

A imagem permeável na arte e os movimentos de resistência dos anos 60 à contemporaneidade

Nicole Chagas Lima 

(Colégio Suíço Brasileiro de Curitiba — CHPR, Pinhais/PR — Brasil)

RESUMO – A imagem permeável na arte e os movimentos de resistência dos anos 60 à contemporaneidade – Em oposição à produção hegemônica do mundo da arte, os movimentos sociais dos anos 60 pavimentaram uma nova via para a produção das zonas periféricas, associando a morte das utopias e vanguardas à ideia de sobrevivência das imagens, entendida na atualidade como *arte de resistência*. Nesse estudo, percorro os principais eventos dos anos 60 à contemporaneidade e seus reflexos na arte de resistência. Tomando como ponto de partida a Europa e América do Norte, focalizo então a América Latina. Discuto imagens que *resistem* ao impulso de uma resposta totalizante. Para observar sua permeabilidade, analiso suas estruturas específicas e formas como convidam o receptor a experimentar suas propostas.

PALAVRAS-CHAVE

Artes visuais. Arte de resistência. Imagem permeável. Papel do receptor.

ABSTRACT – The permeable image in art and the resistance movements from the 60s to contemporaneity – In opposition to the hegemonic production of the art world, the social movements of the 60s paved a new path for the production of peripheral areas, associating the death of utopias and vanguards to the idea of survival of images, currently understood as resistance art. In this study, I cover the main events from the 1960s to the present and their impact on resistance art. Taking Europe and North America as a starting point, I then focus on Latin America. I discuss images that resist the impulse of a totalizing response. To observe their permeability, I analyze their specific structures and the ways in which they invite the receiver to experience their proposals.

KEYWORDS

Visual arts. Resistance art. Permeable image. Receiver's role.

RESUMEN – La imagen permeable en el arte y los movimientos de resistencia de los años 60 a la contemporaneidad – En oposición a la producción hegemónica del mundo del arte, los movimientos sociales de los años 60 abrieron un nuevo camino para la producción de las zonas periféricas, asociando la muerte de las utopías y las vanguardias a la idea de supervivencia de las imágenes, entendida actualmente como arte de resistencia. En este estudio, cubro los principales acontecimientos desde la década de 1960 hasta la actualidad y su impacto en el arte de resistencia. Tomando como punto de partida Europa y América del Norte, luego me centro en América Latina. Hablo de imágenes que resisten el impulso de una respuesta totalizadora. Para observar su permeabilidad, analizo sus estructuras específicas y las formas en que invitan al receptor a experimentar sus propuestas.

PALABRAS CLAVE

Artes visuales. Arte de resistencia. Imagen permeable. El papel del receptor.

Durante minha pesquisa de doutorado em Artes Visuais (2019), deparei-me com a pergunta “o que constitui uma imagem artística”? Dada a complexidade da questão, mergulhei nas teorias da imagem e da recepção, investigando profundamente sua natureza: do que é feita, onde reside, como é formada em cooperação fenomenológica com o receptor¹ e, sobretudo, a partir de quais estratégias a obra ou espaço expositivo são preparados para estabelecer um canal de contato para que essa imagem enquanto fenômeno e não objeto, possa se formar. Nesse percurso, pude perceber que, desde os primórdios do cristianismo até meados do século XX, a imagem na cultura ocidental se construiu principalmente com o intuito de se converter em um objeto de veneração ou contemplação. Enquanto objeto, essa imagem serviu a diversos propósitos: domar as forças da natureza, construir mitos, profetizar dogmas, instituir poderes, apreender o agora, vencer a mortalidade do corpo, comemorar a guerra ou lamentar suas perdas, ou mesmo o mais simples e quiçá mais instável de todos: alcançar a beleza.

Se na Idade Média a fé foi o tema central da produção, ou mesmo da destruição dessas imagens-objeto, na modernidade a razão deu os contornos para as teorias da cor e da ótica, a partir das quais buscamos compreender os domínios da visão e do espaço. Com a fotografia, inventamos máquinas para materializar o tempo em objetos-panfleto. Com os surrealistas, escrevemos tratados sobre como plasmar o inconsciente em telas, colagens e esculturas. De um modo ou de outro, o fator comum a todos esses múltiplos objetivos foi um desejo de exercer alguma forma de dominação sobre a realidade, recriada como imagem e oferecida como versão colecionável e definitiva de alguma verdade. Essa busca por uma verdade da imagem, ou através dela, que se adensou após a revolução industrial e se estendeu até a primeira metade do século XX, parece perder forças à medida em que a própria ideia de verdade começa a desmoronar como uma promessa da modernidade que nunca se cumpre, quando as guerras se tornam cada vez mais violentas, as solidões mais profundas, as opressões mais expostas e nenhum regime alcança qualquer de suas utopias.

Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1998), reverbera de modo eloquente o fim das Grandes Narrativas, ou, como as nomeia, metanarrativas (*métarécit*) que pretendiam alinhar formas de ver o mundo, de reunir sob a mesma asa um grande conjunto da humanidade. Com propósitos hegemônicos, esses grandes discursos tinham a prerrogativa de um paternalismo em condições de inscrever nos diversos sujeitos autorizações e interdições. A Igreja na Idade Média e o Iluminismo no século XVIII são exemplos de narrativas predominantes que categorizam indivíduos em suas unidades comuns, ou *comunidades*. Na arte, vemos essas ideias se materializarem na disputa entre o Iconoclasmo da reforma protestante e o Barroco da contrarreforma católica. Ou ainda, no século XX, nos incontáveis manifestos artísticos que nos trouxeram um Futurismo fascista, um Surrealismo socialista e um Dadaísmo anarquista, para citar apenas alguns.

A afirmação de cada Grande Narrativa funciona também como interdição de outras diversas. O pensamento eclesiástico de boa parte da Idade Média não era tolerante com formas diferentes de estar-no-mundo, as fogueiras estavam lá para provar isso. O Iluminismo por sua vez pregou sem pudores “enforcar o último rei com as tripas do último padre”², buscando suplantar, por meio da razão, lógicas metanarrativas anteriores, como o pensamento monárquico e religioso. Historicamente, costuma-se localizar no pós-guerras-mundiais a implosão das metanarrativas. Ou seja, há a pulverização do pensamento soberano, o esfacelamento das utopias e dos grandes discursos que buscavam uma visão totalizante do mundo, que perseguiram uma ideia última e definitiva para descrever e salvar a humanidade. Se no século XIX ficamos órfãos de Deus, como constatou Nietzsche, no século XX ficamos órfãos da própria Verdade.

Essa noção de um apocalipse latente, diante da crise das utopias e do enfraquecimento da experiência na pós-modernidade, é até hoje defendida também por filósofos contemporâneos, como Giorgio Agamben que afirma: “Nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo

algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana numa cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (Agamben, 2008, p. 21) A ideia de uma existência apática, massacrada e atravessada pelo aniquilamento da experiência, aliada ao conceito de uma cultura potencialmente destrutiva e perversa foi apresentada também pelo cineasta Pier Paolo Pasolini em 1974, a partir do que chamou de “genocídio cultural”. O verdadeiro fascismo para ele tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É, como diz Georges Didi-Huberman, aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade” (Didi-Huberman, 2011, p. 29).

Ao contrário de Adorno e seus seguidores, que defendiam uma hierarquia entre a arte erudita e a cultura de massa, Pasolini se insurge contra o regime generalizado da máquina totalitária que cumpre seu trabalho sem enfrentar resistência, alcançando “vitória definitiva e sem partilha”. Didi-Huberman explica as consequências disso na visão de Pasolini, iniciando por uma espécie de cegueira: “É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (Didi-Huberman, 2011, p. 41-42).

Em conclusão, Didi-Huberman comenta:

Quando Pasolini anuncia que ‘não existem mais seres humanos’ ou quando Giorgio Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra ‘despossuído de sua experiência’, nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos. Apocalipse: é uma figura maior da tradição judaico-cristã. Ela seria a sobrevivência que absorve todas as outras em sua claridade devoradora: a grande sobrevivência ‘sacral’ – fim dos tempos e tempo do Juízo Final – quando todas as outras terão sido aniquiladas (Didi-Huberman, 2011, p. 78-79).

Para Didi-Huberman, a profecia apocalíptica de Pasolini pode ser resumida nesta frase de Alain Brossat: “A cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie” (Brossat, 2005, p. 46-62 *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 41).

Mas então, como lidar com o legado de guerras, da escassez, da violência, do horror e da destruição (concreta ou subjetiva) que habita não apenas os nossos corpos, mas nosso imaginário? Como perceber essas imagens que vivem *apesar de tudo*, se estamos soterrados por um *continuum* de imagens fragmentadas, presos em uma série de presentes perpétuos, se sentimos, no lugar da dor, um efeito de anestesia, onde “o *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo o efeito emancipatório”? (Fabbrini, 2006, p. 33).

Ao refutar esse horizonte apocalíptico – e a própria ideia de horizonte –, Didi-Huberman aponta para uma política de sobrevivência que “dispensa necessariamente o fim dos tempos”. Para ele as sobrevivências “não prometem nenhuma ressurreição”, elas são apenas “lampejos passeando nas trevas”, e não “o acontecimento de uma grande luz”, porque elas nos ensinam que “a destruição nunca é absoluta”. Em outras palavras: o que nunca morre, não precisa renascer. É possível *resistir*, sair de uma posição passiva de orfandade dessa luz redentora, ainda que sorratamente, em meio aos escombros, através das imagens (no plural):

A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). [...] A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá logo) ou como horizonte (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro sempre). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande ‘linha de fuga’ (Didi-Huberman, 2011, p. 85-86).

Mas como seria essa imagem que não advém dos holofotes da grande verdade e que *resiste* ao impulso de nos oferecer uma resposta totalizante? Certamente não poderia ser feita do seu avesso, tal qual a *imago* romana, moldada em sua tumba, ou teríamos apenas (mais) um manifesto. É preciso buscar por aqueles que se formaram à margem do que Arthur Danto chamou, nos anos 60,

de “Mundo da arte”, aquele consagrado, formado por instituições voltadas ao mercado e à constituição de grandes coleções.

Sobre esse mundo, até hoje cindido, entre arte moderna e contemporânea, é comum encontrar uma vasta bibliografia de pensadores, críticos e historiadores (Argan, Archer, Tassinari, Danto e outros) defendendo que a arte contemporânea é herdeira das vanguardas modernas (e que farta herança nos deixaram!). Acredita-se também que Marcel Duchamp foi o mais revolucionário dos artistas do século XX, ao apresentar um objeto pronto, libertando a mão do artista do fazer da obra, destacando o conceito do objeto. Não cabe aqui julgar o mérito, porém, noto que o gesto de Duchamp, ainda que revolucionário em sua forma, continua a afirmar algo “importante”, com “V” de Verdade. Como podemos nos despir da ideia de verdade partindo de um gesto tão afirmativo? Ainda que algumas “importâncias” e genialidades insistam em ser depositadas sobre nós e, de certa maneira, perdurem até hoje, gostaria de propor um olhar periférico, direcionado para as margens das Grandes Verdades.

Trabalhando com esse conceito, o sociólogo Howard Becker publicou a obra *Mundos da Arte* (2010), na qual nos guia pelo caminho de pensarmos a produção artística de maneira plural. Segundo Becker, não seria possível falar de um único mundo das artes visuais, mas sim de vários mundos que, ao mesmo tempo em que compartilham de convenções em comum, percebem o fazer artístico de maneiras distintas. Mais do que a ideia de um mundo fechado em si mesmo, Becker nos chama a atenção para o fato de que arte não se faz de forma isolada e, por isso, um mundo deve ser pensado em termos de relações sociais que o tornam possível. Contudo, não se trata apenas de buscar um lugar de conciliação nessa pluralidade, de pensar que há um acordo possível para que todas essas formas de arte coexistam, mas sim de propor uma leitura específica e aprofundada para as formas de arte que se constroem dessas pequenas luzes que sobrevivem à margem da grande verdade. É preciso entender a margem em seus traços específicos e considerar o contexto em que se formaram.

Pois foi justamente a partir dos anos 60 que o mundo da arte “singular” e “oficial” e institucionalizado passou a ser amplamente questionado. Não por acaso, é nessa década que Umberto Eco publica *A Obra Aberta*, discutindo a abertura de um espaço participativo para o receptor da obra, precisamente quando a imaterialidade, por meio dos *happenings* e das performances, tomava cada vez mais a cena artística. Eco afirma que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante”, onde “cada fruição é, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Eco, 1997, p. 40). Também nessa década, Barthes publica o ensaio “A morte do autor”. Para o crítico, o autor não é mais o detentor da criação, mas um “scriptor” – palavra usada para deslocar a ideia de poder presente nas palavras “autor” e “autoridade”. Para Barthes, o texto é “um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura” (Barthes, 1988, p. 68). Independente do autor, a percepção dessa multiplicidade cabe ao leitor.

O que Eco e Barthes discutem é o papel do receptor como aquele que constrói um *sentido* a partir da obra dada, que é “livre” para se movimentar dentro do espaço da obra. O exemplo que me ocorre imediatamente é o *Jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, coincidentemente escrito nessa mesma década (1963). Cortázar buscou possibilitar outro processo de leitura e permitir a intervenção dos seus leitores na narrativa. O próprio nome, “jogo da amarelinha”, se refere a esse espaço da suposta liberdade do receptor, que pode lançar sua pequena pedra em qualquer dos quadrantes da obra.

A ausência de um “ponto final” e o redirecionamento da potência da obra e do espaço do autor para o receptor é uma mudança geográfica para um lugar onde a imagem eventualmente se constituirá. O artista não poderá jamais acabá-la, uma vez que se trata de uma obra em suspensão, que prescinde de um raciocínio conclusivo, pois não é apresentada como imagem, mas como possibilidade de imagem – um ponto de partida no lugar de um ponto final. Mais do que um resultado

póstumo, ela tenta se converter no gesto vivo, na experiência em si. Sobre esse novo papel do receptor, Rancière aponta para a urgência de uma arte que o emancipe. Para isso o espectador deve ser removido de um estado de estupefação pelo fascínio das aparências, da posição passiva de mero observador. Rancière explica que:

O espectador também atua, observa, seleciona, compara, interpreta. Ele liga o que vê a uma série de outras coisas que já viu em outros tempos e lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema que se põe diante de si. Ele participa da performance, remodelando-a a seu próprio modo – a fim de torná-la uma imagem pura e associar essa imagem com uma história que ele mesmo leu ou sonhou, experimentou ou inventou (Rancière, 2009, p. 4; 14).

Outros teóricos afirmam que as instituições do mundo da arte não apenas interferem materialmente nas realidades, mas produzem falas, práticas, narrativas, modos de ver e de representar. John Berger (1999), bell hooks (2009), Laura Mulvey (1988), entre outros, observam que a maneira como olhamos e somos olhados é marcada por intersecções que ao mesmo tempo organizam e demarcam as posições sociais e culturais dos sujeitos. Para esses autores, a relação do olhar, isto é, quem olha e quem é olhado, é uma relação de poder. Isso ganha novas implicações quando analisado no âmbito dos conceitos de pornografia e erotismo.

A palavra pornografia origina-se do grego *pornographos*, que significa, literalmente, escritos sobre “porneuô” (viver da prostituição) ou ainda “pernêmi” (vender, exportar), referindo-se à descrição dos costumes de comércio e exploração de corpos e de seus clientes, estabelecendo uma relação de consumo e poder contida nessas imagens. Ou seja, em toda a imagem pornográfica há uma operação de poder. Se ampliarmos o entendimento da imagem pornográfica para além do âmbito sexual, incluindo toda e qualquer relação de poder e dominação apresentada imagetivamente, teremos uma vasta coleção de imagens pornográficas ao longo da história: dos obeliscos fálicos às pedagógicas esculturas clássicas que pretendiam dominar os corpos públicos; dos ícones dos imperadores romanos que se fixavam sobre os seus territórios anexados às imagens sacras que

cristianizaram didaticamente seus *alumni* (sem luz) analfabetos por séculos e séculos, alcançando quiçá os corpos das mulheres que Yves Klein carimbava em telas com o “seu” azul, ou os objetos específicos de Donald Judd que emergiam das paredes e se impunham no espaço.

Já o impulso erótico, segundo Freud, expressaria o desejo do homem de união com o mundo. Se na imagem pornográfica há um desejo de dominação, na imagem erótica predomina o desejo de fusão ou conciliação entre os corpos da imagem e do receptor. Trata-se de uma natureza completamente distinta de uma imagem que não pretende dominar ou se impor sobre coisa alguma, mas que convida a uma partilha de sua existência, questionando poderes, sobretudo a própria necessidade de existência de qualquer poder que nos subjuga e nos sujeite à sua lógica.

Coincidentemente nos anos 60, as relações de poder foram também amplamente questionadas através da organização de movimentos sociais, das lutas por direitos civis e das resistências aos autoritarismos. Os confrontos e conflitos produzidos tanto no “mundo da arte” como no “mundo real” se tornam de certa maneira uma espécie de berçário para uma produção artística que propõe uma perspectiva inversa à lógica do objeto imposto ao espectador passivo. Resignificado, o termo “receptor” passa a contemplar o caráter ativo, porque criativo, do público. Ao invés de se imporem sobre nós com suas Verdades e nos demandarem qualquer aceitação ou mesmo compreensão de seus discursos, essas obras parecem justamente querer cessar o processo da fala (ou do “Falo”, se pensarmos psicanaliticamente) representacional e unilateral para nos convidar a uma recepção dialógica a partir de suas resistências às formas tradicionais de dominação.

Nessa época, diversos movimentos políticos se instauram, numa espécie de tsunami revolucionário que se espalhou em ondas com frequências muito distintas. Na América do Norte, a segunda onda feminista se expande e, na Europa, diversos manifestos inspirados no maio de 68 atravessam o continente. Na África, fervilham

os movimentos anticolonialistas, seguindo a descolonização pós segunda guerra que ocorre também em diversos países na Ásia. Na América Latina, vemos emergir governos autoritários e ditatoriais. Em resposta, decreta-se que é proibido proibir. Enquanto a oposição à Guerra do Vietnã domina nos Estados Unidos, também há protestos por liberdades civis, a favor do feminismo, contra o racismo, a censura e as armas nucleares.

Entre as glórias e fracassos das utopias e das verdades, onde o inimigo não desiste de vencer, rumino as palavras: *resistirmos*, a que será que se destina? Ou, qual o sentido de *resistência* na arte que seria produzida a partir desses rígidos contextos revolucionários? Se, por um lado, a produção artística passa a ter uma possibilidade de responder a esses manifestos e a nos colocar em diálogo com as questões de gênero, identidade e sexualidade, com os processos de colonização e escravidão, por outro, como resistir à tentação de se impor sobre os discursos hegemônicos, construindo novas verdades? Que imagens seriam capazes de nos colocar diante do mal-estar da civilização, abrindo fissuras e colocando em xeque nossas estruturas de poder e dominação? Como essas imagens convidam o receptor, através da permeabilidade de suas formas, a experimentar suas propostas? Trago aqui alguns exemplos onde percebo um campo possível para essa observação. Ainda que se originem em universos distintos, acredito que serão úteis para percebermos seus “lampejos”.

O primeiro deles é um monumento ou, melhor dizendo, um contramonumento³. Trata-se do *Monumento Contra o Fascismo*, projetado por Esther Shalev-Gerz e Jochen Gerz em Hamburgo, na Alemanha, em 1986. A obra consiste em uma coluna de 12 metros de aço, cujas faces são revestidas de chumbo. Na época de sua instalação, os transeuntes foram convidados a marcar naquela superfície o seu protesto contra o fascismo, enquanto pouco a pouco a coluna se afundava no chão, desaparecendo lentamente aos olhos daqueles que se acostumavam, em vão, com sua presença.

O monumento se faz então, além de aço e chumbo, de palavra, tempo e memória. Subvertendo os obeliscos egípcios e as colunas romanas, sua castração progressiva toca diretamente o imaginário fálico, nos fazendo buscar a figura do herói, que nele, só pode ser desmentida: a cada assinatura que *resiste*, um pouco da sua *rigidez* afunda. O que resta, ao final, além de um quadrado no chão, é o topo da coluna, um texto traduzido para sete idiomas e a lembrança de que sobre ele não devemos erguer outros jamais.

Além dos objetos simbólicos constituídos ou destituídos, os artistas parecem ter encontrado um território perfeito para construir suas trincheiras de resistência na arte: o corpo. Com a emergência das performances, diversos artistas se puseram a explorar os limites de seus corpos, não mais como exemplos de uma idealização ou objetos de desejo oferecidos ao olhar, mas muitas vezes como um corpo “abjeto”, causando repulsa e estranhamento. A entrada crescente das mulheres num meio até então predominantemente masculino, subverteu também a relação que a própria arte tinha com os corpos femininos, enquanto objetos representáveis, criando situações em que as artistas se apresentam como *corpos-sujeito*, à disposição do receptor que participa da construção de uma imagem muitas vezes catastrófica, resultante desse embate que é físico, psicológico e social.

A compreensão de Kristeva do “abjeto” fornece um termo útil para contrastar com o objeto colecionável até então representado na arte. Enquanto o primeiro permite que um sujeito coordene seus desejos, permitindo assim que a ordem simbólica da significação persista, o abjeto é radicalmente excluído e, como explica Kristeva, “atrai para o lugar onde o significado desmorona” (Kristeva, 1982, p. 02, tradução nossa). Na segunda metade do século XX, o tema da abjeção explodiu na mesma proporção em que todos os significados pareciam desmoronar. O crescimento da arte performática coincidiu com a radicalização da política no final dos anos 1960, a partir das lutas de movimentos sociais, quando diversos artistas passaram a problematizar as posições de sujeito e objeto na arte.

Muitas artistas feministas como Eva Hesse e Louise Bourgeois encontraram na abjeção uma conexão com a exposição de seus corpos, propondo uma abordagem experimental com materiais, texturas e formas. As esculturas-instalações dessas artistas evocam imagens grotescas e maternais, como sacos de ovos, seios pendentes e fluidos corporais. Enquanto a materialidade abjeta das obras de Hesse está ligada a elementos como intestinos e bolas de cabelo gigantes que estão em constante deterioração devido aos materiais usados, Bourgeois explora o abjeto em formas eróticas, muitas vezes fragmentadas, porém confeccionadas em materiais perenes como o mármore e o bronze.

Ainda sobre a expressão do corpo enquanto arte, vale mencionar quatro performances: *Cut Piece*, de Yoko Ono (1965), *Touch Cinema*, de Valie Export (1968), *Rhythm 0*, de Marina Abramovic (1974), e *La Bête*, de Wagner Schwartz (2005-2020). Mesmo distintas em suas proposições, todas têm em comum o fato de serem ativadas pelo ato de tocar os corpos dos artistas. Seja com espinhos, tesouras, armas de fogo ou as próprias mãos, tal qual no *Monumento contra o Fascismo*, imprime-se na constituição de cada uma delas um gesto indelével.

Em comum, todas essas imagens têm, ao final, um corpo alterado. Trazem também o fato de se apresentarem além de forças que se opõem ou se impõem, como objetos que se dispõem desarmados, mesmo diante de potenciais opressores, ao oferecerem seus corpos para serem tocados, riscados, violados, cortados, dobrados, contando apenas com o que há da civilidade desse espectador emancipado (Rancière, 2009) para protegê-los. São imagens que sofrem em seu próprio corpo “uma eterna e mesquinha queimadura” (Didi-Huberman, 2011, p.13). O que essas imagens expõem e revelam, através de suas marcas, são as nossas pulsões. O que lhes causamos, a dobra, é o que sobra: a obra.

Certa vez questionada sobre *Cut Piece* — peça em que se senta em silêncio num palco diante de uma tesoura e se coloca à disposição dos presentes, para que se revezem, cortando e levando consigo um pequeno pedaço de sua roupa —

Yoko Ono respondeu: “Geralmente damos algo com um propósito, mas queria ver o que eles tomariam”⁴. Ao assistir ao vídeo⁵, é possível observar que algumas pessoas se aproximam hesitantes, cortando um pequeno quadrado de tecido de sua manga ou da bainha de sua saia. Já outros com ousadia cortam a frente de sua blusa ou as alças de seu sutiã. Ao expressar sua curiosidade de “ver o que eles tomariam”, a artista propõe uma obra aberta que só se realiza durante a performance. O que nos apresenta é uma estrutura permeável, um lugar de indeterminação, que funciona como espaço para a atividade do receptor que preenche a obra com sua presença, ao mesmo tempo em que paradoxalmente subtrai pedaços dessa mesma obra.

Similarmente, na performance *Rhythm 0*, a artista Marina Abramović colocou-se passivamente à disposição do público como um objeto de arte. Permaneceu imóvel durante seis horas, enquanto o público era convidado a interagir com ela usando 72 objetos diversos, de penas a facas. Os receptores da obra tinham total controle sobre as ações que poderiam executar em Marina, resultando em uma série de ações que variavam de carinho e gentileza a agressões físicas e ameaças. A obra enfatizou a participação ativa dos receptores na construção da experiência artística, explorando os limites da empatia e da crueldade humanas, questionando até onde as pessoas podem ir quando lhes é dada total liberdade sobre uma obra de arte e um ser humano como objeto.

Quando esses objetos fora da norma passam a se afirmar como sujeitos artísticos, quando aquilo que era “para ser olhado”, como nota Mulvey, passa a nos enxergar com olhos bem abertos, as posições no jogo se invertem. Sem dúvida, trata-se de uma mudança reflexiva que transita abrindo brechas entre as normas, criando processos de desconstrução e desobediência, apresentando novas formas de ser e estar no mundo.

A mudança do olhar proposta por Mulvey se contrapõe ao que Rosalyn Deutsche chama de “olhar voyeurista”, em *Agorafobia: esfera pública, arte pública*,

democracia e crítica feminista (2018). Ao comentar a obra de Barbara Kruger, diz que esse olhar está ligado às “estruturas hierárquicas de diferença sexual – não só porque as mulheres têm historicamente ocupado o espaço de objeto visual e são literalmente observadas, mas porque o olhar voyeurista ‘feminiza’ tudo o que olha”. O feminino aqui é entendido como o que perturba a segurança de limites e, portanto, precisa de controle. Nesse sentido Deutsche conclui que a figura iconográfica nas imagens de mulheres “é menos uma reprodução de mulheres reais do que um signo cultural produzindo a feminilidade como o objeto de tal contenção masculina, o que Laura Mulvey ilustremente denomina “*to-be-looked-at-ness*” (Deutsche, 2018, p.140).

Além de pensar essas posições de um modo generalizante, é preciso também diferenciar os corpos e os olhares aos quais nos referimos. Afinal, ser olhada e objetificada como uma mulher branca, como propõe a obra de Barbara Kruger, não tem o mesmo peso e medida da objetificação imposta aos corpos racializados ou aqueles que resistem, ainda hoje, a outras formas de dominação. Na América Latina, o corpo foi profundamente afetado pelas tentativas violentas do Estado, da Igreja e da civilização de organizá-lo. A civilização, representada pela ordem colonial ibero-americana, chegou ao “sul do mundo” e classificou as terras “encontradas” com várias nomenclaturas, reorganizando e subjugando o que considerava selvagem.

Quando a ordem desse olhar colonizador, masculino, heterossexual, eurocêntrico e cristão é desestabilizada, os corpos que deveriam permanecer passivos passam a atuar, criar e reivindicar a sua permanência. Ao formar novas configurações e resistências, transformam as posições entre a objetificação estética do que antes existia apenas para ser olhado em um lugar de ativismo e experiência. Assim, os corpos tomados como selvagens se apropriam sincreticamente da cultura que lhes foi imposta, alterando-a e adaptando seus sentidos originais aos seus próprios ritos. No manifesto *Antropófago*, publicado em 1928, Oswald de Andrade simbolicamente aborda o canibalismo como um meio de

interação entre os povos indígenas e os colonizadores europeus. Nesse encontro de corpos e na ingestão da matéria, ocorre a digestão e a absorção de saberes, enquanto o que não interessa é regurgitado.

As obras da artista brasileira Lygia Clark, concebidas nos anos 1960, exemplificam e exploram essa troca antropofágica entre o supostamente civilizado e o selvagem que nos habita. Suas estruturas convocam o receptor a participar ativamente como construtores de suas obras. Na série *Bichos* (1960), a artista dispõe diversos objetos tridimensionais feitos de placas de aço e dobradiças que nos convidam a manipulá-los para criar diferentes formas. Essa participação vai além de um simples jogo; ela envolve a funcionalidade e a interdependência das partes, fazendo com que a experiência se assemelhe a um diálogo corpo a corpo entre duas entidades vivas.

De forma semelhante, a proposição *Caminhando* (1964) desafia a própria noção de objeto artístico. Para realizá-la, devemos cortar uma fita de Moebius em um percurso contínuo, fazendo com que a experiência de seguir cortando uma tira de papel infinita (um corpo que se faz à medida que se desfaz, assim como na obra *Cut Piece*) constitua a própria obra. Já a instalação *A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação e Expulsão* (1968) concentra-se nas sensações corporais e na reflexão sobre o corpo humano. Nela somos convidados a atravessar um espaço permeado por uma série de experiências físicas e sensoriais que se assemelham a diferentes fases do corpo materno e do processo de concepção e expulsão de um corpo transformado.

Entre outras construções de permeabilidades imaginadas, a série *Janelas* (2014), de Alan Oju, busca tornar visíveis horizontes interrompidos por muros urbanos em São Paulo. Seu processo começa com sua própria exploração das ruas, procurando por muros que ocultam a vista. Ele então salta sobre esses muros para ver e fotografar o que está do outro lado. Posteriormente, emoldura a foto impressa sobre a face pública do muro, sugerindo a representação de uma janela

que torna o muro permeável. O que está do outro lado da “janela” é menos importante do que a provocação visual ativada no receptor. O gesto de pular muros é uma convocação, um convite. No cerne desse trabalho está a vontade de ver e explorar os espaços urbanos, buscando ar fresco do outro lado dos muros. O espaço que Oju cria é dinâmico, praticável e se realiza por meio da experiência vivida. A fotografia aqui é um registro desse ato performático, onde o “para-não-ser-olhado” se converte em atravessamento e subversão. As “janelas” de Oju também instigam uma discussão sobre a arquitetura urbana e o impacto humano nas paisagens, questionando a presença onipresente de muros em nossa sociedade e suas funções ambíguas de proteger e delimitar, tanto a passagem quanto o olhar. A série provoca reflexões sobre a necessidade dessas barreiras, sobre violências simbólicas e contra quem são direcionadas.

Se para Rancière, a emancipação do espectador se dá quando ele "liga o que vê a uma série de outras coisas que já viu em outros tempos e lugares" (2009, p. 4), o receptor dessas proposições ocupa um território que também se conjuga nessa fluidez espaço-temporal. A descontinuidade ativada por esses experimentos artísticos não pode ser jamais revertida uma vez que, ao atravessar essas proposições, passamos a ser caminhantes infinitos que atravessam muros físicos ou simbólicos. Se a destruição nunca é absoluta, se ainda há vagalumes, não é na claridade do fogo, mas na fragilidade da contraluz que eles lampejam. A *resistência é frágil* e precisa necessariamente *ser frágil*. Pois é na vulnerabilidade, na permeabilidade da superfície dos corpos, fina membrana que qualquer um atravessa, que a resistência se faz, tal qual resiste a flor na mão da menina contra a Guerra do Vietnam na fotografia de Marc Riboud, ou o corpo do estudante chinês diante do tanque de guerra na Praça da Paz Celestial. Certamente as mudanças de contexto que se deram no “mundo” e “nos mundos da arte”, a partir dos anos 60, permitiram que essa proposta de resistência através da permeabilidade se instaurasse. Vale refletir se estas imagens permeáveis se limitaram ao seu período histórico ou permanecem produzindo implicações no campo artístico e imagético do que ainda hoje denominamos “resistência”.

Essas imagens precisam ser analisadas a fundo, a partir de suas especificidades, uma vez que ainda é comum, nas teorias da imagem e da arte, encontrar uma certa ideia de progresso, herança ou causalidades teleológicas, como, por exemplo, a sugestão de que as vanguardas modernas experimentaram e esgotaram à exaustão todos os princípios de originalidade possíveis na arte, e que a arte contemporânea não poderia ser outra coisa senão uma espécie de pastiche, uma espécie de cultura remix (Bourriaud, 2009), utilizando-se de todo esse legado de experimentações.

Se, no início do século XX, convivemos com uma imagem fálica, que partia do autor investido de toda sua autoria e autoridade, distribuída em movimentos que se atravessavam e se sobrepunham, numa espécie de jogo de pedra, papel e tesoura, onde cada novo manifesto se autorizava a sobrepor o anterior e cujo prêmio era a Verdade, a década de 1960 abriu espaço para uma outra espécie de produção, completamente distinta, com “vazios” no lugar de “cheios”: estruturas permeáveis, construídas a partir da perspectiva e ativação de quem as experiencia. Essa inversão na rota dos ventos da imagem que antes sopravam em direção a um espectador passivo, do império em direção à colônia, agora brotam em correntes de ar que nos permitem respirar com elas. São proposições que emergem da dor, da exclusão, como forma de partilha do sensível (Rancière). Uma arte que quer existir sem produzir ou se sujeitar a novas formas soberanas de discurso e que já não faz afirmações, mas deixa perguntas e lacunas.

Portanto, antes de pensar em estilos e movimentos como quem olha um mostruário de tecidos ou uma paleta de cores para desenhar a arte contemporânea, precisamos definir: de que arte estamos falando quando falamos em nome da contemporaneidade? Olhar atentamente para essas alterações no fluxo da imagem pode servir para corrigir um equívoco histórico, pois não só — como já afirmou Hans Belting em *O fim da história da arte* — não há uma evolução natural no campo da arte, como não estamos sequer falando da mesma arte. Se nem toda nudez precisa ser castigada, se um corpo-objeto provoca desejo e outro,

abjeto, nos causa medo e repulsa, é porque nem sempre estamos apresentando o mesmo corpo. É preciso também considerar suas origens e demandas, assim como indaga W.T.J. Mitchell: “O que essas imagens querem de nós?” (Mitchell, 2006) (Tradução própria). As respostas que encontrarmos podem contribuir para que se faça uma revisão crítica de tais imagens, uma vez que é possível, se não provável, que elas tenham sido muitas vezes compartimentadas em caixas como derivações herdeiras, ainda que bastardas, da arte moderna. Uma vez construída essa visão ampliada, será possível trazer novos prismas à leitura das imagens na arte de resistência.

Notas

- ¹ O termo receptor foi cunhado entre os anos de 1967 e 1970, a partir das teorias da recepção desenvolvidas na Alemanha, por Robert Jauss e Wolfgang Iser na escola de Konstanz, com o foco no receptor literário. Apropriadas posteriormente para o campo da arte, essas teorias defendem que a imagem surge a partir de uma estruturação ativa que ultrapassa a organização formal da obra ou do espaço expositivo. Compreende-se então como “estética da recepção” o tipo de indagação em torno da obra de arte que tematiza o receptor como parte fundamental da práxis da obra.
- ² Frase de Jean Meslier, no livro *Extrait des Sentiments* de Jean Meslier.
- ³ Essa ideia é defendida pela professora Cristina Meneguello na mesa 1 do evento: “Memória, arte e monumentalização da violência”. Link para o evento gravado: <https://www.youtube.com/watch?v=d2O49FIO2ls>
- ⁴ Yoko Ono, citada no áudio guia do MoMA: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/406/7254>
- ⁵ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tl>. Acesso em set. 2020.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARCHER, Michael. *Art Since 1960*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Tradução de Rodinei Nascimento. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DANTO, Arthur. Mundo da Arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. EDUSP, 2006.

DEUTSCHE, Rosalyn. "AGORAFOBIA: esfera pública, arte pública, democracia crítica". Tradução de Thiago Ferreira. *Arte & Ensaio*, n. 36, p. 116-173, dez. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp*, ano 8, vol. 8, no. 2, p. 108-129, 2006.

HOOKS, bell. The oppositional gaze. In: HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 115-131

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MITCHELL W.T.J. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.

RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. Tradução de Gregory Elliot. Londres: Verso, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Nicole Chagas Lima

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Especialista em História da Arte pela Faculdade Dynamus de Campinas (FADYC). Licenciada em Formação Pedagógica em Artes Visuais pela Faculdade Dynamus de Campinas (FADYC). Atualmente é professora de Artes no Colégio Suíço Brasileiro de Curitiba (CHPR).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6209-7520>

E-mail: nicolechagaslima@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/8665055859788811>

Recebido em 6 de setembro de 2023

Aceito em 13 de dezembro de 2023

