítico quando o artista naturaliza a forma de apreender a realidade pela fotografia e a tem como a mesma forma que enxergamos. Isso seria verdade se tivéssemos uma visão monocular, estática, retangular, sem visão periférica, etc.

A máquina fotográfica, que já foi chamada de máquina perspectivadora, automatiza a criação de um espaço perspectivado, como no Renascimento se fez na pintura com o auxílio de instrumentos para o olhar como: lentes, espelhos e a câmera escura. Andrade tensiona a espacialidade da fotografia tirando-a desse lugar naturalizado, propondo uma outra forma de ver a imagem, através de sua particular forma de tratar a matéria pictórica. Essas pinturas tensionam o matérico do suporte e o imaterial da imagem.

De forma poética, a noite representada por Andrade me lembra de noites representadas em filmes *noirs*, onde os personagens se encontram consigo mesmos no silêncio de uma noite selvagem, quando abandonam os personagens que desempenham durante o dia. A noite de Rodrigo Andrade é pesada e fatalmente real como a matéria negra da pintura.

REFERÊNCIAS

ADRIANA Varejão. Site da artista, 2021. Disponível em <<http://www.adriनावarejao.net>> Acesso em: 11 março 2021.

RODRIGO Andrade. Site do artista, 2021. Disponível em <<https://rodrigoandrade.art.br/>> Acesso em: 11 março 2021.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

DANIEL Senise. Site do artista, 2021. Disponível em <<http://www.danielsenise.com>> Acesso em: 11 março 2021.

GALLERIE della'accademia di Venezia. Site da instituição, 2021. Disponível em <<http://www.gallerieaccademia.it/en>> Acesso em: 11 março 2021.

NADER, Fátima. Monocromia, antropomorfia e persuasão. Anais ANPAP, n.19, 2010. Disponível em <www.anpap.org.br/anais/2010/html/chtca.html> Acesso em: 01 maio 2018.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PROGETTO storia della'arte. Site do projeto, 2021. Disponível em <<https://www.progettostoriadellarte.it/2020/08/27/la-sala-delle-prospettive/>> Acesso em: 11 março 2021.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



O APOCALIPSE DE ROMY POCZTARUK ATRAVÉS DO TARÔ

Mirna Xavier Golçalvez

Mestra em artes visuais pela UFPel e desenvolvendo mestrado pela UFRGS. Bacharela em Artes Visuais pela UFPel. Interessada em história da arte, semiótica, arte e feminismo; arte e misticismo.

Resumo: O pensamento de Didi-Huberman diante do legado de Aby Warburg é o que dá abertura para este estudo, que une o trabalho artístico de Romy Pocztaruk e três dos arcanos maiores do tarô, aliando os significados destas cartas à mitologia proposta pela artista gaúcha. A pesquisa tem como tema central o fim do mundo, conceito nuclear tanto para as cartas mencionadas quanto para a poética de Pocztaruk. O fio condutor deste trabalho é tecido através dos personagens principais das narrativas aqui mencionadas, que manuseiam questões apocalípticas através dos filmes e das cartas convidando o observador a repensar a catástrofe.

Palavras-chave: Fim do mundo. Arte contemporânea. Tarô.

ROMY POCZTARUK APOCALYPSE THROUGH THE TAROT

Abstract: Didi-Huberman's work regarding Aby Warburg's legacy is the opening point to this study, which conjoins the artistic works of Romy Pocztaruk and three of the major arcana cards from tarot decks, merging the cards' meanings to the mythology brought forth by the contemporary artist. The research has the end of the world as a focal point, being the nuclear theme both to the aforementioned cards and to Pocztaruk's poetic work. This work's conductive line is woven by the main characters from the cited narratives, who operate the apocalyptic through film and the cards, inviting the spectator to reflect upon catastrophic events.

Keywords: World's end. Contemporary Art. Tarot.



INTRODUÇÃO

O ano de 2020 foi o palco de atribulações: pandemia, incêndios e outras catástrofes atingem o Brasil e o mundo, desencadeando consequências irreparáveis em escala menor e maior. Esta sucessão de dificuldades em uma curta janela de tempo nos lança mais uma vez de encontro às narrativas cataclísmicas da história da cultura, em especial a temática apocalíptica é agora revisitada.

Este trabalho tem interesse em explorar duas dessas narrativas: o fim do mundo abordado pela artista contemporânea Romy Pocztaruk (1983 -) através dos trabalhos *Antes do Azul* (2019) e *Safira* (2019); e as cartas *O Julgamento*, *O Mundo* e *O Louco* dos baralhos de tarô, especialmente naquele desenvolvido em 1909 por Arthur Waite (1857-1942) e Pamela Colman Smith (1878-1951).

O interesse é estabelecer consonâncias e dissonâncias entre essas duas escatologias, visando construir um diálogo conceitual entre ambas. Para isto, este trabalho se utiliza das falas e dos registros gerados a partir do encontro de Romy Pocztaruk com o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual a artista discorre, comenta e responde perguntas dos mestrados sobre estes dois trabalhos em parceria com a disciplina Abordagens da Arte, ministrada por Mônica Zielinsky.

Já para aprofundar-se nas cartas do tarô como conceito, serão trazidos os escritos produzidos pelo idealizador do baralho e os textos de base nos quais estas cartas foram fundamentadas. Além disso, o olhar que busca semelhanças visuais e textuais entre objetos culturais de épocas distintas é uma constância metodológica trazida pelo filósofo Georges Didi-Huberman (1953 -). O pesquisador volta seu olhar para o trabalho de Aby Warburg (1866-1929) – em especial o *Atlas Mnemosyne*, cujas conjunções de imagem unem referências tecidas pela história da arte em torno de um fio condutor comum – um gesto, uma forma, uma temática. O autor francês discorre sobre o tema no livro *Atlas* ou *O Gaió Saber Inquieto*, no qual ele comenta que os conjuntos de pranchas propostos por Aby Warburg propõem uma nova abordagem ao saber, especialmente ao saber visual, mencionando que a justaposição de imagens gera “uma forma visual do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2018. p. 18). Baseando-se nisso, o trabalho engendra coletâneas visuais como facilitadoras do processo discorrido ao longo do texto, baseando-se nas pranchas warburgianas e visando promover encontros entre temas que são aparentemente desconexos, mas que compartilham de semelhanças entre si, como é o caso dos filmes de Romy Pocztaruk e o tarô.

POCZTARUK: CONCEBER A DISTOPIA

A artista gaúcha, cuja trajetória combina a prática poética com a acadêmica, estende seu alcance a diversos países, sendo contemplada com residências ao redor do mundo, fazendo dos locais visitados participantes ativos em sua prática artística. Dentro do país, a abrangência de Romy Pocztaruk é igualmente notável, mesclando uma intensa prática de pesquisa de campo com suas obras, colocando o artista em um papel de ação perante o mundo e suas intrincadas teias políticas, sociais e culturais.

Ela volta seu trabalho para a área do cinema, da vídeo-arte, da música e similares, não se detendo somente a eles, mostrando-se uma artista multifacetada e com um forte caráter experimental.



Ao falar das obras *Safira* e *Antes do Azul*, Pocztaruk reforça esta singularidade, mencionando que essas produções eram amálgamas vindas de diversos campos da cultura, trazendo o diretor David Lynch (1946 -) como referencial neste quesito, mencionando a importância da série para TV *Twin Peaks* (1990-1991, retornando às telas em 2017) para a construção de *Antes do Azul*.

As parcerias também são pontos importantes do trabalho desenvolvido por Romy Pocztaruk, que reforça a importância de seus colaboradores em sua fala e tem nestas pessoas uma parte ativa de seu trabalho. As ações espontâneas destes participantes mesclam-se às ideias da artista para o trabalho e esta conjunção forma um uníssono neste mito escatológico, reforçando seu viés experimental.

O público, em especial, depara-se com dois filmes tão multifacetados quanto a artista: desdobram-se em clipe, em poesia, em música e atingem o observador em seus sentidos, em sua reflexão. Seus aspectos oníricos se divergem entre uma distopia *cyberpunk* apocalíptica e uma fantasia futurista em technicolor.

O apocalíptico – fio condutor deste trabalho – é abordado em vários ângulos por Pocztaruk, trazendo, em especial em *Antes do Azul* através do texto de Daniel Galera (1973 -), menções a explosões nucleares, a morte se fazendo presente através da luz, corrosão de criações humanas, destruição, pedidos de socorro e outras reverberações da catástrofe.

A artista comenta que o hábito do distanciamento social, reforçado durante o isolamento contra o COVID-19, também se aplicou ao filme, que em 2020 circula majoritariamente na privacidade dos espaços domésticos. Tal constatação levanta a dúvida: qual o caráter desta distopia? Estaria ela participando do nosso cotidiano?

O TARÔ: REVISITANDO O PRESENTE

A história do tarô data desde o século XIV, mas vê no século XX sua maior expansão: novos baralhos surgem aliados às sociedades esotéricas que se disseminavam pela Europa. O aspecto de oráculo, ou seja, um item que traria previsões do futuro, permeia este objeto desde seus primórdios, fixando-se em torno do século XVIII e trazendo a carga simbólica do autoconhecimento a partir do século XX (FARLEY, 2009).

Esses significados atrelados a uma prática de autoconhecimento ficam demarcados através das 78 cartas pelos seus símbolos, posições dentro da organização do baralho, naipes e narrativas. O foco deste trabalho será voltado para algumas das 22 cartas que compõem os arcanos maiores, sendo estas as cartas de conteúdo mais denso dentre as cartas do baralho.

Esta seção em conjunto estabelece conexões entre si, fazendo de sua ordem uma transição linear semelhante a uma narrativa. Em especial, o olhar recai aqui sobre o conjunto de cartas que caracteriza o recomeço do baralho: o arcano de número 20, *O Julgamento*, seguido pelo arcano 21, *O Mundo*, que pode recomeçar no arcano de número 0, *O Louco*.

As três cartas em questão abarcam significados que envolvem finais e inícios: *O Julgamento* vem como um representante do Julgamento Final bíblico, com um anjo que toca uma trombeta enquanto os mortos se erguem de seus túmulos. Já *O Mundo* traz a paz do equilíbrio e da completude em si, sendo uma carta que demarca um final vitorioso,



cuja recompensas vão além do âmbito material. *O Louco*, também chamado de arcano sem número, é o início e também um recomeço, sendo trazido como uma figura andrógina que caminha na direção de um precipício ladeado por um cão.

Portanto, *O Julgamento* se coloca neste conjunto triplo como um início de um fim, a anúncio de mudanças, o choque, um empurro na direção de algo novo. A carta que o acompanha, *O Mundo*, evoca um aspecto cósmico de união, uma parceria cuja natureza tange o transcender, a revisitação de uma realidade na qual o sujeito se vê pertencente. Já *O Louco* surge como uma reinvenção completa do eu, quando ladeado pelas duas cartas já citadas, vindo com um aspecto de redução dos apelos externos para que haja completa sincronia com sua própria vontade, figurada através do cão, cujo papel ali é ser o representante do impulso instintivo do ser humano, a raiz animalasca que permeia a humanidade (WAITE, 1910).

Essa parceria entre cartas, quando ladeada pelos trabalhos de Romy Pocztaruk, intensifica o aspecto entrópico de fins apocalípticos e possíveis recomeços.

ANTES DO AZUL: O JULGAMENTO

O filme inicia-se com a personagem principal vagando em uma caverna, cuja imanência é azul ao fundo, com focos de luz que se espalham pelo espaço, dialogando com a própria formação galáctica. A caverna é vista pelos mitos da Grécia Clássica como uma analogia para o útero materno, um espaço de renascimento que convida o ser que nela habita à transformação.

Georges Didi-Huberman menciona, no texto *Ser Escavação* (2016), que estamos constantemente na busca de um estado nascente que reduz os excessos em busca do que é parte essencial para aquele indivíduo ou aquele material, o que já abre uma janela de discussão em relação à película.

Voltando ao filme de Romy, esse mote, essa espécie de busca por um estado nascente, ainda é reinante nas cenas seguintes, que mostram Valéria, a atriz que encarna a protagonista, manipulando cristais polidos e drusas de cristais. Toda a construção da cena evoca um tom lyncheano: a sala com painéis escuros, imersas em couro, vermelhos e dourados, como se saídos do set da série de Lynch já comentada.

O primeiro cristal que recebe o toque humano é uma pirita, apelidada de ouro dos tolos por sua coloração dourada, que combina com a luva que a toca. O ponto chave aqui é o dourado: instantes depois vemos a protagonista vestindo uma roupa justa da mesma cor, e ela guarda cristais polidos dentro das roupas, culminando no cenário seguinte no qual ela usa um grande adorno dourado na forma de um triângulo.

A iluminação do dourado, a riqueza do ouro, aqui é espalhada ao longo do corpo da personagem: as luvas, as roupas, os adornos e joias demarcam que na caverna ela atinge seu estado nascente. Ela, em essência, é a iluminadora e a iluminada.

A artista comenta que o papel da atriz Valéria pode ser comparado ao do anjo que anuncia um apocalipse, e fica claro através deste dourado: o anjo, descrito biblicamente vindo numa onda de iluminação, aproxima-se e toca uma das trombetas de anúncio do fim dos tempos.



Essa mesma cena bíblica está presente na carta *O Julgamento*, ilustrada por Pamela Colman Smith para o baralho Rider-Waite-Smith e tem alguns paralelos formais traçados com a obra de Romy Pocztaruk: a princípio, o fundo da carta repete os tons azulados da caverna presente na película e o anjo, tal como a personagem vivida por Valéria, possui pequenas chamas junto à sua cabeça.

Durante a sequência da caverna, a protagonista caminha pelo cenário subterrâneo vestindo um aparato que ilumina onde ela olha. Desse modo, seu olhar literalmente lança luz às sombras, investigando o espaço e não fugindo ao olhar do observador, que, assim que é olhado, recebe um clarão da luz provido pela personagem. A protagonista é aquela que volta sua atenção para o que deve ser abandonado e o que deve persistir ao apocalipse, personificando o ato do julgamento e o anjo do fim dos tempos.

O anjo central da carta *O Julgamento* também dirige esse olhar para as pessoas para quem ele se dirige, anunciando o fim iminente iluminado primeiramente por sua observação, que fará um primeiro levantamento daquilo que será mantido perante a catástrofe.

Esse aspecto também é um dos principais significados atrelados à carta, que vê grande valor nos processos de lapidação, expurgo, polimento e na eliminação dos excessos, dialogando assim com a personagem de Valéria na película. Esse significado da carta também remonta o processo descrito por Didi-Huberman: o expurgo daquilo que é considerado desnecessário, a escavação: “Do mesmo modo, a forma extraída do material será pensada como resultado de uma exploração, de uma escavação” (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 55).

O Julgamento é trazido através da poética de Kim Krans, autora e ilustradora do *The Wild Unknown Tarot*, como uma pomba que lança voo diante de um revoar de morcegos, cujo habitat constantemente se faz em cavernas. A ave flutua de asas abertas, remontando o emblema alquímico de nome Drey Principia, que é relacionado à aurora – tanto literal quanto metaforicamente (Figura 1).



Figura 1. Coletânea Julgamento. Colagem Digital. 2020. Preparado pela autora.



A linha-guia de iluminação diante da escuridão é traçada também durante o filme através das primeiras cenas: a personagem é iluminada somente através de alguns pontos de luz ao longo da caverna, durante suas cenas de desespero, na qual ela é vista de cima, vemos luzes piscando em tons de verde, vermelho e azul, indo lado a lado com a descrição dada pelo texto em *off*, que descreve a luz de explosões nucleares. Por fim, a própria personagem torna-se a luz: ela veste-se com lantejoulas, que captam e refletem os raios luminosos, bem como o dourado de seus adereços: o colar, o *piercing* e o adereço da cabeça fazem da própria presença da personagem de Valéria como a presença da luz. A protagonista ainda está cercada de corpos que dividem as peculiaridades de figurino com ela, especialmente nas roupas – cobertas de lantejoulas – e maquiagem cintilante.

As pessoas que dançam ao lado da personagem de Valéria dialogam com os corpos que se erguem diante do anjo ilustrado no Tarô Rider-Waite-Smith, cercando a protagonista, respondendo aos seus movimentos e entregando-se à sua presença.

A cena da carta sugere um grande pedido de súplica vindo desses corpos, enquanto a película reforça um final cósmico que se realiza através de uma dança. O anjo personificado por Valéria não se remove da dança evocada pelas moças ao seu redor, mas ativamente participa da mesma. A relação do tarô com a dança demonstrada na película será aprofundada posteriormente através da carta *O Mundo*.

A relação entre anjo-povo proposta por Pocztaruk é igualitária – uma das moças aproxima-se da protagonista num flerte e elas dançam, dividindo a pista de dança com outras moças em seguida, acolhendo o agouro do fim do mundo. Já na carta, o anjo posiciona-se como uma figura de poder, erguendo-se perante as pessoas com seus anúncios inescapáveis enquanto os mortos se erguem de seus túmulos e pedem por clemência, havendo uma distinção de hierarquia demarcada entre anjo e povo.

ANTES DO AZUL: O MUNDO

Romy Pocztaruk comenta, tanto sobre o filme *Antes do Azul* quanto sobre Saira, que há um interesse na representação de corpos que apresentem a dualidade entre o masculino e o feminino: a androginia e identidades transgênero estão no ponto central das duas obras, abrindo um diálogo sobre a representação desses corpos e seu papel na reconstrução de uma visão de mundo.

Como pontuado anteriormente, a protagonista vivida por Valéria se mostra como o anjo do apocalipse, mas não se contém neste papel: Ela também anuncia a chegada do novo e a queda do antigo, que é balanceado por este novo aspecto. Aqui, a personagem dela também é a protagonista em *O Mundo* (**Figura 2**).

Ela habita a posição central não só no filme, como protagonista, mas como a personificação deste equilíbrio dinâmico do novo mundo construído através da iluminação alcançada por ela em *O Julgamento*. Ela dança, tal qual a personagem principal da carta – que se movimenta numa pose que explicita sua ação flutuante – e contenta-se com esta atividade diante deste apocalipse prenunciado por ela.

A nova organização de *O Mundo* sucede *O Julgamento* de uma forma convidativa: uma ordem dinâmica, dançante, que se engendra organicamente conforme o passo de seus bailarinos e guiados pelo anjo em direção a um equilíbrio.



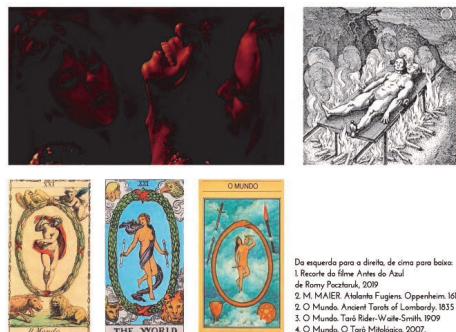


Figura 2. Coletânea Mundo. Colagem Digital. 2020. Preparado pela autora.

A dualidade entre masculino e feminino pontuada pela diretora e criadora do filme já é mencionada na carta, que, em algumas versões, traz uma figura que divide estas polaridades em um só corpo, sendo uma representação simbólica deste equilíbrio.

Esta dualidade é constantemente representada através da figura mitológica de Hermafrodito, que une os saberes místicos do deus Hermes e a potência carnal de Afrodite. A protagonista da película se coloca aqui como a personificação deste equilíbrio reina sobre os cenários, as interações com as outras personagens e permeia o observador através dos sentidos: a voz de Valéria ecoa, sua imagem resplandece na tela e somos guiados por ela para dentro deste mundo engendrado por ela.

SAFIRA: O LOUCO

O trajeto traçado pelo anjo protagonizado por Valéria para a reinvenção do mundo através do apocalipse é também trazido por um segundo personagem, Safira, protagonista do filme homônimo desenvolvido por Romy Pocztaruk. A personagem, vivida por Filipe Catto, divide com a personagem de Valéria a dualidade abordada na seção anterior e é também demarcada pela diretora do filme como uma das mensageiras do apocalipse.

A protagonista do filme divide cena com um falcão, tomando parte das características do animal para si – penas nos cabelos, por exemplo – e participando de uma parceria mútua com a ave. Tal aspecto é repetido diversas vezes ao longo da película, que compõe cenas nas quais esta paridade fica demarcada. Na terceira imagem da Coletânea Louco (**figura 3**), por exemplo, o rosto da ave e do ser humano voltam-se para o mesmo lado e suas silhuetas ficam em evidência através da semelhança formal entre nariz e bico.

Esta é a premissa da carta *O Louco*, cujo mote é revisto em *Safira*: a interação entre o humano e o animal, a liberdade de vagar por estas (e outras) identidades, a androginia – que é questão chave tanto na carta quanto no filme de Pocztaruk – são pontos que colocam a personagem Safira como um ser que convive em harmonia com o natural, o animal, a liberdade. Ela também instiga a dinâmica entre masculino e feminino; humano e animal;



natureza e cultura; racional e animalesco sendo a personificação do equilíbrio da dança proposta anteriormente em *O Mundo*.

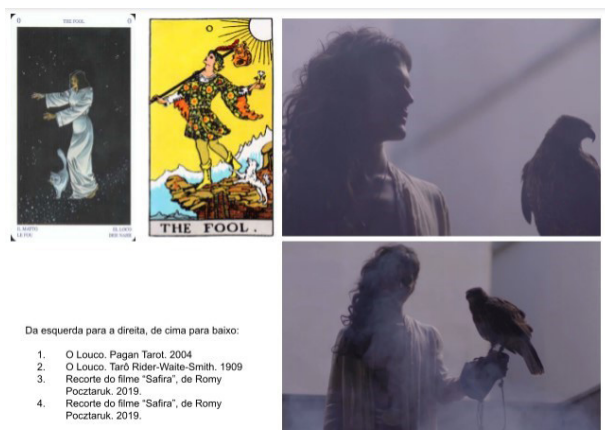


Figura 3. Coletânea Louco. Colagem Digital. 2021. Preparado pela autora.

Esta carta também se encontra numa posição inusitada nos conjuntos de tarô: *O Louco* traz em si o número zero, removendo-o da linearidade proposta pelos arcanos maiores, que se desenvolvem de maneira progressiva. Por conter esse número, *O Louco* pontua-se como início e fim das cartas, sugerindo um olhar cíclico para as cartas, ao invés de linear.

Através do fio condutor estabelecido pelo fim do mundo na mitologia proposta por Romy Pocztaruk, a personagem vivida por Filipe Catto personifica uma ideia semelhante, levantando questões sobre a sobrevivência e a prosperidade após a catástrofe. Como construir algo após a perda de tudo?

O próprio cenário onde a personagem habita nos dá um norte: o aspecto etéreo, enevoado e turvo do espaço remonta um não-lugar, um local que, assim como *O Louco*, sugere um desprendimento da linearidade do tempo. Pocztaruk também reforça este mote através das cenas iniciais da película, que retratam o espaço sideral.

O mesmo cenário é plano de fundo para a versão de *O Louco* produzida por Gina Pace para o *Pagan Tarot*, publicado pela Lo Scarabeo em 2004. A carta traz uma figura feminina de túnica clara vagando pelo espaço enquanto é ladeada por um gato branco. Ela tateia por esta área, tão turva quanto o salão enevoado habitado pela personagem protagonista de *Safira*.

A área escura, permeada por neblina, sem referências espaciais com as quais o sujeito pode se guiar é um mote que se repete ao longo da história da cultura e remete mais uma vez ao território intrauterino – o espaço, o oceano, uma caverna, um lago, um túnel – e demarcando a noção de renascimento, de um novo início, que também é evocado tanto por *O Louco* quanto por *Safira*.



CONCLUSÕES

O trabalho de Romy Pocztaruk ecoa com intensidade em tempos de pandemia, no qual constantemente nos questionamos sobre a natureza dos finais, das rupturas e dos momentos apocalípticos que vivemos. O respiro trazido pela artista diante deste denso tema fica potencializado através da ótica do tarô, cuja própria natureza instiga uma revisitação da realidade por intermédio das cartas. As consonâncias entre Pocztaruk e o tarô trazem reflexões que colaboram com a construção de sentido de ambos os materiais e instigam o observador a integrar estes aspectos em sua vida cotidiana.

O mesmo processo é pontuado por Didi-Huberman em relação às pranchas produzidas por Aby Warburg para o *Atlas Mnemosyne*. O autor francês afirma que “O Atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens unidas de certo modo nos ofereceriam uma possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável de uma releitura do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018. p. 27).

As coletâneas de imagens aqui trazidas voltam-se para esta prática: um engendramento de figuras, textos, recortes e *frames* que, quando em conjunto, dão visibilidade àquilo que não está escrito, fazendo da colaboração entre Romy Pocztaruk e o tarô uma dentre as milhares de linhas de interesse a serem tecidas atravessando as artes visuais.

REFERÊNCIAS

ANTES DO AZUL. Dirigido por Romy Pocztaruk. 13min55s. Disponível em <<https://vimeo.com/376256736>>. Acesso em 20 out 2020.

ANTES DO AZUL – Exposição de Romy Pocztaruk / Gabriela Motta. - Porto Alegre: Instituto Ling, 2019. (Catálogo de Exposição)

ATLAS. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Publicado em 21 dez 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>>. Acesso em 25 jun 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio: Lugar, Contato, Pensamento, Escultura*. Editora C/Arte. 1ª Edição. 2016.

_____. *Atlas ou O Gaio Saber Inquieto: O olho da história III*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

FARLEY, Helen. *A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism*. 1ª Edição. Editora I.B. Tauris. Nova Iorque. 2009.

ROMY Pocztaruk, videoconferência 15/10/2020. Pedro Paiva. Publicado em 15 out 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=48rfratjbP0>>. Acesso em 16 out 2020.

ROMYPOCZ – Works. <<https://www.romypocz.com>> . Acesso em 20 out 2020.

ROOB, Alexander. *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism. Taschen*. Londres. 2019.

SAFIRA. Dirigido por Romy Pocztaruk. 9min28s. Disponível em <<https://vimeo.com/364827576>> . Acesso em 20 out 2020.

WAITE, A. E. *The Pictorial Key to the Tarot*. 1ª edição. Rider & Son. Londres. 1910.



SHIBBOLETH: À FLOR DA PELE DA RAZÃO

Barbara Mol

Artista e pesquisadora (1986-). Vive e trabalha em Ouro Preto -Brasil. Doutora em Artes (2020), na linha de pesquisa em Artes Plásticas, visuais e interartes. Doutorado-sanduiche pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 - Paris. Mestre em Artes (2014), na área de Arte e Tecnologia da Imagem, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduação em Artes Visuais, habilitação em Desenho (UFMG -2010). Educadora na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP 2011-2012). Atua com oficinas e trabalhos coletivos; professora de arte para anos finais do ensino fundamental Colégio Cônego Paulo Dilacio (CAOP 2- 2014/2). Professora voluntária no departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Geais (UFOP-2015/2016). Realiza exposições e comunicações com grupo de artistas em Ouro Preto - MG (desde 2015).

Resumo: Este artigo parte de certas imagens de *Shibboleth*, obra da artista colombiana Doris Salcedo, exposta na Galeria da *Tate Modern*, em Londres (2007/2008), para operar uma noção de imagem-intrusa, imagem-acidente e imagem-perturbação dentro do paradigma contemporâneo. Deseja-se dissolver, por vezes, conceitos e categorias artísticas, bem como, refletir sobre a incerteza, a exclusão e ruptura no mundo atual. Diante da força enunciativa dessa obra e sua razão, se intenta uma gestão teórica e estética a partir de Marguerite Duras, Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman e Zygmunt Bauman, por meio de notas filosóficas-literárias capazes de lubrificar singulares experiências ressentidas. O estatuto desta abordagem inacabada evidencia a prática de uma outra lógica, de outra razão, uma à flor da pele, formadora de um pensamento sensível que se pergunta sobre a postura da artista e a plural singularidade da arte contemporânea.

Palavras-chave: Doris Salcedo. Imagem. acidente. Arte Contemporânea. Filosofia da Arte.

SHIBBOLETH: THE OUTCROP IN THE SKIN OF REASON

Abstract: This article starts from certain images of *Shibboleth*, a work by Colombian artist Doris Salcedo, exhibited at the Tate Modern Gallery, in London (2007/2008), to operate a notion of image-intruder, image-accident and image-disturbance within the paradigm contemporary. It is desired to dissolve, sometimes, concepts and artistic categories, as well as to reflect on the uncertainty, exclusion and rupture in the current world. In view of the enunciative strength of this work and its reason, a theoretical and aesthetic management is attempted from Marguerite Duras, Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman and Zygmunt Bauman, through philosophical-literary notes capable of lubricating singular resentful experiences. The status of this unfinished approach highlights the practice of another logic, of another reason, one that is in the outcrop of the skin, forming a sensitive thought that asks about the artist's posture and the plural singularity of contemporary art.

Keywords: Doris Salcedo. Image. Accident. Contemporary Art. Philosophy of Art.

47



“[...] O abismo não nos divide.

O abismo nos cerca”

Wisława Szymborska [Autotomia, 1998].

“As palavras escorrem como líquidos

lubrificando passagens ressentidas”

Ana Cristina Cesar [Inéditos e Dispersos, 1998]

INTRODUÇÃO

Cento e sessenta e sete metros são a medida linear de uma rachadura, de uma fissura, de uma fenda aberta em uma certa superfície, de singular profundidade. Entre nuances de concreto surge uma escultura, uma instalação, uma intrusão. Muitos nomes podem ser ditos na tentativa de se fazer transmitir o que se vê, no entanto, palavras parecem ser insuficientes para partilhar *Shibboleth* – obra de arte apresentada pela artista colombiana Doris Salcedo, em 2007/2008, no chão da galeria da *Tate Modern*.

Diante da mínima imagem proposta pela artista, que vive e trabalha em Bogotá, insurge um vácuo que nos olha, um nada e seu oposto que nos instiga, de modo que seria ínfimo qualquer movimento com a escrita, com o pensamento, qualquer decisão frente ao que se vê. Por isso, é preciso dizer que não se pode, e escrever. É preciso dizer: não se sabe, e imaginar. É preciso não esperar do visível uma lógica, e esperar.

Nesta incerteza e hesitação, escrever e não escrever, predomina o caráter que afeta a forma das imagens criadas por Doris Salcedo e seus sentidos que transbordam tantos afetos. Uma nada simples agitação desafia o espectador a tecer, através de um esforço para superar as perturbações, alguma linguagem e, então, dar forma às indecisões, direcionando o gaguejar das aflições para os desejos conscientes.

Frente às imagens dessa obra, uma imensidão de questões murmurantes entrecruza-se e demanda passagem. Assim, da fratura prestes a sucumbir, prestes a fazer emergir outras imagens se intenta, neste estudo, ouvir o que *Shibboleth* perturba. Pois a reflexão de uma obra de arte contemporânea não é exatamente calar-se diante dela, mas participar de uma conversa e, dessa forma, entre um silêncio e outro, entender-se com a escuta.

A filósofa argelina-francesa Marie-José Mondzain (2017) propõe que: “de uma maneira geral, uma imagem não quer fazer-nos calar, assim como a visão de uma cadeira não nos impõe que nos sentemos, o visível por si só não dá ordens” (2017, p. 21). Uma vez que cenas de destruição não ordenam destruir e não ordenam eliminar, tampouco, exigem (d) o pensamento ou alguma sutura. Mas, aqueles a quem cenas dessa similar condição inundam o olhar, podem, sim, ordenar e exigir determinadas visibilidades, afastar e impelir outras narrativas, uma vez que a responsabilidade está no sujeito que escreve e em seu corpo, está no sujeito que decide mostrar e decide não mostrar, por uma certa noção de responsabilidade que pode nos fazer agir e fazer não agir.



Mesmo insuficientes, as palavras são o que se possui e, dessa pluralidade, toma-se partido, assim como faz a artista em toda sua capacidade plástica, conceitual e política de desenvolver uma série de obras, desde os anos 1980, em torno e a partir de depoimentos das vítimas da violência, em especial, da guerra civil colombiana. De acordo com Salcedo, sua prática realiza-se graças à colaboração de outros profissionais agregados aos seus processos artísticos e, mais essencialmente, graças aos testemunhos de vítimas da violência em seu país, cujas palavras são partículas pesadas da matéria de trabalho.

A artista afirma que seu trabalho seria impossível sem a existência dos testemunhos e declara: “A principal colaboração que tenho é com elas, e depois a colaboração com meus assistentes, com os arquitetos da minha equipe também” (Salcedo, 2007, tradução minha). Isto posto, à distância da imagem, uma primeira pergunta se precipita: como, sem nada dizer, pode-se tudo querer mostrar? Aliás, como sem querer dizer tudo, se pode muito fazer ver?

Ainda que esparsa, a visualidade de *Shibboleth* adia uma única intenção, um único discurso, expondo uma obra que pode não ser selvagem nem repelir sentidos e, ao mesmo tempo, parece ter algo de impossível, fazendo com que tudo escape. Entrementes, é preciso esperar do visível uma razão, uma à flor da pele. Ainda que indecível, ainda que intrusa.

Supõe-se, então, que há uma situação sustentada por uma espécie de jogo entre a imagem e o saber, que não rejeita o mundo da lógica nem o mundo das imagens, mas, pelo contrário, envolve e desmancha, deixando-os estar com seus discursos e lapsos, manejados por um sujeito consciente de sua relação pendular com seu objeto inquieto, com seu objeto de estudo. Isto é, jogo em que (a) o pesquisador(a)/espectador(a) participa quando se envolve e se distancia, tanto da imagem e, imediatamente de sua visibilidade/invisibilidade, como do saber e suas teorias.

INTRUSÃO

Desse modo, entregue à singularidade dos métodos para se abordar a arte, principalmente, para se abordar a arte atual e sua zona especulativa em que quase tudo é lícito, mais notoriamente desde Marcel Duchamp – quem virou o lugar da criação da materialidade do objeto para a imaterialidade do gesto do artista. Então, entremos neste deserto, terreno em que, por vezes, é preciso investir em uma certa vadiagem, em uma desocupação e sua inatividade – como se para tratar da arte contemporânea fosse necessário desarmar-se, desregrar-se e, assim, des-automatizar nossas percepções das coisas. Mais especificamente, desprender-se de certos paradigmas, isto é, dos artísticos, para, às vezes, manter as mãos vazias e inoperantes, a fim de “achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total”, como a escritora e cineasta francesa Marguerite Duras (1994). Sob tal inspiração, ela sugere: “Acho que a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante (...)” (Duras, 1994, p. 19).

Se tomarmos essa postura, *ter as mãos vazias*, seria estar, assim, disposta a acolher e a acariciar; com as mãos aptas a manipular e a escrever, no intuito de criar aproximações



e elaborações teóricas, a fim de lidar com a estética paradigmática da arte contemporânea; com o uso de uma maneira e sua racionalidade própria fundada em uma lógica rica de códigos, rica de imaginário, que aceita a heterogeneidade como um fator irrevogável. Heterogeneidade presente na fala da artista colombiana sobre seu esforço de entender a realidade das coisas, em especial, em relação ao seu núcleo social: “sabemos que no Terceiro Mundo a racionalidade não resolve todos os problemas. No Terceiro Mundo, vemos as coisas de uma maneira diferente” (Salcedo, 2008, tradução minha). É por essa linhagem de pensamento que se defende a noção de uma racionalidade passional, capaz de fazer trabalhar e coexistir os contrários, sem diluir as tensões, sem negar senti-las, uma razão, propriamente, à flor da pele.

Ao se investigar modalidades para pensar a arte e a imagem, inunda na perseguição de linguagens de obras visuais e plásticas, explora-se uma lógica impura em que coexistem signo, símbolo, ícone, objeto, texto, sintoma, memória, fenômeno. Disso, nada será excluído ainda, e isso é uma postura teórica possível. Nesse pensamento, a enunciação, a expressão, a representação e a significação da imagem/objeto/situação trabalham juntas. Todas são legítimas e todas serão necessárias.

E, tomando um segundo distanciamento, outra questão toma forma: por qual nome se decidir – um que seja equivalente à dimensão da obra; quais sentidos o circundarão? Seria uma instalação, um *site specific*, uma escultura, um objeto, um desenho, uma escavação, uma destruição, uma invasão, um acidente?

Se considerarmos *Shibboleth* uma instalação, como faz a galeria londrina, enquadrando-la em uma modalidade específica e já expandida, atrelando-a à história da arte e aos elos entre arte-espectador-ambiente. Claire Bishop, historiadora da arte, no seu livro *Installation art: a critical history* (2005), expõe uma cronologia do surgimento da instalação definindo-a em sua situação teatral, imersiva e experimental, desde a década de 1960. Pontua as influências vindas da arquitetura, do cinema, da performance, da escultura, por exemplo, bem como da relação com as teorias do sujeito desde Freud, interpretadas no campo artístico para pensar o(a) espectador(a), cuja presença corporal interessa ao artista, tanto quanto ele se preocupa em construir um espaço-sensível, capaz de oferecer uma experiência inédita. Como se o artista, pensando na subjetividade do(a) espectador(a), o convidasse a ocupar-se de outro modo, fora de seu centro e fora de um centro. Ou seja, por estar dentro da proposta artística, o sujeito poderia exercer diversos tipos de pontos de vista não-centralizados, não-unívoco, “sem importar quão fragmentado ou disperso nosso encontro com a arte será” (Bishop, 2005, p. 130, tradução minha). Neste sentido, estar fora do centro, como mostra a autora, enfatiza a multiplicidade de posturas, porque não existe uma forma correta de olhar para o mundo. Estar fora do centro também se relaciona com a condição efêmera de uma instalação que, momentaneamente, perturba o curso normal das coisas e diluiria o sujeito em outra sensorialidade, em outro senso de certeza, por sua participação física, psicológica, simbólica e assim por diante.

Caso se considere *Shibboleth* uma escultura, poderíamos pensá-la como escultura negativa, uma da profundidade e da interioridade. Uma escultura feita pelo interior do próprio lugar em que se situa, isto é, uma escultura feita mais pela galeria do que pela artista. O que desliza a ideia de escultura para a de *site specific*. Para chamar de desenho, levaríamos em conta esse traço de 167m como um longo risco – e seu duplo sentido no espaço (traçado e perigo) ou, ainda, observaríamos tal proposta como uma incisão, um corte. Podemos também entendê-la como a incorporação da destruição – o desejo de destituir certa ordem e austeridade de um terreno tradicional e já altamente desenvolvido.



IMAGEM-ACIDENTE

Outra maneira de nomear o trabalho é como a própria artista Doris Salcedo refere-se a ele, chamando-o de *peça*. Talvez, desta forma, a palavra peça aproxima-se mais fielmente das experiências artísticas de sua criadora. Assim, por esta definição mais abrangente do que específica, a palavra lança-nos ao que é fragmentário, ao que pertence a algo anterior ou maior, relacionando-se a uma ideia de pedaço de um conjunto, como uma peça de um mecanismo ou de uma estrutura. O que atrela este trabalho exposto à sua pesquisa e à sua trajetória artística e, no entanto, distancia-o de uma única categoria histórica e estilística da arte.

Decidir pela palavra peça atrai uma outra, a palavra trecho, no sentido dado por Georges Didi-Huberman em seu livro *Diante da Imagem* (2013), quando entrelaça *trecho* e *sintoma*, acidente e imagem, em especial, as imagens intrusas – sob a influência de Freud e das operações de “empréstimo do universo conceitual da psicanálise”, como o filósofo mesmo compreende. Depois do último capítulo do livro, no apêndice, já como um intruso em si, Didi-Huberman aborda a *Questão de detalhe, questão de trecho*. Trata-se de uma construção de pensamento que vincula a imagem ao acontecimento, mais do que a um objeto, defendendo que nenhum visível pode ser exaustivamente descrito, sabido, verificado, legitimado, pois “não é por duas, mas por uma multiplicidade de ordens de grandeza” que ela [a obra de arte] se deixa apreender (2013, p. 301). Para Didi-Huberman, a questão de detalhe incita saber um onde, ou seja, onde está o olhar que quer o detalhe; o lugar que ocupa o sujeito que olha, de modo que esse lugar é uma escolha e, como toda escolha, inclui perdas, portanto, insuficientemente portadora de um olhar total. O detalhe conseguiria apenas separar a matéria e a forma e, assim, se condena à *tiranía da matéria*, “tiranía que acaba por arruinar o ideal descritivo ligado à noção comum do detalhe: o olhar aproximado apenas produz mais interferência, obstáculo, “espaço contaminado”” (Didi-Huberman, 2013, p. 305). De quase nada adianta ver mais intimamente, de perto, já que isto não é “ver” mais fundo e nem saber melhor, pois esta operação de ver, em detalhe, levaria o olhar a encontrar menos forma, menos identificação. Enquanto o “trecho”, menos descritivo e deixando passar algo que interrompe os sentidos, como um traço, encontraria logo no material sua causa, que gera uma crise, um acidente, justamente nessa falha que leva, em si mesma, qualquer peça a existir, qualquer estilhaço a apresentar-se. Assim, nesse algo que interrompe, que se intrometeu, que se pode olhar o que se faz intruso, tal como o sintoma nas palavras de Didi-Huberman:

(...) o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice, não como conjunto estável de significações (Didi-Huberman, 2013, p. 334).

Por isso, o filósofo expressa o termo trecho pela perspectiva do sintoma, como algo que é, ao mesmo tempo, “signo incompreensível” e evidentemente figurado, de modo que, quando nos deparamos com ele, é aquilo que tiraniza o olho e o sentido. Essa correlação é possível tanto porque coexiste uma dupla ordem do conceito de sintoma, que é fenomenológica e semiológica, quanto pelo pertinente uso dessas duas grandezas, conjuntamente, com as quais uma certa teoria da arte trabalha. Portanto, a imagem intrusa seria a que exige apenas olhar, “olha algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável, que tiraniza o olho e o sentido, assim como um sintoma tiraniza e domina o corpo” (Didi-Huberman, 2013, p. 343).



Aproximamos esses conceitos de *Shibboleth* no intuito de pensar junto sobre esse “trabalho de figurabilidade” do sintoma, efeito próprio do domínio das visibilidades, principalmente, sobre as imagens que invadem o corpo do observador inesperadamente e trans-torna, trans-sente certo estado das coisas, como acontece com a imagem e a palavra *Shibboleth*, intrusamente.



Figura 1. Doris Salcedo: *Shibboleth*, 2007. Fotografia digital.

Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/images/shibboleth_1.html.



IMAGEM-PERTURBAÇÃO

De origem hebraica, *Shibboleth* remonta a uma circunstância descrita na Bíblia que narra como um grupo de pessoas (os Gileaditas) impediram que outro grupo (os Efraimitas) atravessasse o rio Jordão. O dialeto dos Efraimitas, aqueles que queriam fugir, não incluía o som do “sh”, assim sendo, aqueles que não podiam dizer a palavra “shibboleth”, e diziam “sibboleth”, eram identificados como inimigos e, por isto, capturados e executados. Por meio deste título, desta nomeação, uma terceira dúvida se estrutura: quais relações são possíveis entre o que mostra a artista por meio do título e a visualidade da sua peça?

Encontrar significados em um trabalho artístico pelo signo verbal que aciona uma e outra imagem, uma e outra referência, um e outro desejo, poderia ser um caminho na busca por algum significado lábil, visto a profusão de pensamentos e sensações que uma peça pode dispor ao olhar atento e presente na pele da obra.

De um ponto de vista, pode-se interpretar o trabalho como uma rachadura simbólica, uma crise na instituição de arte que abre, finalmente, o museu para as artistas mulheres, para os artistas da América do Sul, bem como para a arte não representacional. Por outro lado, se o tomarmos como índice, a fissura comporta-se como espaçamento forçado que indica as diferentes táticas de isolamento e mecanismos de exclusão. Em outros termos, pode-se pensar na iconicidade da imagem (fotográfica) e ver a fenda como separação que intercepta a relação dos ainda colonizadores e dos ainda colonizados. Nessa direção, o investimento da obra enquanto ícone-sulco aparece para nos lembrar das cicatrizes, da brutalidade das experiências de violência e aquilo que abre um abismo em cada sujeito, de modo irreparável. Para que não se deixe esquecer dos ditadores, dos marginalizados, dos conflitos, das tensões, das resistências humanas e suas fragilidades. Para que não se deixe esquecer do precipício que se dilata progressivamente separando paisagens, segregando corpos, impedindo atravessamentos e impondo um monolítico monoglota e acinzentado.

Sendo assim, é importante não esquecer que nesses estados-limites, se desfragmentam os sólidos, se liquefazem as estruturas, evocando a reflexão do sociólogo Zygmunt Bauman sobre a situação moderna do fim do século XX para o início do século XXI, em relação às mudanças nos modos de vida. Como, por exemplo, o que é de ordem íntima e o que é público, as mudanças na formação de família – e a sua legitimidade jurídica e social –, dos movimentos migratórios, das formas de trabalho, na noção de segurança e liberdade, do meio ambiente e da noção de futuro, dentre outros. Ao descrever a situação anterior como algo firme e pesado, Bauman (2001) diagnostica que agora, nossa modernidade é fluída e leve, porque mais dinâmica, instável, inconstante, mas, fundamentalmente, inevitável e sem freios.

Para o sociólogo, esta condição atual liquefaz os padrões que eram noções sólidas no passado e, que agora, formam-se de outra maneira, menos fixos. Esta impossibilidade de se fixar uma interpretação à obra de arte é, portanto, uma questão de fluidez e leveza na medida em que o incerto é uma questão da modernidade líquida e, logo, da arte contemporânea. Este incerto não é apenas o não saber em si mesmo, o aleatório ou o hesitante. O incerto diz respeito a uma zona de indeterminação, de ambivalência e oscilação da arte, pela capacidade de dobrar-se e refazer-se sobre as estruturas – iconográficas, semióticas, formalistas, psicológicas. Sob essas condições ambientes, o



pesquisador pode transitar entre o discurso crítico e o discurso histórico que começa não só diante da obra, mas também, diante de um sinal e de uma fala, que retransmito aqui. Nas palavras de Doris Salcedo, em entrevista para a Tate Modern:

Shibboleth é uma peça que (...) à medida que você olha, você pode ter a sensação de catástrofe lá, mas, no entanto, é bastante sutil e eu queria uma peça que se intrometesse no espaço, que não fosse bem-vinda como um imigrante que apenas se intromete sem permissão, apenas entra devagar e, de repente, está lá e é uma presença bastante grande (Salcedo, 2017, tradução minha).

Porém, mesmo depois das palavras da artista, o trabalho se nega a decidir-se, uma vez que a abordagem das imagens de *Shibboleth*, bem como de seu título como índice, possibilitam tramar uma teoria da arte, concomitantemente, a uma análise dessa obra em que sua singularidade desliza sobre sua pluralidade. De alguma forma, o que está colocado pela artista, indica uma falta; o que se insere, expõe uma reserva negativa; o que se instala, aproxima-se de um rastro e aproxima-se do que pode nos separar, nos cindir. Por uma operação sensível, Salcedo instaura um acidente, por dentro e por fora da imagem, dentro e fora da galeria, jogando com a ficção, com as invisibilidades e as probabilidades do real – dos acontecimentos históricos, os narrados e os esquecidos. Penso que, sem querer negar nenhuma objeção, uma das mais fortes sugestões da artista é, a meu ver, quando rompe parte do chão da galeria, rompe, também, um certo monolito neoliberal, isto é, o regime da hegemonia.

SINTOMA

Sublinhando o chão das incertezas, destaca-se a ideia de alteridade para o seu próprio ter-lugar: o lugar que a imagem ocupa. Lugar de fabulação, expectativas estimadas e frustradas na borda do impreciso, limite que guarda outras tensões, como uma outra fala da artista:

Eu acho que é essencial saber que o artista não está inventando coisas. Eu acho que como artista eu tenho uma responsabilidade. Eu tenho que olhar para eventos históricos e trabalhar com qualquer material que me seja dado. Eu não trabalho baseando-me na imaginação ou na ficção (Salcedo, 2008, tradução minha).

Para Doris Salcedo, parece não ser possível construir um lugar para as suas imagens longe de uma realidade declarada. A artista tem urgência em defender uma relação direta entre o seu contracampo, a realidade social e a arte que produz. Isto é, nesse caso, a associação entre criação e âmbito social é muito próxima, como se a artista não pudesse deixar, em nenhum momento, que se esqueça o fato de que as suas obras são parte essencial do lugar onde ela vive, e de toda a realidade que isso inclui. Na passagem em destaque, Salcedo parece reduzir a capacidade da imaginação e da ficção ao engano, como se, caso trabalhasse afirmando-as, toda a sua responsabilidade desaparecesse e a força de sua proposta intelectual e sensível rachasse em mil pedaços. Entre reflexões, esta escrita não acredita que, ao assumir o trabalho com a imaginação e a ficção, um artista, qualquer que se queira, pode se tornar infiel ao seu desejo de transmitir/construir uma realidade ou se tornar um irresponsável quando “inventa coisas”. A declaração parece conter uma potente contradição, capaz de movimentar ainda mais pensamentos sobre a postura do artista, que não fortalece a hegemonia das certezas e da razão.



Por conseguinte, penso em uma postura filosófica com a qual Salcedo relaciona a invenção com responsabilidade, de modo que, para ela parece ser fundamental trabalhar com o que lhe é dado, com o que não foi inventado por ela, porque já está no mundo, com o que acontece em sua cidade, através de um esforço para provar a verdade não apenas das suas ações, mas das forças que a impulsionam. Por meio desse tipo de postura, a artista explora uma disposição também moral daquele que coloca imagens no mundo e, em um jogo acirrado de linguagens, onde muitas vezes as ações partem do desejo de ver, sua atitude afirma uma experiência de dívida para com a realidade, uma dívida que nenhuma invenção pode pagar, que nenhuma imaginação seria capaz de restituir. No entanto, ela está feita e um trabalho está em curso.

Não é enigmático o fato de que as suas obras demandam dos espectadores uma dose de imaginação, uma potência inventiva para tomar as superfícies como testemunhos, para compreender que os objetos que a artista oferece possuem sentidos formais, simbólicos e políticos, atrelados ao real e que dariam significado a outras invisibilidades. Mesmo que, em outras propostas artísticas, as intenções de Salcedo de tratar do sofrimento das vítimas da violência possam parecer mais rapidamente aos olhos dos espectadores como uma “evidência figurada”, que perceberia os sentidos e os temas de modo mais direto. Por vezes, o que Salcedo apresenta como arte, sob um “signo incompreensível”, exige uma tecedura simbólica nunca possível sem as forças da imaginação, da ficção e da invenção, pouco provável de fazer sentido sem *delirar nos corpos* daqueles que a olham. De qualquer modo, percebe-se que para um(a) artista, no atual paradigma artístico, a justa distância ou a possível aproximação do que se insere e do que se retira em um espaço expositivo, como operação estética, pode dar a ver, por consequência, uma postura moral e uma atitude filosófica em relação ao tema trabalhado, à construção de um pensamento político em fomentação.

Para além da declaração acima, supõe-se que é com uma justa posição que a artista se preocupa, o quanto se pode desviar os sentidos e os entendimentos daquilo que, para ela, é importante não deixar passar, nem esquecer, pois, como artista, ela entende profundamente que discursos podem ser conduzidos e desconstruídos. Talvez, por esse motivo, ela faça escolhas estéticas por peças e imagens mais frágeis e sutis, em que toda brutalidade e todo sofrimento com os quais ela trabalha – como um bloco denso – se tornem efêmeros, mínimos, pressupondo que apenas uma diminuta parte possa ser contada, relatada, transmitida. Algo que *interrompe ostensivamente* o fluxo dos acontecimentos mundanos.

Se *Shibboleth* é um sintoma, é por ser uma peça “demasiadamente singular para propor uma estabilidade de significação” – como Didi-Huberman entende sobre *trecho* –, por deixar de modo líquido e inconstante um modo de sentir as questões globais e locais de território, limites e fronteiras, desde a América do Sul ao Reino Unido.

Em um mundo de alguns poucos donos de muitas posses, que querem definir para o outro o lugar do outro, em que tantos se movimentam em desvios intensos, em que a chance de encontrar o outro, o radicalmente diferente de mim, continua a gerar questões de enfrentamento, preconceito, perseguição e isolamento, discutir sobre algo que pode nos separar continua pertinente. É preciso, ao observar a postura da artista, preferir não dominar os pensamentos, nem partir de dentro do abismo, tampouco, esperar por algo fora dele para agir criticamente. Antes, é do entorno da vida da qual Salcedo nos inspira que se entorna o vasto e se retorna as imagens íntimas, as imagens e experiências de



exclusão, separação, tensão e ruptura. E, para além da querela entre invenção e realidade, o que Salcedo expõe fortemente permanece à flor da pele, ainda que ela trate, muitas vezes, das sombras sociais do mundo. Por tudo isso, atenta à reflexão da filósofa Mondzain sobre o perigo que existe em não sabermos mais iniciar um olhar à nossa própria paixão do ver, porque devemos saber construir uma cultura do olhar, e para não sermos devorados pelo regime das visibilidades, cito aqui o seu aviso:

Compete então àqueles que fazem imagens construir o lugar daquele que vê, e àqueles que fazem ver as imagens serem os primeiros a conhecer as vias desta construção. A imagem exige uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que cruzam os seus olhares na partilha das imagens (MONDZAIN, 2017, p. 36).

Por uma nova gestão da palavra é que se investe em uma maneira e atitude de pronunciar algo que talvez salte aos olhos, como demanda esse tipo de obra de arte que nos confronta, nos coloca em um estado de trauma e aguçamento, precisamente por atrair abordagens interessadas na possibilidade de expansão, partilha e compreensão das dinâmicas difíceis de narrar, tanto sociais quanto teóricas e sensíveis. Essas operações que implicam o olhar dos espectadores para baixo e para um plano horizontal, em que as hierarquias se achatam, mas não se aplainam, contém, de certo modo, uma dimensão passional, algo carnal que delira no espaço relativo aos corpos perdidos, esvaziados, esquecidos para os quais a artista declara prestar lutos. Luto com a presença dos espectadores, para quem se elabora outro modo de sensibilidade, mais íntimo e mais *à flor da pele*. Trata-se, afinal, de uma intensidade capaz de engendrar linhas de errância, partilhando a possibilidade de vagar por lugares livremente sobredeterminados, de encontrar espaços de deslocamentos, entre delírios e definições, entre as incertezas e as esperanças.

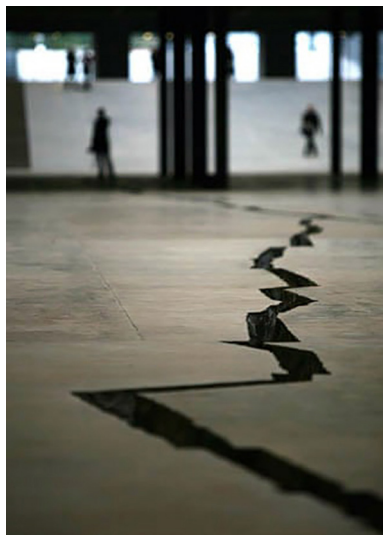


Figura 2. Doris Salcedo: *Shibboleth*, 2007. Fotografia digital. Fonte: <https://www.theguardian.com/arts/gallery/2007/oct/08/1>.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Qualquer”. In: *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp.9-11.

ALBUQUERQUE, Fernanda; SALCREDO, Doris. Artista e instituição: um encontro doloroso. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-8, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80122>

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.

CESAR, Ana Cristina; FILHO, Armando Freitas (Org.). *Inéditos e Dispersos*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994, pp. 11-48.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa, 2017.

SALCEDO, Doris. [Entrevista cedida a] Jesús Ruiz Mantilla. *El País* (Madrid), out. 2017. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218231288.html>. Acesso em: 5 de jun. de 2019, 13h45.

_____. [Entrevista cedida] a Susan Sollins. *Art21*, set. 2008. Disponível em: <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>. Acesso em: 13 de mai. De 2019, 12h.

Szyborska, Wisława. *Autotomia*, 1998. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/02/wislawa-szyborska-1923-2012.html>. Acesso em: 5 de nov. de 2019, 13h.



O ESPECTADOR EM EXPOSIÇÕES DE LINGUAGENS HÍBRIDAS

Camila Damico Medina

Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo pesquisado na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Complementou sua graduação através de intercâmbio na Université Paris-VIII-Saint-Denis, onde estudou Filosofia da Arte. Fundadora e diretora de conteúdo da plataforma digital Mexilhão. Produtora cultural com ênfase na elaboração de programas educativos experimentais.

Resumo: A organização de exposições de linguagens híbridas provoca inevitável revisão dos modelos expositivos. A utilização de mídias, suportes e técnicas pouco convencionais à produção artística certamente se qualifica como um dos principais motivos catalisadores desta revisão. Contudo, ao longo deste artigo, argumento que estas exposições merecem análise por inexoravelmente deslocarem a posição do espectador, colocando em xeque os métodos tradicionais de ativação do público. Em seu corpo, detalho estudos de caso laboratoriais da história recente da arte brasileira, como os projetos de Frederico Moraes e Walter Zanini, tendo como horizonte a análise sobre como, durante a situação de visitação a uma exposição, se dá a negociação por alternativos modos de participação e interação do espectador.

Palavras-chave: Linguagens híbridas. Curadoria experimental. Participação do espectador. Exposição de arte contemporânea. Expografia de arte imaterial.

THE AUDIENCE WHEN EXHIBITING HYBRID LANGUAGES

Abstract: Exhibiting new media art evokes an inevitable review of established exhibition models. Unconventional and unstable media, apparatuses and techniques to the artistic realm certainly apply as one of the catalyzing qualities for the resume of this review process. However, nonetheless, throughout the reading passage, it is argued that those exhibitions deserve close analysis of how they decenter the role of the spectator, questioning traditional methods to engage the audience. It is further detailed historical case studies from Brazilian art initiatives undertaken by Frederico Moraes and Walter Zanini, as it aims to analyze, by observing their exhibitions projects, how keen negotiation was held in order to implement alternatives modes of participation and audience interaction.

Keywords: Hybrid Languages; Experimental Curatorship; Spectator Participation; Contemporary Art Exhibition; Immaterial Art Expography.



A PRÁTICA CURATORIAL PARA LINGUAGENS HÍBRIDAS

Obras de arte processuais, que são articuladas a partir de momentâneas negociações com o público, sempre se mostraram um enigma à elaboração de seus projetos curatoriais e desenhos de exposição. Ao buscarmos inusitadas propostas de relacionamento do espectador com a prática artística, não raro observamos que estas obras saem do próprio campo de atuação tradicionalmente referente à arte. Suas propostas formulam linguagens híbridas⁽¹⁾, empregando materiais, suportes e técnicas pouco convencionais ao mundo da arte para disputar novos critérios para fruição.

Apesar de aliados na busca por alternativos modos de participação do espectador⁽²⁾, o processo de elaboração e produção de exposições de linguagens híbridas guarda intensa disputa e revisão dos modelos expositivos. Durante o artigo, é realizado um estudo analítico de diferentes revisões promovidas historicamente no cenário brasileiro, e que fornece horizonte para formulação de novas exposições de linguagens híbridas assertivas em sua intenção de deslocar a posição do espectador.

A aplicação de mídias e tecnologias na produção artística carrega em si inexorável questionamento da forma como os espaços expositivos hoje gerenciam sua programação. Não apenas pelo fator técnico que surpreende, mas as linguagens híbridas se articulam justamente na desorganização experimental das relações entre tempo e espaço, o que inevitavelmente propõe um desafio à organização de exposição estabelecida nas instituições. O espaço expositivo tem uma prévia concepção sobre como a recepção deve ser administrada, e estas disposições se encontram materializadas através da gestão da experiência de visitação ao recinto. Ao visitar uma exposição de linguagens híbridas, o espectador se defronta com narrativas por vezes paralelas ao entrar na galeria.

O significado da obra de arte híbrida está em incessante negociação pois sua materialidade se articula em sua jogabilidade. Portanto, o sentido de sua experiência está cada vez mais conectado às condições e modulações do momento de contato do espectador com sua proposta. São as possibilidades de relação que constituem a forma da obra de arte híbrida (BOISSIER, 2004). A apropriação e combinação interdisciplinar de técnicas estruturadas em torno da dimensão lúdica do jogo como meio de fruição revisam a posição do espectador a partir de suas próprias referências culturais.

Para discutir as possibilidades criativas para exibição das linguagens híbridas, tratando notoriamente das mudanças sobre a posição do espectador, analiso alguns casos notórios da história recente da arte brasileira. Os projetos laboratoriais selecionados evidenciarão como a desconstrução do lugar do espectador provoca a reformulação do percurso expositivo, assim como redefiniu a forma como o público deveria acessar o sentido da obra de arte.

Os singulares *displays* promovidos por nomes como Frederico Morais e Walter Zanini agenciaram importantes mudanças sobre de que maneira o público deveria acessar a proposta artística. Suas propostas são excepcionais por negociarem alternativos vínculos entre artista, instituição e espectador. Mais adiante, após revisão de experimentações engajadas por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, trato analiticamente dos desafios curatoriais encontrados atualmente, debatendo quais seriam as formas de expor apropriadas para as experimentações artísticas que se relacionam com disciplinas e modos de fazer pouco convencionais ao veículo expositivo estabelecido pelo “cubo branco”.



A DESMATERIALIZAÇÃO DA OBRA DE ARTE: O SURGIMENTO DOS PROCESSOS HÍBRIDOS

Segundo Regina Cornwell (1992), o fio condutor do processo de hibridação dos gêneros de expressão, referente à desmaterialização do objeto na arte, é a proposição de novas formas de integração do espectador. O questionamento sobre a recepção acompanha a crise da pressuposta estabilidade linguística da obra de arte. De acordo com Walter Zanini (2018), a vanguarda artística brasileira vai se deslocando gradativamente dos processos constituintes das superfícies para as cambiantes e moduláveis condições do corpo do espectador. O historiador observa como a integração de distintas técnicas e aparatos tecnológicos na produção artística procura demarcar diferentes experimentações para engajamento do indivíduo e, por conta disso, disputa novas considerações sobre como a experiência de contato com a obra de arte deve ser dada.

As primeiras iniciativas brasileiras do gênero despontam com a procura pela diluição das barreiras entre arte e vida urgentes com o rápido avanço da indústria nacional e do estilo de vida moderno. Com a política desenvolvimentista da década de quarenta, o rompimento com a aparente utilidade das inovações técnicas buscava arquitetar alternativas redes de comunicação. Os artistas começaram a destacar a potencialidade de estabelecer novos meios de se relacionar a partir dos novos aparatos técnicos.

Como declara categoricamente Wladimir Dias-Pino (1998), o computador, assim como os novos meios de comunicação passaram a ser trabalhados enquanto conceitos, norteadores da prática e atuação da poética. As inovações técnicas, neste contexto, deixam de representar sinteticamente a sua própria realidade de canais, para se tornarem redadoras de outras realidades, ensaia Álvaro de Sá (*apud* SARAIVA, 2010) ao analisar a trajetória do pioneiro poeta visual.

Através da influência de Moholy-Nagy enquanto professor da Bauhaus e dos móveis de Alexander Calder nos Estados Unidos na década de trinta, os artistas brasileiros indicavam suas próprias experimentações relacionadas com a máquina. A afinidade com os critérios abstracionistas geométricos se torna evidente na produção brasileira a partir de um rigor matemático encontrado na experimentação sobre as formas, transparecendo na projeção de motores mecânicos próprios para as obras. Como salienta Zanini, os artistas buscavam, na aproximação com a indústria, a possibilidade da reprodução em série de uma linguagem com alcance universal, estabelecendo, assim, uma nova forma de estarmos conectados para além da palavra (ZANINI, 2018, p. 279). Através da produção em escala industrial, a arte poderia se fundir definitivamente na vida.

Estes primeiros empreendimentos já demonstravam o desgaste da classe artística em torno da definição de suportes e materiais próprios a cada gênero de expressão, enfatizando cada vez mais o processo de interação que coloca a obra de arte para “funcionar”. Arlindo Machado (2005) afirma que estas primeiras iniciativas já estabeleceriam as principais diretrizes experimentais das relações entre arte, ciência e tecnologia observadas atualmente.

O esvaziamento do modelo expositivo modernista com o desenvolvimento das linguagens híbridas indicava seus primeiros atritos nas primeiras exposições de arte cinética. Cabe lembrar que o primeiro aparelho cinecromático de Abraham Palatnik, *Azul e roxo em primeiro movimento* (1951), submetido para apresentação na I Bienal de São Paulo, quase não



foi exibido por conta da indefinição de sua nomenclatura⁽³⁾. O movimento de arte cinética proporcionaria ao cenário artístico brasileiro o terreno propício para a investigação do espectador, pois sua participação começa a ser organizada dentro da estrutura da obra de arte, no interior de seu próprio processo – o que promove a manipulação de posições do indivíduo para exploração de sua poética (KAC *apud* SARAIVA, 2010).

AS FORMAS MODULARES MULTISSENSORIAIS

A experiência do corpo do espectador em contato com a obra de arte ganha maior presença nos trabalhos da década de sessenta. Como indica Simone Osthoff (2005), a passagem da rigorosa produção racionalizada para as modulares e efêmeras formas relacionais estabelece uma conexão histórica fundamental com o desenvolvimento recente das práticas artísticas imateriais estruturadas a partir da computação digital. Nos trabalhos de Lygia Clark, por exemplo, a ênfase na integração do espectador ao funcionamento da obra de arte não é delimitada a uma interação que se baseia no acionamento de um mecanismo. Desse modo, a interação do espectador não é possível apenas a partir da contemplação, da observação ou da constatação; com a sua completa integração dentro de seu sistema linguístico, a posição do público é reconstruída em relação intrínseca com a obra de arte.

Em seus projetos, o espectador dialoga com as formas manipuláveis da obra com o seu corpo e sentidos, ao passo que a obra também reage sensivelmente a suas investidas. Ao analisar como exemplo a série *Nostalgia do Corpo*, de 1964 a 1968, a pesquisadora sinaliza como o objeto é tido apenas como um ponto de encontro. O enfoque está nas possibilidades relacionais criadas com o suporte do objeto. Através deste trabalho, a artista mobiliza um “corpo vibrátil” ao revisitar os afetos construídos nas relações entre seres humanos e não-humanos. Ela buscava compreender, no movimento cambiante entre sujeito e objeto, como a singularidade de cada interação compunha e recompunha mundos possíveis.

Suas experimentações não deixam de ter o neoconcretismo como principal norte. Seus experimentos entre cores, texturas, linhas e superfícies se desenrolaram para a transgressão das fronteiras entre realidade e virtual, entre a abstração e a materialidade da experiência. Como comenta Machado (2005), as linguagens híbridas exploram a elasticidade dos suportes com o intuito de estimular singulares experiências sensoriais. O trabalho *Bichos* (1960) articula uma posição ambígua: por um lado, apresenta uma movimentação orgânica; por outro, apresenta uma estrutura arquitetônica e geométrica. Suas esculturas assumem uma indecidibilidade que mobiliza o corpo do espectador de forma inédita. O desdobramento da presença entre diferentes modos de ser e de estar, oscilante e cambiante entre um “dentro e fora” simultâneo, é amplamente investigado em empreendimentos contemporâneos híbridos.

Para estas propostas artísticas, observamos o deslocamento dos projetos expográficos para o ambiente universitário com a premissa de se tratarem de projetos laboratoriais que cortam absolutamente a possibilidade de uma mera interação contemplativa do acontecimento em performance. Todos os envolvidos, ao passo em que concebem, elaboram e preparam a proposta, também se entregam e se envolvem.



A BAGAGEM CULTURAL DO OUTRO COMO REFERÊNCIA PARA EXPLORAÇÃO SENSORIAL HÍBRIDA

A partir de sua conceituação acerca da experiência suprassensorial, Hélio Oiticica procurava transformar o campo de experiência reconhecido e familiar em desconhecido (MACIEL, 2009). Quando passistas e estandartes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira não puderam adentrar com seus *parangolés* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para abertura da exposição Opinião 65 por serem muito “barulhentas” com seus pandeiros e tamborins (VIANNA, 2001), os museus nunca haviam realmente cooptado para sua frequência a presença de um público mais popular. O único meio para mediação entre dois contrastantes domínios culturais era a completa submissão dos sentidos do público para apuração silenciosa e obediente dos saberes dos especialistas sobre o que é arte.

Apesar de ter sido louvada, a empreitada de Hélio Oiticica ao morro não havia sido inédita. Muitos artistas demonstraram interesse pelas favelas quando seus moradores se tornaram alvo de ostensivas remoções violentas promovidas pelo governo militar, que chegaram a deslocar mais de cem mil habitantes em poucos anos. Contudo, a maior parte das interações se baseava na caracterização de alegorias e alas dos desfiles de escolas de samba com um conjunto de inovações plásticas e temáticas artísticas ditas “revolucionárias” (CAVALCANTI, 1994 *apud* VIANNA, 2001). Como salienta Vianna (2001), uma das principais conquistas empreendidas pela classe artística do período era fazer desfilar na avenida suas mais recentes experimentações – sempre se voltando a uma dita valorização do folclore brasileiro. Hélio Oiticica, entretanto, nunca fez parte desta movimentação. Imergiu no corpo de passistas da escola. A proposta de seus *parangolés* não era de que os integrantes da escola desfilassem com suas inovações, mas de que houvesse o contato de uma coisa com a outra, sem imposições nem verticalismos (OITICICA, 1986).

A principal iniciativa do artista, portanto, não residiu restritamente na subversão do estatuto do museu em determinar o que será apresentado como arte na instituição. Festivamente, o artista questionou *para quem* o artista fala e *quem* convida para integrar importantes mudanças na produção artística, apresentando a pertinência de pensar cuidadosamente como se dão estes modos de participação e interação do espectador. O público em questão não era absolutamente desconhecido – contudo, nunca lhes havia sido proposto ocupar a instituição com as suas próprias referências culturais e a partir de seus próprios meios para produção artística: com muito samba – elemento completamente inóspito nos espaços expositivos.

Para o artista, a apropriação das coisas do mundo colocaria em xeque a própria dimensão atribuída às exposições e mostras de arte. Caso o museu continuasse a se agarrar aos mesmos velhos costumes, ficaria sem forças, obsoleto, deserto. *O museu é o mundo*, é a experiência cotidiana – e o espaço expositivo precisa, então, acompanhar e se modificar para cooptar esta mudança emergente (OITICICA, 1967). Extremamente pertinente no desenvolvimento de experimentações relacionando instalações imersivas multimídias, o artista acreditava que o desarranjo das expectativas sensoriais proporcionaria ao espectador a capacidade de alterar sua própria estrutura comportamental (OITICICA, 1986). A construção da experiência visual se constituía, de acordo com sua concepção, mediante o corpo.



EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE

Atravessada pelo terror oriundo da truculenta política de censura e repressão recém-instaurada pela ditadura militar, a investigação artística foi abrigada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acolhida especialmente pelo coordenador de cursos da instituição, Frederico Morais. As proposições lançadas ao longo de projetos como *Arte no Aterro* (1968) e *Domingos de Criação* (1971) buscaram ampliar o escopo de atuação da arte, assim como dos modos de exibir convencionais. A vanguarda não hesitava em transpor o perímetro do museu para realização do contato mais próximo e aberto com o público. Frederico Morais, então, conseguia tratar e receber de forma paradigmática estas novas tendências na instituição. O curador defendia a reformulação completa do entendimento sobre o espaço expositivo, abraçando completamente a ideia de laboratório experimental de criação⁽⁴⁾.

A realização do *Domingos de Criação* (1971) foi muito importante para integrar ao espaço expositivo a realidade e o desafio do manuseio de novos materiais e suportes na produção artística. Arte, educação, festa e manifestação, todos os domingos os jardins do museu sediavam algum curso, que era identificado por Frederico Morais como exercícios experimentais. A cada domingo, um *happening* era produzido coletivamente a partir de determinado tema previamente estabelecido por artistas convidados (Carlos Vergara, Antonio Manuel, Angel Vianna e Amir Haddad são alguns dos nomes). Os *happenings* estavam sempre pautados na utilização transgressiva de materiais pouco convencionais às práticas artísticas, fornecidos por indústrias locais e nacionais para o museu.

Desse modo, Frederico Morais propunha a elaboração de novos modos de gerenciamento museológico e de disposição de obras de arte que se davam a partir de experiências e processos. Para o idealizador do projeto, se as experimentações artísticas estão seguindo para a prática cotidiana, para a rua e para a vida, o museu precisa deixar de ser apenas um veículo legitimador de originais – para ser um propositor de atividades lúdicas que se desenvolvem no ritmo da cidade (MORAIS, 1975). Ao longo do projeto, a participação do público era construída a partir de apropriações, intervenções e negociações dos termos e condições de relação com o outro: a partir do reforço da noção de coletividade como fio condutor para realização das experimentações. A exposição se configurava em torno de proposições, se preocupando com os meios pelos quais experiências eram ativadas (SILVA, 2013).

Walter Zanini e Júlio Plaza cunharam em parceria estratégias curatoriais que pudessem incorporar a operacionalidade da criação de redes subversivas para troca de informação e comunicação. Ao cuidar da produção da exposição *Prospectiva '74* à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, estes curadores não queriam apenas abrir as portas do país para um contexto mais democrático de interação com artistas estrangeiros. As práticas artísticas convidadas para residência colaborativa na exposição eram de artistas oriundos de lugares fora do eixo *mainstream* – como o Leste Europeu e outros países na América do Sul.

O projeto expográfico se articulava como uma oportunidade para fomentar e promover o diálogo de tendências experimentais marginalizadas. De acordo com Cristina Freire, “a exposição tornou-se um espaço privilegiado de visibilidade àquelas redes subterrâneas que operavam além da censura e completamente distantes de interesses comerciais” (FREIRE, 2016, p. 192). Portanto, Zanini e Plaza buscaram em sua



expografia suspender a primazia da função estética das exposições para instituir a ideia de curadoria como rede, e, portanto, como agente mobilizadora de circuitos mais inclusivos e não hegemônicos de solidariedade e de cooperação internacional. Plaza iria, na ocasião, defender a ideia de museu “como veículo para canalizar informação” (1974 *apud* FREIRE, 2016). Zanini iria também ressaltar o necessário deslocamento da concepção do espaço expositivo como lugar de conservação para se tornar centro para pesquisa e experimento, abraçando sua dimensão laboratorial (1976 *apud* FREIRE, 2016).

SOLUÇÕES CURATORIAIS COMO FORMAS ALTERNATIVAS DE ESTAR JUNTO

Seguindo para além do movimento de resistência às censuras ditatoriais, o campo museológico tem agenciado alternativas narrativas históricas, considerando a desconstrução de uma hierarquia entre gêneros, que determinava lugares, técnicas e atores tidos como legítimos para a produção artística. As artes participativas, compreendendo também neste contexto as linguagens híbridas interdisciplinares, se apresentam como uma forma de criação de comunidades, que identificam o espaço cultural como lugar de encontro e de entendimento. Cada vez mais se procuram formas de compartilhamento do tempo – em que o artista desenvolve projetos *junto* ao seu público, investigando os ritmos que movem e mobilizam o espectador.

A consciência construída de que o museu é capaz, através de sua coleção, de contextualizar situações que formalizam novos modelos de relação entre o sujeito e o objeto tem mudado as características estruturantes das exposições. Nathalie Heinich (2007) identifica como sintoma a valorização da diversidade programática da instituição, que passa a receber uma maior variedade de temáticas nas exposições. Com isso, a autora observa que os espaços expositivos começam a receber maior número de disciplinas e interesses expográficos fora do campo da arte *per se*, diversificando os mecanismos e métodos de exposição de acordo com a qualidade ou natureza do assunto a ser exibido. Portanto, em contraponto ao cenário histórico apresentado, os espaços expositivos têm procurado, de forma mais institucional, incluir em sua programação mais trabalhos relacionados aos meios híbridos.

A quantidade ascendente de eventos não implica na qualificação de sua organização – muito menos na revisão de convenções que permeiam os modos expositivos das instituições. Como se vê ao longo dos casos apresentados no texto, a abertura curatorial para qualificar o acolhimento das demandas de trabalhos interdisciplinares não está restrita a atender suas demandas técnicas. A apropriação de suas propostas se deu fundamentalmente através do conceito de participação do espectador implicado no projeto, sua materialidade constituída através das relações negociadas momentaneamente. Este processo implicaria na ruptura com diversos preceitos estabelecidos e *know-how* constituído pela área de curadoria e de gestão.

De acordo com Giselle Beiguelman (2004), nunca esteve tão evidente o isolamento das linguagens híbridas na curadoria – mesmo com o renovado interesse das instituições. Isto se deve à ausência de reflexão crítica sobre o que é, de fato, explorado por estes trabalhos e o que precisa transparecer *expograficamente*. Um dos principais indícios deste distanciamento está em uma suposta impossibilidade de relacionar tais trabalhos com outras obras de arte contemporâneas que empregam outros materiais e suportes.



A pesquisadora descreve como as exposições parecem não poder ser “confrontadas” com outras formas de expressão e outras linguagens – sua particularidade está sempre encarcerada pela questão do uso de inovações tecnológicas, como se a sua experimentação se encerrasse neste tópico (BEIGUELMAN, 2004).

Além disso, não raro os artistas convidados a expor não compreendem como “traduzir” os conceitos promovidos a um público que não é necessariamente especializado e que nem sempre está aberto a interagir com a proposta da forma visada. Por outro lado, o museu parece exigir que a produção sempre apresente um *objeto expositivo*, sob a justificativa de que possa se aproximar a um público mais amplo.

Adicionalmente, tantas outras instituições demonstram ter receio de lidar com a cultura cibernética e as interfaces online de interação. Diante de tais iniciativas, usualmente os projetos expográficos procuram transfigurar estas superfícies de contato para se tornarem telas ou, no máximo, monitores. As instituições compreendem que a qualidade aberta dos *hyperlinks* pode representar um risco para o usuário e para a segurança do espaço. A estratégia comumente empregada é “travar” os *websites* dispostos na exposição. Estas medidas são incompatíveis com a própria qualidade da *web* e da arquitetura da informação – de poder navegar sem qualquer compromisso de realizar uma leitura linear e sincronizada.

Sarah Cook (2008) analisa que a dificuldade em dispor tais trabalhos também se dá porque as exposições usualmente são estruturadas a partir de uma noção de comportamento estático e homogêneo do espectador, que gerenciaria o seu tempo da mesma *maneira* pelo espaço. Com isso, compreende que as obras de arte agenciam os mesmos modos de recepção – o que não é o caso quando se trata de linguagens híbridas. As linguagens híbridas são dinâmicas e mesmo instáveis, onde cada proposta investiga novas temporalidades. Ao mesmo tempo em que a curadoria precisa estabelecer um ambiente seguro para a preservação da proposta por bastante tempo no espaço expositivo, ela também precisa ser flexível e cooptar as distintas disposições do espectador, que variam consideravelmente com sua bagagem cultural, assim como com suas condições de visitação.

De acordo com Quaranta (2010), as experimentações artísticas envolvendo suportes técnicos pouco convencionais costumam elaborar eventos de curta duração como forma de fortalecer seu circuito. Ao adentrar a instituição, precisam ter a experiência laboriosa e densa de colaboração para que o evento possa durar até três meses (período médio de exposições temporárias). Esse processo entendido como de “tradução” pelo autor não implica na produção de um objeto ou de uma instalação que possa simplesmente ocupar “fisicamente” o espaço expositivo: significa criar meios de contato com um público visitante que não necessariamente conhece previamente os conceitos agenciados pelo artista através da tecnologia.

Se o rigor técnico e as rígidas posturas e referências estéticas para a produção artística foram gradativamente desconstruídas com o uso interdisciplinar de objetos, materiais e suportes para alternativos modos de participação do espectador (CORNWELL, 1992), os meios de assimilação e de cooptação de tais iniciativas nos espaços expositivos ainda têm sido minuciosamente estudados e disputados dentro do campo (FRIELING, 2016). De acordo com Rudolf Frieling (2016), os trabalhos colaborativos realizam acontecimentos, performances ou instalações a partir da articulação de ficções



condicionadas artificialmente dentro de uma temporalidade própria. Os espaços expositivos têm a tendência em engendrar a experiência de participação colaborativa através da exibição de registros, documentos e relatos sobre a performance, sem realmente assumir o desafio de dar continuidade a esta temporalidade narrativa vivenciada. Portanto, é imperativo enfatizar na elaboração da expografia os modos de “recontextualização” para estes trabalhos de natureza processual - que, usualmente, investigam questões como a precariedade ou vulnerabilidade das condições de existência do corpo, a efemeridade e espontaneidade das relações e a imaterialidade dos suportes.

Podemos assinalar sinteticamente algumas tendências curatoriais brasileiras que procuram dar conta destes desafios, negociando como se deve *efetiva* e materialmente engajar o público visitante para que usufrua sensivelmente das propostas de sua poética. De acordo com Franciele dos Santos (2015), os projetos expográficos têm se dividido entre o diálogo com conceitos *revisitados* e a defesa dos conceitos *instaurados* pelo segmento. As exposições que são notáveis por sua capacidade em dialogar com conceitos *revisitados* se empenham na mediação, através da situação expositiva, dos conceitos explorados no campo da arte de forma mais ampla com as propostas híbridas participativas: é o caso de *Arte Novos Meios/Multimeios* (1985), por exemplo. De outro lado, as exposições que articulam conceitos instaurados procuram na situação expositiva consolidar e legitimar o discurso constituinte das investigações híbridas, estabelecendo um escopo próprio de atuação da linguagem: é o caso de *Emoção Art.ficial 2.0* (2004), por exemplo.

Tendo em mente este panorama de iniciativas que investigaram alternativas disposições do espectador, agenciando distintas formas de participação do público no espaço expositivo através do uso interdisciplinar de técnicas, materiais e suportes não estabelecidos na produção artística, vemos que é necessário ampliar o escopo de estudo sobre a curadoria de linguagens híbridas para além de seu segmento. Ao tratar de projetos laboratoriais da recente história da arte brasileira, percebemos que estes casos formularam novos parâmetros institucionais de relacionamento com o público que auxiliariam largamente na resolução criativa de expografias das linguagens híbridas. Ao deslocar a preocupação das demandas técnicas para a questão do lugar do espectador nos espaços expositivos, é possível encontrar pontos de convergência.

NOTAS

1. Com o termo, indico a definição de Lúcia Santaella (*apud* ARANTES, 2005, p. 49), que compreende a hibridação como processos onde diferentes sistemas de signos se atravessam e se contaminam em torno da formação de uma nova sintaxe integrada.
2. É definido aqui de forma ampla através da expressão “modos de participação” as distintas expectativas de comportamento e interação do público ao entrar em contato com uma obra de arte. Portanto, se entende aqui que os modos de participação do público são as possibilidades discursivas de fruição da obra de arte, ou melhor, que são tidas como possíveis pela sociedade em que o espectador está inserido. Por exemplo, até o fim do século XIX seria impensável que o espectador tivesse outra disposição que não a fruição contemplativa e introspectiva.
3. Não obstante, a ausência de qualquer referência para sua recepção institucional ou de qualquer indicação para cuidado e manutenção técnica do complexo dispositivo permitiria



que o trabalho estivesse operante por apenas quinze minutos (que se deu ao longo do evento de abertura da exposição).

4. O conceito de museu como “laboratório experimental” aparece pela primeira vez no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* em 1964, ao comentar o colóquio de Jean Cassou no Comitê Francês do CIMAM que havia acontecido no ano anterior. O termo “laboratório” vinha sendo usado recorrentemente para indicar os museus que se apresentavam mais interessados em cooptar as práticas artísticas mais radicais (ZANINI, 2018, p. 262).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: SENAC, 2005.

BEIGUELMAN, Giselle. *Do cubo branco à caixa preta*. Revista Eletrônica Trópico, seção Novo Mundo, agosto 2004. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo_9_2581_1.shl Acesso em 12 de novembro de 2018.

BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme: la interactivité en l'art*. Genève : MAMCO, 2004.

COOK, Sarah. *Immateriality and Its Discontents: An Overview of Main Models and Issues for Curating New Media*. In: PAUL, Christiane (org.). *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial models for digital art*. Oakland, California: University of California Press, 2008.

COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta. *The Digital Arts In and Out of the Institution— Where to Now?* PAUL, Christiane (org.). *A companion to digital art*. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

CORNWELL, Regina. *Interactive art: touching the “body in the mind”*. Discourse, v. 14, n. 2, Performance issue: Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality. Wayne State University, US: spring 1992.

ECO, Umberto. *The poetics of the open work*. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London, UK; Cambridge, MA, USA: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

FREIRE, Cristina. 1974. *A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC-USP*. CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; et al. (org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books; FAPESP, 2016.

FRIELING, Rudolf. *Participatory Art: Histories and experiences of display*. In: PAUL, Christiane (org.). *A companion to digital art*. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

HEINICH, Nathalie. *From museum curator to exhibition auteur*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; et al. (org.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2007.

KAC, Eduardo. Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário. *Revista ARS*, v.13, n. 26. São Paulo, jul. - dez. 2015.



MACHADO, Arlindo. *Pioneers of Electronic Art in Brazil*. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). *Anomalie digital_arts #5*. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005 :// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

MACIEL, Kátia. 'O cinema tem que virar instrumento'. *As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida*. In: MACIEL, Kátia (org.). Transcineamas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. (Coleção N-Imagem)

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: Crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Experimentar o experimental*. New York, 22 de março de 1972, p.06. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oitica>. Acesso em 09 de novembro de 2018.

OSTHOFF, Simone. *Lygia Clark et Hélio Oiticica : l'héritage de l'interactivité et de la participation pour un avenir télématique*. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). *Anomalie digital_arts #5*. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005 :// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

QUARANTA, Domenico. *A few notes on curating*. In: Beyond New Media Art. Brescia, LINK Editions, 2013. ISBN 978-1-291-37697-5.

RINEHART, Richard. *One of Us! On the Coupling of New Media Art and Art Institutions*. PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *A contribuição de exposições de arte, ciência e tecnologia a partir de 1968 para a historiografia da arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UnB: Brasília, 2015.

SARAIVA, Alberto. *O poema é a máquina*. In: Wladimir Dias-Pino. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Arte e Tecnologia, Oi Futuro)

SILVA, Anna Corina da. *Notas sobre experimentação e fruição: MAM-Rio enquanto "laboratório experimental"*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, RN: ANPUH, julho de 2013.

VIANNA, Hermano. *Não quero que a vida me faça de otário!': Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro*. In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (org.). Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. JESUS, Eduardo de (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.



O SIGNIFICADO RESILIENTE DOS SABERES ESTÉTICOS NA AMAZÔNIA (REFLEXÃO E RECEPÇÃO NA GALERIA VITÓRIA BARROS)

Alexandre Silva Santos Filho

Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (1989), Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2002), Doutorado em Educação na Universidade Federal de Goiás (2009) com estágio na Universidade de Aveiro em Portugal. Realizou Pós-Doutorado em Artes Visuais pela UFPA (2014). Atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Resumo: Discute-se criticamente a respeito do campo da arte na educação na Amazônia. Evidencia-se o papel do serviço educativo vivido na Galeria Vitória Barros-GVB durante os 15 anos de sua existência. Mostra-se nesse cenário a importância dos saberes estéticos, fato este de caráter resiliente e traduzido pelo *habitus* estético na relação com o campo artístico, político e econômico. A Galeria Vitória Barros aponta para um segmento de saberes indicativos de interesses, no sentido de promover a distribuição do capital cultural e artístico à medida que se insere na realidade social e torna-se responsável pela formação educativa em arte do público escolar, visitantes das exposições e diálogos com os artistas e intelectuais na amazonidade de Marabá.

Palavras-chave: Arte na Educação Amazônica. Habitus Estéticos. Mediação Cultural. Resiliência. Saberes Estéticos.

THE RESILIENT MEANING OF AESTHETIC KNOWLEDGE IN THE AMAZON (REFLECTION AND RECEPTION IN THE GALLERY VITÓRIA BARROS)

Abstract: We critically discussed about the field of art in education in the Amazon. The role of the educational service in the Vitória Barros gallery during the 15 years of its existence. In this scenario, the importance of aesthetic knowledge. It is a result from a way of organizing works for a public exhibition of a resilient character. The Galeria Vitória Barros points to a segment of knowledge that is indicative of interests, in the sense of promoting the distribution of cultural and artistic capital. The Galeria Vitória Barros inserted in the social reality, became responsible for the development of the educational formation in art of the school public and the visitors of the exhibitions. The space also created dialogues with the artists and intellectuals in the Amazon of Marabá.

Keywords: Art in Amazonian Education. Aesthetic Habitus. Cultural Mediation. Resilience. Aesthetic Knowledge.



INTRODUÇÃO

O serviço educativo em espaços não formais de educação é uma das ênfases das ações culturais e artísticas promovidas, nos últimos 15 anos, pela Galeria Vitória Barros – GVB. O compromisso socioeducativo que reveste a GVB tem demonstrado nesses anos a seriedade com que vem construindo o significado de humanidade. Empenhada na mediação cultural entre a arte e o público que visita as exposições na galeria, bem como relativas às ações de encontrar o público infantil e a juventude nos ambientes educacionais, sejam das escolas públicas e privadas, universidades, faculdades ou em lugares que permitem derivar estruturas expositivas para a intermediação entre o artista, a crítica e o significado do consumo estético das mostras em exposição.

A ação tecida pelo compromisso educacional na sociedade, mediando o conhecimento artístico e estético com os visitantes é o que identifico como curadoria educativa, pois as obras artísticas visuais precisam ser intermediadas pelo fato de que se apresentam com uma sintaxe visual própria que tem fundamentos diversos e concepções amplas de arte e estética. Por isso que ao se organizar uma exposição artística está em questão a finalidade, a organização, a promoção e o planejamento de possíveis leituras a serem realizadas mediante a situação criada pelo percurso criativo dos expositores visuais.

Para tanto, trago como fundamento desta crítica os conceitos que envolvem resiliência e *habitus* estético que configura a relação da estrutura educacional como aquela que distribui o capital cultural entre as classes e tem mérito “a sociologia da educação [que] configura seu objeto particular quando se constitui como ciência das relações entre a reprodução cultural e a reprodução social” (BOURDIEU, 2005, p. 295). Ou seja, na prática das relações simbólicas o que ocorre é a interação entre as pessoas, dada pela forma como elas se relacionam e comungam as suas ideias, neste caso, o modo como se comunicam com a arte e a cultura.

Importa ressaltar que refletir criticamente sobre este tema representa adicionar ao contexto científico e cultural da dimensão estética a sua consistência. Pois há falta destes conteúdos na prática e teoria referente à identidade territorial da cidade de Marabá, uma vez que nunca se fez algo semelhante. E que agora encontra a oportunidade com a GVB no âmbito das representações com o público (estudantes, visitantes, espectadores eventuais, professores de escolas e faculdades etc.), incorporando a obra de arte visual, simbolicamente em todo o modo de se relacionar com a imagem visual, ao se referir à vida.

Portanto, discorrer-se-á criticamente sobre o campo da arte/educação em Marabá, assim como será precioso rever o papel do serviço educativo oferecido pela GVB e a sua ampliação para os critérios da curadoria educativa, a fim de propiciar melhores práticas de mediação cultural para a significação de sua existência.

A GVB E O LEGADO SOCIOEDUCATIVO

O contexto histórico e cultural do surgimento da GVB, coincide com o momento de intensa representação política no cenário internacional, nacional, estadual e municipal. A título de exemplo para o contexto no cenário político, cultural, artístico e econômico podem-se situar: os conflitos entre os Estados Unidos e o Oriente Médio, desencadeando o atentado terrorista ao *World Trade Center* em Nova Iorque em 11 de setembro de 2001;



a esquerda política brasileira elege o presidente da república pelo processo democrático de eleição em 2002 e reeleição em 2006; descoberta do pré-sal no território brasileiro pela Petrobrás; em 2002 o Brasil é pentacampeão no futebol; a arte digital passa a ser a linguagem visual de maior destaque; a partir de 2000 há a renovação dos super-heróis; e os jogos eletrônicos entram com força no mercado mundial e nacional.

O movimento artístico local e o seu desdobramento sob influência universal de comedimento global perpassam a conjuntura em fluxo entre os anos de 1997 a 2011 na cidade de Marabá. Caracterizado por “[...] momentos históricos de efervescência e de recuos temporários [...]”, conforme analisa Botelho (2016). Isso implica novos ares de consumo estético em trânsito nessa territorialidade. Para tanto, há de se considerar que o surgimento do espaço cultural GVB dá-se no ensejo das transformações socioculturais, políticas e sociais – no âmbito mundial, nacional e local –, cujas dinâmicas territoriais vão influir no discurso dos sistemas da arte na localidade. Dai não ser possível não admitir, conforme percute Costa (2014, p. 53), que na “[...] condição periférica da Amazônia (e do Pará) não é jamais uma condição de isolamento, antes havendo total inclusão das periferias nos processos de modernidade pelos quais o mundo atravessa”. Afirmando que é a partir dessa condição periférica cultural que o município de Marabá identifica-se com a fronteira tipicamente amazônica e que os lastros de luta dos artistas na localidade é ainda maior em sua efervescência em detrimento de uma cooperação mútua que se trava e se fortalece no processo da modernidade tardia regional.

No caso, especialmente quanto à GVB, poder-se-ia dizer que há um trabalho de mediação cultural movido por esta modernidade tardia, que se inscreve no movimento artístico local como aquele que cria *habitus* estético, pois ergue-se em função do serviço educativo uma forma própria de se preocupar com a educação estética do público e levar aos ambientes escolares essa mesma possibilidade. Nesse sentido, é coerente incursinar pelo significado resiliente na recepção estética, de modo que se esclareça sobre o que fundamenta o ambiente socioeducativo da GVB.

RESILIÊNCIA NA RECEPÇÃO ESTÉTICA

Às portas de entrada para mundos visuais que precisam ser desvendados, interpretados, significados estão disponíveis e é inevitável que sejam abertos novos horizontes do momento participativo com a obra – permitindo trocas entre o espectador e a imagem visual ou interativa –, conforme preconizam e são concordantes dos novos paradigmas para com a imagem visual e obras interativas Rossi (2003), Domingues (1997) e Giannetti (2006).

Destaca-se, nessa perspectiva, haver uma sintonia da arte com o público, visto que este público como observador interage e interpreta inteiramente a partir do seu corpo com a obra (visual, estética e tecnológica) e por isso que Giannetti (2006, p. 192) configura esta abordagem como requisito central para pensar a mediação obra/espectadores (organicamente conectados) “na medida em que [...], se transformam em parte do sistema que eles observam”. Principalmente, se neste caso o público tem sua representatividade objetivada como no caso da GVB, que foca as possibilidades dessa mediação com as escolas, faculdades, universidades e os passantes (visitantes que entram ocasionalmente nas salas de exposições da GVB).



Diga-se de passagem, a forma como se tem organizado o processo de recepção estética na GVB tem sido insuficiente, já que o processo de recepção visual praticado é muito mais intuitivo do que uma sistemática orquestrada para o exercício de uma prática de leitura de obras. A inexistência de uma concepção filosófica/metodológica que possa sustentar um significado de maior contorno para a definição de uma curadoria educativa não permite, nesse momento, ainda ter estudos e experimentos sólidos que possam fornecer exemplos claros de resultados pertinentes à ação crítica com a obra. Todavia, há clareza de que é somente neste espaço expositivo, em toda a região do sudeste paraense, que reúne e tem sido até hoje assumido pela GVB, o lugar potencial do encontro entre o público e a arte, e por isso há uma demanda que implica dinâmica social e cultural e que se inscreve aos novos percursos criativos com prioridade política das ações educativas e comunicacionais estéticas investidas pela GVB.

À vista disso, duas linhas de reflexão devo considerar aqui pertinentes. A primeira que se refere ao contexto dos 15 anos da GVB e o seu desdobramentos em Instituto, resulta práticas intuitivas de alavancar o projeto galeria de arte mediada pelas concepções modernista e contemporânea, simultaneamente. Sucede-se que tais concepções embalam o significado de recepção estética voltados a dois paradigmas que caracterizam as mudanças do comportamento social do povo mediante as transformações ocorridas com a implementação de novas tecnologias de mediação comunicacional, tecnológica e informacional.

Na segunda linha, compreendo os procedimentos organizados que contribuem para o desenvolvimento do processo educativo da GVB. Muito embora, até o momento não se tenha nenhum enfoque específico ou se perceba um experimento prático relativo a constituição a um sistema organizado de leitura de imagem. Mas é patente a disposição dos organizadores das exposições de realizar um serviço educativo pelo puro significado de executar uma prática fortuita de mediação cultural, no contexto da ação educativa da GVB.

Não obstante, admito que na esfera dos espaços mediadores de cultura e exposições, no sul e sudeste do Pará ou na Amazônia Oriental paraense, não tenho conhecimento de práticas educativas relativas aos experimentados além da GVB. Observo que nesses 15 anos não há nas redondezas maior empreendimento da relação do público com arte – do território cultural, artístico e educacional – que o que se tem alavancado pela GVB.

Além do mais, nenhuma outra prática educativa foi tão bem consubstanciada como esta, desenhada com o propósito de receber alunos e professores das escolas e faculdades, a partir do ensino da arte/educação como ação educativa ou mediação cultural.

Tudo isso traduz-se em resiliência. Posto que procurar a compreensão de como deve ser a formação educativa oferecida ao público da GVB de modo não formal da educação, considerando que a própria formalidade educativa não o faz. E ao mesmo tempo ao se criar espaço experimental para veicular a arte contemporânea como objeto de conhecimento e promoção de novas estratégias de mediação cultural é como flexionar uma barra de metal, vergá-la e perceber que ela retornou ao seu estado original superando a expectativa da deformidade. Pensando assim que se pode observar como a curadoria educativa pode metaforizar-se com a barra de metal, pois detém em seu caráter de resiliência. Etimologicamente, resiliência origina-se do latim *resiliens* para significar “saltar



para trás, voltar, recuar, retroceder e romper”, do Inglês remete a ideia de elasticidade e flexibilidade, ou seja, a capacidade de recuperação (ZEMBRA; COSTA, 2011).

A resiliência é um processo de reação positiva face à adversidade. No contexto da educação, é fundamental que se opere a partir do fator otimismo, mediado por atitudes positivas. Implica, como bem descreve Lage (2011, p.5): “[...] habilidades, competências, comedimento, elasticidade para se reconstruir após um episódio, voltar ao estado original depois de uma perda, um fracasso, uma tragédia”. Por essa ótica, pode-se esclarecer alguns aspectos envolventes na preparação de exposições para fins educativos, considerando que o público no primeiro embate com atos educativos em arte se defende por meio da desconfiança de que ele é incapaz de entender arte; oscila e perde o controle quando algo não é como ele próprio pensou; mas supera quando encontra na obra sentidos que o faz perceber que precisa aprender e não é necessário negar a obra sem conhecê-la.

A resiliência pode ser usada para mostrar que a interação com a arte promove experiência estética, faz o espectador ter melhor compreensão da vida e das pessoas, admitindo conhecimentos diversos face ao contato com a experiência artística. Não é à toa que o papel da arte na educação tem seu mérito, uma vez que é fundamental provocar novos hábitos de entendimento da imagem como parte do entendimento da vida real. Ora, se a arte tem sua dimensão democrática e é também democratizante ela é responsável pela transformação da sociedade. Dito isso, pode-se alavancar as estratégias para o serviço educativo da recepção estética com base resiliente, conforme ensina Antunes (2011) e estender o estudo do autor com implicação à resiliência para a educação em arte e estética. Assim, a recepção resiliente opera estratégias significativas com os jogos operacionais estéticos, as metáforas visuais, impregna o agir por ensaio, estabelece texturas com a leitura e releitura da obra, promove planejamento e experimentação com a arte, e, por fim suscita a reflexão crítica.

Nos jogos operacionais estéticos, envolvem-se os grupos de participantes para a realização de leitura e a fruição da arte a partir de medidas construtivas em torno da solução de problemas propostos. Tem-se como princípio a concepção de que os objetos artísticos e estéticos são repositórios de significados, que ao entrar em contato com eles é possível aprender alguma coisa, pois eles são feitos para afetar a vida humana. Daí a ideia de elaboração de jogos – do latim *iocus*, *iocare* que significa brinquedo, divertimento, passatempo sujeito a regras (HUIZINGA, 2005).

É nesse contexto resiliente que o modo mais apropriado de superação concernente aos espectadores estéticos é o fato de que eles jogam. A realização de jogos estéticos desperta interesse e o descompromisso com o aprender arte, bem como interpretar e interagir com ela sem a preocupação do conteúdo formal caracterizaria o aspecto indelével com referência à espontaneidade do espectador em se relacionar com a imagem. Assim como, é interesse do professor estabelecer vínculo com o ensino não formal, pois implica desafios, por exemplo: encontrar figuras escondidas nas imagens; descobrir a forma estética com significação tátil; usar o corpo para experimentar o ambiente; representar gestos, expressões para compreender as narrativas visuais etc.

A técnica das metáforas é uma boa estratégia para imprimir significações abstratas dos objetos artísticos. Implica consolidar experiências estéticas a partir de conexões entre a obra e as ideias enunciadas simbolicamente na comunicação estética do ato de recepção visual e da fruição. Tem-se duas conformações explorativas: uma referente à exploração do tema/conteúdo; a outra abriga conexões com os repertórios culturais no indivíduo



e as relações que se faz com o contexto social, político, histórico, cultural etc., a fim de encontrar os esquemas que estruturam os sentidos das ideias centrais na leitura da obra.

Resulta daí um campo aberto de explorações estéticas, comunicacionais e múltiplos questionamentos. Pode-se dar como exemplo o *Image Watching* como crítica – “[...] uma abordagem que fornece conceitos para a crítica voltada à produção artística operando nas relações existentes entre o modo crítico e o criativo de aprender na arte/educação” (OTT, 1997, p. 127).

O *Image Watching* segue etapas. A primeira delas é o “Aquecimento” (*thought watching*), que prepara o interpretante (aluno, professor) para a recepção estética com a imagem, a fim de criar uma atmosfera favorável e diminuir a tensão do momento de entrada na metáfora visual, propondo ao leitor realizar conexões pertinentes entre o falar, o ver e o sentir. Por conseguinte, as etapas se desenvolvem para a categoria “Descrevendo”, possibilita a imagem se revelar ao olhar curioso e falar dela aos indivíduos; um modo primário de comunicação estética. A seguir vem a categoria “Analisando”, investiga intrinsecamente a imagem visual – como foi executada, o que se tem de elementos para a compreensão visual e a organização do espaço pictórico ou visual e que imagens remetem a comunicação visual.

Num terceiro momento, tem-se a categoria “Interpretando”, pois esta busca oferecer respostas metafóricas a partir da subjetividade dos indivíduos, diz respeito ao que sentem, o que suscita ou não as emoções do fruidor mediante a imagem visual. A etapa seguinte articula a categoria “Fundamentando” na qual encontram-se referências baseadas no conhecimento do autor (artista), história da arte, estética, ampliando a intenção da compreensão a respeito da obra. Deve-se disponibilizar ao público, além da obra, catálogos de exposições, mídias (informes audiovisual, internet, CDs etc.), todo aparato de consulta para que possa saber mais sobre a arte, o artista e o contexto sociocultural da exposição em questão. E por fim, a etapa “Revelando”, será o momento em que o espectador deixa de ser ele somente e passa para o lado de autor. Surgem produções expressivas dos envolvidos e a obra passa a ser apenas uma pista na criação estético do sujeito.

Outro momento da estratégia resiliente é o agir por ensaio. Significa que o público experimenta uma diversidade de coisas que irão redesenhar a vida enquanto se pensa sobre as representações da criatividade da arte e o modo de o espectador ler. A categoria revelando do *Image Watching* é um bom exemplo.

Por fim a reflexão crítica. Espera-se que o espectador adquira habilidade de superação com base no otimismo e assim possa encarar as contingências do entendimento com a arte a partir de sua capacidade intrínseca de antecipar-se aos problemas e de crescer com as mudanças, posto que é fundamento que desenvolva critérios à sua interpretação do objeto artístico dado. Em uma palavra, poder-se-ia dizer que o participante da leitura e releitura estética possa julgar, avaliar, decidir acerca da qualidade das imagens visuais que o desafia.

Em suma, o leitor da obra tem que decifrar o sentido dela, o que fora imaginado pelo artista, daí o julgamento estético aparecer, pois o que está em questão são os elementos como cor, tema, realismo e expressividade da obra que ele deve refletir, interpretar e julgar (ROSSI, 2003). Portanto, o ato e o fato no contexto de resiliência dar-se-á o movimento da prática educativa informal; tem ocorrido na GVB mediante o serviço educativo, integrado



ao processo psíquico e maturidade dos que por ali transitam, uma vez que a necessidade de desenvolver atividades nessa ordem, envolva o ser no seu íntimo, fora do cotidiano escolar, mas na prática de uma construção humanista com fins educativos e criação de novos hábitos culturais.

AÇÃO EDUCATIVA NA FORMAÇÃO DE HABITUS ESTÉTICOS

A formação estética do espectador em arte é condição prevalecente da ação educativa que possibilita repensar o modo como a GVB influi na formação de *habitus* de recepção estética, envolvendo o público jovem, professores e intelectuais da cidade de Marabá.

O conceito de *habitus* refere-se à palavra grega *hexis* que explicita as características subjacentes ao corpo e a alma, adquiridas num processo de aprendizagem. Especificamente evoca uma estrutura que consiste em promover esquemas de internalização das ideias e da cultura, a fim de que isso se aplique a situações particulares pertinentes a cada pessoa individualmente. *Habitus* então é adotado para se referir diretamente à noção da cultura local. Para tanto, toma-se a explicação de Setton (2002, p. 20) com base em Pierre Bourdieu (o idealizador deste conceito) para definir a situação assim: “[...] dá ênfase às experiências passadas dos indivíduos, funcionando como matriz de percepção [...]”. De fato, resulta num princípio mediador de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais dadas, educacionais vividas e comunicacionais experimentadas, a fim de que a existência daqueles que estão envolvidos com os modos de experimentar a realidade sejam exitosas. Nessa caso, o experimento suscitado é o estético, o artístico e o cultural.

O *habitus* estético segue então o princípio identificado com a tendência de compartilhar a disposição semelhante com os outros participantes de um campo de significação da ação educativa em questão. Por esse motivo, a compreensão de *habitus* estético trata a maneira de ver e interpretar, em conjunto, a ação da recepção estética e acarreta convenções e modelos preestabelecidos por um paradigma de recepção que é preciso superar.

A proposta de classificação de Rossi (2003) em estabelecer três níveis de pensamento estético, dar clareza para se refletir sobre o *habitus* estético, uma vez que a autora desdobra a classificação conforme o espectador/leitor tenha tecido relação com a imagem visual e a sua compreensão de mundo. Considerando ainda que o efeito estético gerado pelo *habitus* cria disposições duráveis na mente do leitor que passa a se relacionar com o pensamento estético-visual.

Interessa então esclarecer o papel que a GVB tem realizado de maneira intuitiva mediante o processo de recepção estética, mas que possibilita desenvolver *habitus* estético, já que ela oferece uma estrutura consolidada de acesso a obra de arte. Esta forma de incorporar na recepção estética da GVB os níveis de pensamento estético é um modo de perceber que a GVB tem representado e apresentado à sociedade local alternativa para a educação estética do público interessado em ver, sentir e refletir sobre arte.

Assim, Rossi (2003) possibilita que sua teoria seja o fundamento prático do serviço educativo que tem encontrado enfoques na mediação cultural realizada pela GVB, cujo desdobramento é o desenvolvimento de *habitus* estético do público/leitor.



Dito isso, não há dúvida de que os três níveis caracterizados por Rossi (2003) apontam para conjuntos de ideias que servem para o amadurecimento do pensamento estético, envolvendo as estruturas cognitivas e a construção de argumentos.

O nível 1 pormenoriza-se pelo enfoque cognitivo, “[...] definidas pelas características do pensamento concreto em ação durante a leitura estética, gerando uma interpretação guiada pela busca da concretude do mundo” (ROSSI, 2003, p.124). O que o leitor ver na imagem, para ele, é real, concreto e a obra é o elo físico do que existe, daquilo que está sendo representado na imagem. O tema, por exemplo, é visibilizado como algo que está presente na imagem visual e engendra a interpretação pela narrativa. O *habitus* estético então se traduz pelo pensamento estético, pois tende a seguir um processo linear, posto que é a imagem a representação do mundo do artista, daí ela passa a ser concebida como a representação da realidade do artista na forma e conteúdo. Interpretada em termos de realidade própria, ela mesma é a realidade visibilizada.

É legítimo oferecer tal apropriação na leitura aos visitantes, pois as exposições organizadas pela GVB seguem uma diversidade de desígnios e, portanto, abrem o leque de possibilidades. Resulta entretanto que as exposições possam exercer uma força estética tão forte, através do serviço educativo, que são capazes de romper a resistência dos *habitus* construídos pela sociedade de consumo e surtir efeitos transformadores aos novos *habitus* estéticos perceptivos preparando novos leitores (estudantes e professores).

O nível 2 tem como base a transição do pensamento mais ingênuo para um mais sofisticado, já que busca compreender a arte. Ou seja, o enfoque é que o artista transfere seus sentimentos e humores para a imagem visual, o que é patente que o artista represente o seu eu interior, cujos atributos de sua interioridade determinam a qualidade da imagem: “Assim, a obra é triste (e ruim) se o artista assim estava no momento da sua produção” (ROSSI, 2003, p.126). Implica julgamentos, uma concepção de encontrar o sentido da obra no mundo concreto em relação ao que fora pensado pelo artista. Ora, também tem conotações implícitas ao sentimento das significações ou ideias que foram elaboradas intencionalmente pelo autor da imagem.

No nível 3, conforme Rossi (2003), os significados passam a ser buscados a partir das subjetividades que se instalam na apreciação estética. Importa salientar nessa constituição a subjetividade inerente ao artista e a do leitor. Todavia, o leitor deixa de se projetar na obra do artista e passa a vê-la como um espaço em que pode procurar significados em vez de fabricá-los a partir da imagem. “Surge, então, uma dialética na constituição da consciência do papel do artista e do leitor; o que, parece, é a ideia mais sofisticada dentre as usadas pelos alunos da Educação Básica, durante a leitura estética”. (ROSSI, 2003, p. 127). Aliás, é o momento de situações em que o pensamento refere-se a abstração das ideias, abrem-se assim discussões sobre o tema, a mensagem as reflexões estéticas. Busca-se então potencializar a capacidade de refletir sobre o processo de pensar a obra.

Fica assim evidente que a construção de *habitus* estético requer uma prática continuada de ver, sentir e refletir sobre a imagem visual sem esquecer que a ida aos espaços expositivos devem conter orientações específicas sobre a exposição, o artista e as obras.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Galeria Vitória Barros tem introduzido um trabalho social e educativo de enorme abrangência para a cultura e a educação socioestética na cidade de Marabá. O serviço educativo oferecido pela GVB, mesmo que tenha sido, inicialmente, mero desejo de ser contribuidora nesse seguimento não formal da educação estética, passou a ser fundamental na aplicação do modo de existência, pois tem representado um capital cultural incorporado e objetivado.

Tais acumulações e transmissões culturais são feitas através do processo de recepção estética, possibilitando criar *habitus* estéticos. Uma vez que os bens culturais ensejados pela educação estética não formal, enquanto bem simbólico, pode ser apreendida ou possuída por aqueles que se desafiam e superam ao se permitir decifrar os códigos sem previa instrução de apropriação. Há uma educação estética resiliente na qual o livre jogo da transmissão cultural persiste em se coordenar pelo simples atributo da apropriação dos bens simbólicos que são desejados e querer possuí-los: no simples ato de leitura da imagem que o espectador se submete, já o qualifica a possuir uma educação pertinente ao legado da mediação cultural.

Por outro lado, a produção de consumidores estéticos em Marabá por meio da formação educativa tem seu melhor empreendimento estabelecido na GVB, posto que não ocorre a comercialização de obras artísticas e isso qualifica o espaço para expor trabalhos artísticos experimentais, da ordem de proporcionar a liberdade de expressão através das artes visuais.

Além disso, a comunicação pedagógica que medeia a relação obra x público é responsável pela transmissão dos códigos das obras da cultura local, que amplia a territorialidade no deslocamento das fronteiras culturais fundamental para que a GVB possa ser o lugar por onde a arte contemporânea penetra e age.

Por fim, a GVB legitima a sua qualidade cultural, pedagógica, educativa e social através da recepção do serviço educativo. Pois vale dizer que de posse de um código artístico e cultural mais ou menos complexo disponibiliza-o a todos os visitantes, cria modos de acesso a obra exposta em seu espaço.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Celso. Como poderiam ser as estratégias de aula para os alunos resilientes? In: *Revista Construir Notícias*. Ano 10 – n.59 – julho/agosto 2011

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COSTA, Gils Vieira. *Espaços em Trânsito: Múltiplas Territorialidades da Arte Contemporânea Paraense*. Belém: IAP, 2014.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopia da Arte, a Ciências e a Tecnologia*. Trad. Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.



HUIZINGA, Johan. *Homo Ludus*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OTT, Robert William. Ensinando Crítica nos Museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

LAGE, Nildo. Resiliência... In: *Revista Construir Notícias*. Ano 10 – n.59 – julho/agosto 2011

QUINTELA, Pedro. *Estratégias de mediação cultural: Inovação e experimentação no Serviço Educativo da Casa da Música*. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 94 | 2011, colocado online no dia 01Outubro 2012, criado a 30 Setembro 2016.

ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que Falam: Leitura da Arte na Escola*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SANTOS-FILHO, Alexandre Silva dos; BOTELHO, Deíze almeida. *Estudo sobre a Ação Barcor – Estética Tocantina*. In: Revista Margens: Dossiê Literatura e Resistência. V.9, N.13 Dez/2015. p. 163-184.



