

ícone

REVISTA BRASILEIRA
DE HISTÓRIA DA ARTE

PORTO ALEGRE - VOL. 1 - Nº 1 - ABRIL 2015

EXPEDIENTE

ÍCONE – REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

Publicação vinculada ao Departamento de Artes Visuais e ao Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, vol. 1, número 1, abril de 2015

ISSN: 2359-3792

EDITORES

Daniela Kern, UFRGS

Juliano Alves Lopes, PUC/UFRGS

Liana Schedler Dombrowski, UFRGS

Rosane Vargas, UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Bianca Knaak, UFRGS

Blanca Luz Brites, UFRGS

Francisco Marshall, UFRGS

Icleia Borsa Cattani, UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo, UFRGS

José Augusto Costa Avancini, UFRGS

Luis Edegar Costa, UFRGS

Mônica Zielinsky, UFRGS

Paula Ramos, UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, UFRGS

Paulo Gomes, UFRGS

PROJETO GRÁFICO

Ellera Comunicação Gráfica

Designers: Lorenzo Ellera Bocchese e Fernando de Souza Rocha

Diagramação: Rosane Vargas



A obra da capa desta edição é de Bianca Barrios (1987). A artista é natural de Porto Alegre, onde mora.

Mulher de cabelo vermelho, 2014

Carvão, acrílica e nanquim sobre papel, 100 x 80cm

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

EDITORIAL

A Revista Ícone é uma iniciativa dos alunos do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que, desde o início do curso, em 2010, perceberam o pouco espaço disponível para a divulgação da pesquisa científica em nível de graduação. Diante disso, apontaram a possibilidade de criar uma publicação periódica que permitisse ampliar a discussão na área de História da Arte, abrindo a participação para pesquisadores de todos os níveis acadêmicos.

Ao longo desses anos, formaram-se diversos grupos de trabalho. Finalmente, em 2013, consolidou-se o nome Ícone – Revista Brasileira de História da Arte e formou-se a presente Equipe Editorial, composta pelos alunos do Bacharelado em História da Arte Juliano Alves Lopes, Liana Schedler e Rosane Vargas, sob orientação da prof. dra. Daniela Kern.

A equipe editorial desenvolveu o projeto de publicação eletrônica semestral que tem como foco a divulgação de artigos, ensaios e resenhas bibliográficas na área de história, teoria e crítica de arte, com especial interesse nos temas de História da Arte no Brasil. A revista tem como público-alvo graduandos, pós-graduandos, pesquisadores e especialistas da área de História da Arte.

O objetivo é apresentar uma publicação de qualidade e relevância, primando pela pertinência do conteúdo veiculado. Com tal intuito, toda a produção submetida é selecionada em processo de parecer duplo cego.

Nesta primeira edição, contamos com dois textos de autores convidados. Na seção Artigos, *Convergências entre processos e tecnologias de figuração na arte: da pintura, fotografia à imagem digital*, de Denis Siminovich, analisa a estreita ligação entre os processos de figuração da produção artística e o uso de técnicas e tecnologias. Afirma que a partir das primeiras proposições da arte contemporânea, novas relações surgem, colocando em jogo o estatuto da arte, e que, com a imagem digital, ocorre uma ruptura do conceito de representação, possibilitando a mistura da pintura e da fotografia por meio da simulação.

A outra convidada, na seção Tradução, é Thiane Nunes, que apresenta uma versão em português do texto *Vênus Exilada: a rejeição da beleza na arte do século XX* (*Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*), de Wendy Steiner, professora de Literatura e Teoria Crítica dos séculos XX e XXI. Neste artigo, Steiner aborda os conceitos de beleza e sua rejeição a partir dos movimentos de vanguarda modernistas e do papel da mulher nesse contexto histórico a fim de entender e questionar as heranças desses movimentos nas relações culturais e na arte contemporânea.

Os demais textos, submetidos ao sistema de avaliação duplo cego, compõem as seções Artigos e Leitura de Imagem. No primeiro artigo, intitulado *O que é bom para o lixo é bom para a poesia: uma aproximação com a matéria poética de Rosângela Rennó*, o autor Elvino Rossi propõe uma análise da série Matéria de poesia (para Manoel de Barros), da artista Rosângela Rennó, trazendo questões referentes à fotografia, a sua ressignificação e como lidamos com a grande quantidade de imagens a que somos expostos na contemporaneidade.

Bianca Knaak e Luiza Abrantes, em *Upgrade do Macaco e Metagrafismo: artistas reunidos em busca de uma visualidade não dogmática*, apresentam um breve histórico dos coletivos Upgrade do Macaco e Metagrafismo, grupos formados no início dos anos 2000 por jovens artistas de Porto Alegre que utilizavam o espaço urbano, sobretudo muros e fachadas, como suporte artístico.

Em *Crítica ao espetáculo da violência – Dora Longo Bahia e as ocupações*, Andréia Duprat faz uma análise da série de pinturas chamada *Ocupação*, da artista Dora Longo Bahia. Suas obras, inspiradas em imagens pelos veículos de comunicação de massa sobre a ocupação do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, ocorrida em 2011, são vistas pela autora como possíveis questionamentos à representação e à espetacularização da violência pela mídia.

Cláudio Jansen Ferreira analisa a obra *L'Intervalllo Perduto ou Homenagem a Gillo Dorfles*, de Vera Chaves Barcellos, no seu artigo *Pensar por si mesmo*. O autor aborda questões de intertextualidade a partir dos componentes da obra: a fotografia, a televisão, a palavra e o silêncio.

No texto *Interpretação de imagem na História da Arte: questões de método*, a autora Diana Silveira de Almeida apresenta uma breve revisão das teorias de Wölfflin, Warburg, Panofsky, Gombrich e Didi-Huberman com o propósito de expor diferentes métodos de análise de imagens defendidos por esses teóricos.

Na seção Leitura de Imagem, é apresentado o texto de Andrei Moura, *Entre luz vertical e sol sombrio*, uma leitura da obra *David com a cabeça de Golias*, do pintor barroco Caravaggio.

Os editores.

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

SUMÁRIO

p.9 | Artigo

O que é bom para o lixo é bom para a poesia: uma aproximação com a matéria poética de Rosângela Rennó

ÉLVIO ROSSI

p.22 | Artigo

Upgrade do Macaco e Metagrafismo: artistas reunidos em busca de uma visualidade não dogmática

BIANCA KNAAK E LUIZA ABRANTES

p.35 | Artigo

Crítica ao espetáculo da violência: Dora Longo Bahia e as ocupações

ANDRÉIA DUPRAT

p.47 | Artigo

Convergências entre processos e tecnologias de figuração na arte: da pintura, fotografia à imagem digital

DENIS SIMINOVICH

p.67 | Artigo

Pensar por si mesmo

CLÁUDIO JANSEN FERREIRA

p.80 | Artigo

A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método

DIANA SILVEIRA DE ALMEIDA

p.92 | *Leitura de Imagem*

Entre luz vertical e sol
sombrio: uma leitura de David
com a cabeça de Golias, de
Caravaggio

ANDREI MOURA

p.103 | *Tradução*

Vênus exilada: a rejeição da
beleza na arte do século XX

WENDY STEINER

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE



Rosângela RENNÓ

O que é bom para o lixo é bom para a poesia.

(Grupo H), 2010

Da série *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2013.

6 impressões em jato de tinta sobre papel Canson Rag Photographique 310gr, 2 caixas em acrílico e PVC contendo slides e versos de Manoel de Barros.

75 x 110cm, cada imagem; 15x10x3 cm, cada caixa; 225 x 210cm, políptico sem moldura.

Imagem gentilmente cedida pela artista.

O que é bom para o lixo é bom para a poesia: uma aproximação com a matéria poética de Rosângela Rennó

ÉLVIO ROSSI

Historiador da Arte; bacharel e licenciado em História; com especialização em Educação, sempre pela UFRGS.
Possui artigos publicados na área de História da Arte.

RESUMO

Este artigo pretende analisar o trabalho da artista Rosângela Rennó, que parte da apropriação de fotografias e outros objetos descartados, ressignificando-os, e questionando a história da fotografia, a memória e o esquecimento, como na série *Matéria de Poesia* (para Manoel de Barros). Pela origem do material empregado e considerando a aparente opacidade resultante, a obra provocaria novas e múltiplas interpretações, incertezas, dúvidas e questionamentos.

Palavras-chave: Rosângela Rennó. Fotografia. Memória.

ABSTRACT

This article intends to analyze the work of artist Rosângela Rennó, that starts from the appropriation of photographs and other discarded objects, giving then a new meaning, and questioning the history of photography, memory and forgetfulness, as in *Matéria de Poesia* (for Manoel de Barros). By the origin of the material used and considering the apparent resulting opacity, the work would cause multiple new interpretations, uncertainties, doubts and questions.

Keywords: Rosângela Rennó. Photography. Memory.

FOTOGRAFIAS DEMAIS. O QUE FAZER?

1.

Nascida em Belo Horizonte (MG), em 1962, a artista plástica Rosângela Rennó formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1986, e em Artes Plásticas pela Escola Guignard, em 1987. Em 1997, recebeu o título de doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Radicada no Rio de Janeiro desde o final dos anos 80, a artista trabalha com apropriações de fotografias, produz vídeos e instalações. As primeiras obras de Rennó remetem à memória pessoal, familiar, íntima, a partir de fotografias da família. O hábito de colecionar fotos alheias iniciou-se com os fotogramas encontrados nas lixeiras próximas às salas de montagem na ECA-USP. Rennó passou a vasculhar também os antigos estúdios de retratos do centro do Rio de Janeiro e os chamados mercados de pulgas ao redor do mundo. Essas coleções resultaram em obras como *Cerimônia do Adeus* (1997 – 2003), *Bibliotheca* (2002), *Menos Valia* (2005), entre outras. A artista também busca material em acervos institucionais, como nos arquivos do Museu Penitenciário Paulista, nas séries *Cicatriz* (1996) e *Vulgo* (1998); na Biblioteca Nacional com a obra 2005-510117385-5 (2009); no Arquivo Público do Distrito Federal, com *Imemorial* (1994); nos jornais, como em *Atentado ao Poder* (1992), *Espelho Diário* (2001), *Arquivo Universal* (desde 1992), entre outros trabalhos.

2.

A artista, num depoimento a Paulo Herkenhoff (1998, p. 123), diz que optou pela *história dos vencidos* contra a história dos vencedores.

“O mundo vai sempre ter fotografias demais... Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de re-encantamento. De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais” (RENNÓ, 2003, p. 13). Nesse depoimento¹, Rosângela Rennó se refere à demasiada quantidade de imagens fotográficas, o que faz com muitas delas acabem esquecidas. A artista – que raramente atua como fotógrafa –, desde o início de sua carreira, optou por trabalhar com as sobras da cultura, com o que estava destinado ao lixo, adquirindo, recolhendo e colecionando objetos diversos (fotogramas, arquivos pessoais, arquivos de fotógrafos populares, álbuns de família, notícias de jornais, negativos, slides). Sua matéria-prima são as imagens periféricas, memórias do indivíduo comum que, em algum momento, foram registradas e, posteriormente, abandonadas, perdidas, esquecidas, vendidas ou doadas².

Rosângela Rennó parece estar o tempo todo lidando de maneira crítica com a própria história da fotografia, que para ela não é a das grandes imagens, mas uma possibilidade de reconhecimento crítico da sociedade. “Para Rennó, o fotógrafo não é aquele que torna algo visível, mas o artista que torna a fotografia criticamente cognoscível em sua circulação social.” (HERKENHOFF, 1998, p. 152). Nesse procedimento de apropriação, geralmente relacionando imagens com textos, numa espécie de intertextualidade visual, estaria Rosângela Rennó pretendendo resgatar a memória ou mostrar a impossibilidade de sua recuperação na contemporaneidade? Ou estaria propondo uma alternativa para tratar desse excesso de imagens, ressignificando-as de maneira a propor novas leituras e interpretações? Neste caso, qual o papel da fotografia hoje: ser uma simples reprodução da realidade, do que algum dia existiu, ou produzir outras relações baseadas no subjetivo, na vida e também (por que não) nos sonhos do espectador?

Neste artigo, analisaremos, especificamente, a série *Matéria de Poesia* (para Manoel de Barros), realizada entre 2008 e 2013, na qual, após mais de vinte anos de carreira,

Rosângela Rennó faz uma espécie de síntese de sua trajetória artística. Nessa série, realizada com slides recolhidos em diversas partes do mundo, a artista compõe novas imagens a partir da sua sobreposição, resultando numa aparente opacidade e numa montagem que possui uma atmosfera de sonho, quase surreal, provocando novas e múltiplas interpretações, incertezas, dúvidas e questionamentos.

SOBRE FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Para Susan Sontag (2004), a fotografia não é apenas uma imagem, mas também um vestígio de alguma coisa que existe na realidade; é sinônimo de aquisição, de posse de algo, o que daria a ela um caráter de objeto único. Entretanto, quando algo é fotografado, também passa a fazer parte de um sistema de informação, com classificações e armazenamento. A exploração e a duplicação fotográficas fragmentam continuidades e distribuem os pedaços num dossiê que nunca tem fim.

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como dispositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam (SONTAG, 2004, p. 15).

Embora a contribuição de Sontag seja interessante por apontar a questão fragmentária da fotografia e a sua possibilidade de reconstrução por meio do seu recolhimento e arquivamento, ainda está baseada na fotografia como uma imagem que se refere a algo real, a um índice.

Philippe Dubois (1993) explica melhor essa definição da fotografia como índice (impressão, traço, marca, registro de algo). Para ele, o ato fotográfico pretende destacar

a condição indicial da imagem fotográfica, na qual haveria uma conexão física entre a imagem captada pela fotografia e o objeto existente (referente), o que não pressupõe, entretanto, a representação física (ou mimética) do objeto. O autor destaca três características dessa concepção teórica: a singularidade, a atestação e a designação. A singularidade é a própria gênese do índice; o traço fotográfico é singular e tem origem na unicidade do referente, ou seja, há uma relação única entre o signo e objeto. Outra característica é a atestação, ou seja, a fotografia não significa, mas testemunha, certifica, autentica, remete à existência do objeto do qual procede. A fotografia tomada como índice “é por natureza um testemunho irrefutável da existência de certas realidades.” (DUBOIS, 1993, p. 74, grifo do autor). A designação está ligada à atestação e nos remete ao referente; o traço indiciário não afirma, mas designa, indica, sublinha a relação singular com uma situação referencial determinada.

André Rouillé (2009) escreve contra a abordagem da fotografia baseada na noção de índice – defendida por Dubois e utilizada, por exemplo, no isso foi de Roland Barthes (1984) –, que ele considera demasiadamente abstrata, essencialista e redutora, principalmente nos tempos atuais, quando ocorrem novas relações com as imagens. Para ele, também devemos perguntar o que foi que se passou?, dando um caráter interrogativo e não apenas constatativo à fotografia. “Na realidade, a fotografia é ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLÉ, 2009, p. 197). O autor propõe um enfoque mais global da fotografia no qual se deve reconhecer o papel que se estabelece entre o passado virtual da memória e o presente atual da matéria, ou seja, devemos conjugar nossas percepções com a realidade física das coisas e as lembranças imateriais; e sempre que nos voltarmos para o passado, o elemento da subjetividade estará presente. Se o percurso da impressão material é da ordem da repetição, o da memória conduz à diferença e à criação. Portanto, “A imagem fotográfica nunca é repetição sem ser diferença” (ROUILLÉ, 2009, p. 223).

O uso da fotografia por Rosângela Rennó – assim como por Christian Boltanski (1944–) e Alfredo Jaar (1954–) – está

ligado à sua tradição histórica e cultural; porém, ela é vista como ilusão do real. As obras desses artistas indicam que a fotografia hoje possui uma indeterminação referencial, uma multiplicidade de sentidos que se desdobram em direções diversas. Não há mais, na fotografia, certeza daquilo que foi, como afirmava Barthes. Ela não é garantia de memória. No seu conjunto, o trabalho de Rennó perpassa alguns questionamentos da memória no século XX, tanto a pessoal/individual, como a coletiva, observando-se nas obras mais recentes a presença das duas memórias, como pequenos arquivos, os quais ela está sempre (retro)alimentando.

Na obra de Rennó, a utilização de objetos e meios obsoletos talvez demonstre sua consciência de que é impossível tudo armazenar, mesmo após a revolução documental pelos meios digitais; porém, o que interessa à artista não é a quantidade, mas a qualidade. Trabalhar com coisas que estão no lixo ou vão para o lixo a faz pensar (como ela afirma) em que medida se pode determinar o seu valor: “[...] em fotografia, pode-se falar de valor estético, valor documental, valor simbólico, valor sentimental, e por aí vai... então, quando se destinou uma imagem ao lixo, significa que ela perdeu muita coisa.” (RENNÓ, 2003, p. 15).

Andreas Huyssen (2000) nos diz que vivemos seduzidos pela memória ao mesmo tempo em que acusa a cultura contemporânea de amnésia e apatia, pela rapidez com que tudo se torna obsoleto, fazendo com que percamos os vínculos com os objetos. A memória (dotada de um caráter transitório) e o esquecimento são, portanto, parte de um mesmo processo. Os discursos sobre a memória e o esquecimento estão presentes, tanto na preocupação com a visualidade que demonstraram alguns poetas quanto no uso da palavra pelos artistas.

MATÉRIA DE POESIA OU POESIA DE MATÉRIA?

Rennó recontextualiza imagens perdidas, senão recuperando o que restou dos seus significados, abrindo-as para novos sentidos, lutando constantemente contra o esquecimento e a efemeridade do mundo contemporâneo. A artista cria maneiras para dar nova visibilidade às imagens; propõe

estratégias para que possam ser vistas de novo, em outro contexto e com outro papel. O espectador não seria um sujeito passivo, mas ajudaria a reelaborar a imagem a partir da sugestão de uma narrativa que pretende desafiá-lo, fazendo com que ele formule suas próprias conexões; realize suas próprias intertextualidades; associe a fotografia ao seu repertório de imagens, e, enfim, veja o que deseja ver.

Vilém Flusser (1985) – que, de certa forma, atualiza as ideias de Walter Benjamin e seu estudo sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – afirma que esquecemos como decodificar imagens após o estabelecimento do que ele chama de imagens técnicas.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas, faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo (FLUSSER, 1985, p. 14).

Portanto, a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois elas são tão simbólicas quanto qualquer outra imagem e devem ser decifradas por quem deseja captar os seus significados, revelando não o mundo, mas determinados conceitos relativos a ele. Para Flusser, as imagens são mediações entre o homem e o mundo, porém têm um caráter mágico, essencial para sua compreensão. Ele destaca ainda, nesse processo, a importância da atitude crítica do observador, que deve ser capaz de decodificar as imagens. Nesse sentido, Rennó estaria então propondo uma problematização da relação da imagem com o espectador, provocando respostas críticas. A própria artista explica o seu processo:

A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento [da imagem] foi forçar uma falsa opacidade na imagem. Com ela provoco uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa. [...] Ele é forçado a voltar-se para os

seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual (RENNÓ, 2003, p. 13).

[...] minha estratégia é provocar uma espécie de apagamento do primeiro referencial para que você possa entrar numa viagem com o personagem e assim fazer com que essas imagens ganhem visibilidade, mas de uma nova forma, pois não faz sentido repetir o que está feito (RENNÓ, 2003, p. 15).

O uso do texto aliado à imagem fotográfica torna-se um elemento fundamental para alcançar esse objetivo. Como a artista afirmou em entrevista, no início teria sido uma espécie de brincadeira com títulos que pudessem remeter a algo ou provocar um estranhamento no espectador, porém aos poucos ela foi percebendo que era um mecanismo poderoso que poderia ativar um universo paralelo, mais ficcional do que documental, portanto diferente da fotografia convencional ou tradicional (RENNÓ apud SCHENKEL, 2011, p. 182). Na mesma entrevista, Rennó diz que é muito rigorosa com a forma como o texto é utilizado, variando conforme a obra. Muitas vezes, ele entra com força; em outras ocasiões, ele é simples, quase transparente.

Essa simplicidade é o caso de *Matéria de Poesia (para Manoel de Barros)*³, onde Rosângela Rennó retoma a intertextualidade da imagem e do texto, utilizando a poesia de Manoel de Barros (1916 – 2014).

Para cada poema, a artista combina uma seleção de seis imagens, criadas a partir da sobreposição de slides (encontrados ou comprados em antiquários ou biques) e ampliadas em grande formato, mantendo de alguma forma uma relação temática e/ou por tonalidade entre si. Há um conjunto para cada letra do alfabeto e eles estão identificados em Grupos de A a Z. Cada série tem um subtítulo que é composto pelos trechos dos poemas, sendo geralmente uma afirmação contundente, de alguma forma relacionada com a arte. Os poemas, com a referência bibliográfica completa e o mesmo tamanho do conjunto dos slides originais utilizados para compor a imagem, são apresentados

3.

Manoel de Barros nasceu no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá em 1916; morreu em 2014. Foi advogado, fazendeiro e poeta. Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos. É autor de inúmeros livros e ganhador de vários prêmios. Seus poemas se destacam pela temática que envolve a natureza e o cotidiano; pela busca de uma nova linguagem, inventando novas expressões e significados nas palavras; pela criação de neologismos e figuras poéticas a partir do prosaico, do simples, do chulo, do infantil, do lixo e do nada.

dispostos em caixas acrílicas, ao lado das impressões.

O texto tem uma sobriedade e um tamanho precisos, um recato. Ele tem a escala do conjunto dos slides que foram usados para formar as imagens. É para ser lido em silêncio, o que é muito diferente da forma como você vê a imagem que corresponde a ele, que é uma imagem preta enorme. Ele é pequenininho, quase como um segundo momento da mesma coisa (RENNÓ apud SCHENKEL, 2011, p. 190).

Se os poemas indicam pistas ao espectador, também deixam em aberto as interpretações e as relações, principalmente porque o resultado do trabalho de sobreposição cria figuras opacas, nas quais predominam tons escuros, não havendo definições claras das imagens originais utilizadas. A opacidade da imagem em tamanho grande, em contraste com os poemas em tamanho reduzido, é mais um artifício que a artista usa para desafiar o espectador, chamar a sua atenção, promover a imaginação.

As imagens não têm a menor relação com os textos, são um mero pretexto para você procurar. [...] É um emaranhado de imagens no preto, então você pode achar ali o que quiser, o que você procurar. E às vezes você não vai achar nada, vai olhar e pensar: nossa, eu não vi nada daquilo. É para te provocar. Agora, os textos foram escolhidos a dedo, porque, na verdade, todos têm a ver com a coisa do nada, do vazio, do singelo, que é uma coisa característica do Manoel, essa construção a partir do ínfimo, da qual ele fala.

[...] O que é bom para o lixo, é bom para a poesia. Começou daí. Como eu estava lidando com esse território de imagens que não serviam para nada hoje em dia, que as pessoas jogam fora, eu tentava resgatar a poesia que tinha naquilo, porque elas já não cumpriam função nenhuma. O hábito de celebrar o ver imagens, compartilhar ao mesmo tempo em que você vê, que era o grande barato das sessões de slide, hoje você não tem mais (RENNÓ apud SCHENKEL, 2011, p. 192).

Esses slides funcionaram em determinado momento

como um rito social, utilizando a expressão de Susan Sontag (2004); eram produzidos para ser vistos em conjunto e compartilhados; por meio deles foram construídas crônicas visuais de indivíduos, da família, de determinados grupos, de viagens, etc. A artista junta os restos de memórias de diversas pessoas em diferentes lugares e aponta para uma nova construção, a partir da observação de cada um. Ao utilizar slides sobrepostos, ela está utilizando imagens diversas, que juntas, acabam formando uma nova, porém mantendo a sua condição fragmentária. Seria como se a aura (nos termos de Benjamin), ou o punctum (de Barthes), que um dia existiu de alguma maneira para alguém naquelas fotografias, se reconfigurasse em diversas e múltiplas outras possibilidades, dependendo da experiência pessoal e de vida dos diferentes espectadores. Conforme Camila Schenkel (2011, p. 156), Rosângela Rennó

[...] trabalha com a perda da função social da fotografia que se torna uma superfície opaca, ao se distanciar de seu referente, deslocar-se de um álbum, perder-se de seu dono, escapar de um arquivo. Rennó sublinha essa tendência da fotografia à deriva e ao desvio de seus usos originais, ao associar essas imagens a novos textos e vozes, dando-lhes novos rumos, ora mais ficcionais, ora mais críticos.

Rennó nos mostra que aquelas imagens aparentemente mortas e apagadas estavam na verdade adormecidas, à espera de olhares que possam, não apenas vê-las, mas observá-las e reinterpretá-las. O que parecia invisível se torna novamente visível, embora de maneira diferente. Há uma relação entre a imperfeição da própria fotografia e da memória, no sentido em que ambas são fragmentárias e não podem dar conta de uma totalidade, de uma verdade, de uma certeza.

O (RE)ENCANTAMENTO DO OLHAR

Vejamos este trecho de um poema de Manoel de Barros⁴.

Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:

4.

Trecho do poema *Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada*, do livro *O Guardador de Águas*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/manu.html#retrato>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

– Imagens são palavras que nos faltaram.
 – Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
 – Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
 Ai frases de pensar!
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
 Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)
 Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
 retratos.
 Outras de palavras.
 Poetas e tontos se compõem com palavras.

Percebe-se, pela citação acima, como a sua poesia é instigante, desafiadora e original. Entre as características do universo literário do poeta, sobressai a reinvenção do cotidiano, a partir do lixo, desviado do sentido usual e o desejo de explorar o não sabido. Apesar de lidar com temas da natureza, da região pantaneira propriamente dita, portanto regional, o seu fazer poético possui uma dimensão global, por contemplar problemas inerentes à condição humana. Ele não utiliza as formas tradicionais de representar a realidade, aposta no trabalho poético de desconstruir o mundo e reconstruí-lo por meio da imaginação, dando espaço para a interpretação, para o sonho, para o delírio, num processo onde o leitor não é apenas um receptor passivo, mas um construtor participativo.

É impossível não ver semelhanças entre a poesia de Manoel de Barros e o trabalho artístico de Rosângela Rennó que estamos tratando neste texto. Ambos tomam sua matéria-prima do lixo e constroem universos poéticos que poderíamos chamar de mágicos, cada um à sua maneira. Os dois tratam de questões da contemporaneidade, do caráter multicultural das sociedades contemporâneas, das novas articulações entre o local e o global, não mais polarizados, mas como uma rede de relações de troca, onde as identidades culturais não são mais fixas, mas estão em constante reinvenção.

No caso específico de Rosângela Rennó, se em alguns trabalhos anteriores foi privilegiada a noção ou definição de uma identidade – como nas séries *Cicatriz* (1996) e *Vulgo* (1998), por exemplo – em *Matéria de Poesia*, a artista constrói um caleidoscópio de memórias e identidades diversas

e as junta, possibilitando um cruzamento e um encontro que não seria possível na realidade. Seu trabalho tem como resultado um aspecto onírico, de sonho, que mistura realidades passadas, borradas, que não existem mais, com uma ficção que não é dada pela artista, mas construída pelo olhar do espectador.

Matéria de Poesia é a colocação em prática da afirmação de Rennó que diz que “a fotografia sempre cria um mundo paralelo” (RENNÓ, 2003, p. 21) e também reafirma a possibilidade de que a arte possa despertar emoções e sentimentos. “Muitas vezes, o trabalho pode ser melodramático e provocar lágrimas. Por que não? Eu gosto disso, eu preciso disso e sinto falta disso nas práticas contemporâneas.” (RENNÓ, 2003, p. 17).

Pode-se afirmar ainda que Rosângela Rennó atua como artista pensando a fotografia de forma multifacetada, como na proposição de André Rouillé (2009, p. 449): “[...] no plural, entrecruzando as imagens, as práticas, os usos, as formas, os territórios, e suas variações contínuas”. Isso só é possível a partir do declínio da utilidade prática da fotografia e também devido à grande quantidade de sua produção, permitindo que seja resgatada através de um olhar mais livre e crítico.

Em praticamente todo o seu trabalho, durante sua trajetória e, particularmente, neste que é tema do presente artigo, Rennó problematiza o entendimento da fotografia como duplicação do real, liberando-a da representação e da imitação. O que mais parece interessá-la é a possibilidade de tornar visível o que, em algum momento, perdeu o seu valor, suas funções e significados iniciais, num processo que, mesmo afirmando e demonstrando em princípio a sua opacidade, permite a abertura para novas e diversas interpretações. Em *Matéria de Poesia*, a artista nos mostra que é possível reaprender a ver e nos reencantarmos com fotografias e imagens, mesmo na contemporaneidade.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1998, p. 115-191.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MANOEL DE BARROS. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/manu.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

ROSÂNGELA RENNÓ. Disponível em: <www.rosangelarennno.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2014.

ROUILLE, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Distensões da Imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó*. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/34065>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Upgrade do Macaco e Metagrafismo: artistas reunidos em busca de uma visualidade não dogmática

BIANCA KNAAK E LUIZA ABRANTES

Bianca é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é licenciada em Educação Artística – Artes Plásticas pelo Centro Universitário Feevale (1994) e, junto à UFRGS, obteve os títulos de doutora em História (IFCH, 2008) e mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (IA, 1997). Atualmente, estuda principalmente as relações sistêmicas da arte brasileira contemporânea.

Luiza é licenciada em Artes Visuais pela UFRGS. Desenvolveu como Trabalho de Conclusão de Curso uma pesquisa acerca dos coletivos de artistas Upgrade do Macaco e Metagrafismo. Atualmente realiza Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte na mesma universidade.

RESUMO

No início dos anos 2000, grupos formados por jovens artistas movimentaram a cena urbana de Porto Alegre, como o Upgrade do Macaco, não mais em atividade e o Metagrafismo, que segue atuante. Propomos a investigação desses grupos enquanto caleidoscópios de referências multiculturais e sua busca por uma visualidade não dogmática.

Palavras-chave: Palavra chave 1, Palavra chave 2, Palavra chave 3, Palavra chave 4, Palavra chave 5.

ABSTRACT

In the early 2000s groups formed by young artists moved the urban scene in Porto Alegre like such as Upgrade do Macaco and Metagrafismo. We propose the investigation of these groups as kaleidoscopes of open multicultural references as well as the collective and urban character of both, in search of a non-dogmatic visuality.

Keywords: Upgrade do Macaco. Metagrafism. Artist collectives.

1.

É sabido que desde as vanguardas artísticas do século XX, quando os ismos favoreciam uma identidade de grupo à junção de artistas, até os dias que correm, inclusive no anseio de divulgar e reverberar suas produções artísticas para efetivamente adentrar o sistema das artes, criar um grupo, com nome e proposições declaradas tem sido uma estratégia usual de alguns artistas. Embora existam diferenças entre as duas nomenclaturas, nosso artigo não tem por objetivo abordar tais questões de conceitualização. Por isso usaremos ao longo do texto grupos ou coletivos, simplesmente.

Destacaremos neste artigo dois grupos¹ que, embora sejam distintos estilisticamente, por assim dizer, não podem ser desassociados artisticamente: o Upgrade do Macaco, formado em Porto Alegre em meados de 2003 e não mais em atividade, e o ainda atuante Metagrafismo, surgido após a mudança de alguns integrantes do Upgrade do Macaco para a cidade de São Paulo, entre 2008 e 2009. E importa aqui frisarmos que o primeiro grupo não precisou terminar para que o segundo fosse inaugurado e, como em ambos os casos, não há registros de datas precisas, para o texto que segue nos apoiamos em conversas com os artistas e publicações dos próprios coletivos. Nosso objetivo principal neste texto é, sucintamente, apresentar e introduzir a experiência desses grupos em Porto Alegre para subsidiar reflexões ulteriores mais enraizadas nos aportes teóricos que sustentam as análises sobre produção e exibição de arte contemporânea em espaços urbanos.

UM COLETIVO ABERTO

O Upgrade do Macaco, autodenominado como “coletivo aberto”, foi atuante por volta de 2003 e 2008. Seus integrantes fizeram parte de uma significativa geração de jovens artistas que produziam em ateliês ou utilizavam o espaço urbano, sobretudo muros e fachadas públicas das ruas de Porto Alegre como suporte pictórico, trazendo referências da ilustração, da cultura skate e do grafite.

Definir quais artistas, de fato, integraram o Upgrade do Macaco pode ser uma tarefa vã, uma vez que se tratava de um grupo de amigos e agregados que, por afinidade, se reuniam e produziam trabalhos artísticos e de intervenção plástica urbana. Na tentativa de elencar seus nomes, recorreremos à apresentação oficial do Upgrade do Macaco em seu site. No site que não está mais disponível (cedido pelos integrantes do grupo para auxiliar nesta pesquisa), encontramos os artistas que podem ser considerados seus integrantes mais assíduos:

Guilherme Pilla e eu (Emerson Pingarilho) um dia expurgamos nossos demônios e decidimos ser nós mesmos nesse mundo de imitações de realidade. Por isso o encontro de Geraldo Tavares não foi nada mais que destino, a abertura da consciência na trindade. E na quaternidade alquímica dos seres surge em nossos caminhos Bruno Novelli, a abertura total do que chamamos 4D. Ampliar! Sempre ampliar! E na convergência de consciências se multiplicou com os amigos Ednilson Rosa (Tinico) e Carla Chibi. Da mesma maneira falamos com respeito e devoção de Luis Flavio (Tranpo) e Ale Marder².

Não obstante, o Upgrade do Macaco não se torna um coletivo por ter produções realizadas em conjunto, mas pela junção programada das produções individuais, realizadas no ateliê de cada um dos integrantes, tanto numa mostra como quando utilizam as paredes do meio urbano como suporte. Assim, com a intenção de afirmar o grupo de amigos enquanto um coletivo, o Upgrade do Macaco voltou-se à criação de mecanismos identitários, como um manifesto, um logotipo (Figura 1) e, como fio condutor das proposições do grupo, a *Universidade Autoindicada por Entidades Livres*³. Na prática, o que eles chamaram de *Universidade Autoindicada por Entidades Livres*⁴ eram estudos e pesquisas diversas com as quais ampliavam o caráter independente da academia que o Upgrade buscava.

O *Manifesto do Upgrade do Macaco* traz de forma não linear e com texto denso, assinalado por quebras e interrupções, as referências e as ideias (ou ideais) do Upgrade. Com algumas alternâncias entre caixa baixa e alta, podemos dizer que o texto tem entonações que variam entre a afirmação acusativa, compulsiva e delirante:

O homem, esse babuíno aperfeiçoado, está se deteriorando em suas paixões e desejos simulados, é necessário para a sua sobrevivência um software, uma forma de não sucumbir na pobreza de sua cultura, de sua mendigagem. O upgrade do macaco. [...] Façamos agora o upgrade do macaco em nome de uma negação e uma revolução. Vamos negar uma identidade e um sentido claro para os objetos e ações do mundo, nada mais disso importa. NÃO QUE-

2.

No entanto, e considerando o caráter agregador do Upgrade do Macaco, também é preciso listar entre esses, os nomes de Stephan Doitschinoff, Mateus Grimm e Wagner Pinto. Artistas importantes ao grupo em determinados momentos.

3.

O termo deriva do conceito desenvolvido por Hakim Bey em seu livro TAZ Zona Autônoma Temporal, publicado no Brasil pela editora Conrad em 2001.



Figura 1 – *Logotipo Upgrade do Macaco*
Bruno NOVELLI (gli)
2004

REMOS SER NÚMEROS DOMINADOS MAS AUTÔNOMOS, o número de uma rua ou o número de pessoas com quem já se relacionou. Vamos revolucionar nosso cotidiano, sendo menos dogmáticos, menos indiferentes, menos dominadores (PINGARILHO, 2002).

Reverberar as ideias do grupo se mostrou uma das principais preocupações do Upgrade do Macaco e, justo por isso, criam um manifesto, um logotipo e um site. Mas uma das estratégias mais pontuais do grupo para exibição de suas obras foi, sem dúvida, a utilização do espaço urbano. Entretanto, procuramos não nomear ou compreender esses artistas como grafiteiros⁴. O Upgrade utilizou a rua como um dos meios para democratizar o acesso às suas produções – e para que estas fossem vistas por um maior número de pessoas –, embora poucas mudanças formais ocorressem entre os trabalhos expostos em galerias e os expostos no concreto urbano de viadutos, muros e fachadas.

4.

Com exceção de Luis Flavio Tram-
po, para quem a rua é, de fato, seu
principal suporte.

REVERBERAR, EXPANDIR, BUSCAR

Sendo as produções do Upgrade do Macaco mais ligadas ao desenho e à pintura, cada artista integrante, no momento que estendia seus trabalhos ao espaço urbano de Porto Alegre, onde residiam todos, *inventava* uma forma de adaptar seu trabalho à linguagem da arte de rua. Se para Bruno Novelli (9li) e Emerson Pingarilho o lambe-lambe (colagem de cartazes) foi amplamente utilizado, para Tinico Rosa e Carla Barth o sticker foi a técnica mais usual. Geraldo Tavares, por seu turno, empunhou rolinho e tinta e, de forma massiva, preencheu a cidade com uma releitura da Virgem Maria, a Nossa Senhora da Consciência Alterada (Figura 2).



Figura 2 – *Nossa Senhora da Consciência Alterada*
Geraldo TAVARES
Tinta latex sobre parede de viaduto em Porto Alegre
Registro de intervenção, s/ data

O caráter coletivo dava-se pela junção de peças produzidas individualmente, previamente produzidas ou pintadas diretamente nas paredes ou tapumes, mais uma vez reforçando influências do modo de fazer do *grafitti*, como a espontaneidade, a ação de intervir em bando e, sempre pre-

sente, o caráter marginal dessas investidas.

Expandindo o desenho e a pintura até outras mídias, o grupo também realizou vídeos de curta duração, que transitavam entre a videoarte, a *performance* e a vinheta comercial. Encontrados no site do Upgrade, os quatro vídeos realizados tinham duração de pouco mais de um minuto e traziam referências às religiões afro-brasileiras e seus rituais, inseridas em um cenário urbano. No final de cada vídeo, aparece, sempre, a palavra *busca*.

Busca, além de ser um termo amplamente utilizado pelo grupo, quase como um bordão, também era o nome da revista de arte criada e executada pelo coletivo. Com três edições (a primeira impressa, financiada em parte pelos integrantes do Upgrade e pela Prefeitura de Porto Alegre, e as duas últimas disponíveis apenas na rede), *Busca* trazia entrevistas, textos de autoria dos integrantes do Upgrade e, principalmente, imagens. Com o foco mais diretamente voltado à arte de rua, a revista fomentava a discussão e a circulação do que se produzia numa cena muitas vezes desconectada da maior parte das publicações em arte.

PARA ALÉM DOS PARADIGMAS

A inserção do grupo nos circuitos institucionais da arte local não demorou a chegar. Fato a ser creditado a toda uma nova geração de jovens artistas que, conectados por redes de relacionamento e compartilhamento da internet, contribuíram para a circulação e a assimilação cultural de seus trabalhos, dentro e fora de Porto Alegre. O coletivo participou de mostras em galerias como a Choque Cultural e a Galeria Adesivo, além da mostra *TRANSFER_cultura urbana. Arte contemporânea. transferências. transformações* no Santander Cultural (Porto Alegre, julho a setembro de 2008), atraindo a atenção da imprensa e gerando interesse em diferentes contextos. Certa vez, ao ser questionado a respeito do possível caráter político e social do Upgrade do Macaco, 9li respondeu que o coletivo tinha sim, “uma preocupação social”, pois, segundo ele, “só em trabalhar na rua, com o aspecto do gratuito, já é social.”(sic)⁵

5.

Bruno 9li em entrevista para a revista Dana. Disponível em: http://www.dana2.com.br/social/canal_dana.asp?idTag=454&idProjeto=578 Acesso em: 2 mar. 2012.

Mas é preciso ir mais adiante nessa abordagem. A experiência do Upgrade do Macaco pode ser uma iniciativa um tanto banalizada, mas é potente ao levantar a urgência de se registrar e refletir sobre a produção feita nas ruas naquela época. E, ainda hoje, é comum considerar que tomar o espaço da rua (no caso do Upgrade em especial como se fossem paredes de galerias e museus) para expor a produção do coletivo à vista dos olhos de todos não deixa de ter sua contribuição no campo social. Seria possível, no entanto, uma forma de abordá-la, absorvê-la, vê-la, enfim, para além dos paradigmas reducionistas do proibido, do marginal, do protesto? Cabe destacar que as temáticas utilizadas nessas aparições na cena urbana, mesclando temas como religião, cultura popular, folclore, cultura pop, cultura skate e ilustração de toda ordem, são um caleidoscópio de referências assumidas e em proporções e posições igualitárias na produção de todos integrante do Upgrade do Macaco e continuaram com alguns integrantes do Metagrafismo.

No Metagrafismo, tais aspectos também permanecem, entretanto ganham roupagens mais místicas e, talvez, mais ocultas. Sendo um grupo mais fechado, do qual fazem parte apenas Emerson Pingarilho, Bruno 9li e Wagner Pinto, o coletivo não produz em conjunto, mas, como na época do Upgrade, também cria métodos de sedimentação de identidade. Dando continuidade à *Universidade Autoindicada*, fundada e difundida no âmbito do Upgrade do Macaco, os três artistas começam uma pesquisa para além da história da arte ou modos de fazer em pintura ou desenho. Adentram em leituras como Aristóteles e suas teorias sobre metafísica. Teorias de Jung sobre os mistérios do céu e a alquimia instigam os três artistas que buscam a visualização do intangível. Os rituais de religiões afro-brasileiras continuam assumindo referencial assim como as pinturas corporais dos índios da Amazônia, o que eles chamam de *corpográficos*. Assim (como o Upgrade), os metagrafistas também criaram um manifesto que, apesar das pinceladas oníricas, traz de forma mais direta o que é o Metagrafismo, deixando de lado o tom impositivo e acusativo do manifesto anterior. Em *Documental 01: Metagrafismo*⁶, a certa altura Pingarilho explica:

6.

Documentário produzido pela Galeria LOGO em 2012.

O simbolismo brasileiro acarreta uma série de significados que nunca são compreendidos totalmente de uma só maneira e acho que é isso que a gente tenta mostrar no Metagrafismo. Tivemos que experimentar muitas coisas para realmente entender que a pintura metagrafista tinha uma autoconsciência. É tudo dentro de um simbolismo brasileiro que está sendo construído desde o descobrimento.

O nome do grupo surge após uma exposição individual de 9li na Anno Domini Gallery, na Califórnia (EUA), em 2008, denominada *Meta*. Embora os artistas não produzam juntos, têm afinidades formais e vínculos de amizade. Eles perceberam que as produções individuais estavam sendo influenciadas mutuamente. Após a mostra de 9li, fundaram o então conceito de Metagrafismo que nortearia o grupo. De forma simplificada, segundo seus integrantes, trata-se da junção do prefixo *meta*, de metafísica, e *grafismo*. Então esse significado *além do grafismo* inclui não só design, o gráfico, como também desenhos corporais, grafismos corpóreos, simbologias religiosas e alquímicas com todas as possíveis referências, variantes e conotações daí advindas.

EM BUSCA DE UMA VISUALIDADE NÃO DOGMÁTICA

Se no Upgrade do Macaco, Pingarilho e 9li já introduziam em seus desenhos e pinturas o que eles chamam de estado emaranhado (Figura 3), no Metagrafismo esses grafismos ganham maior precisão e se tornam um elemento da composição, não mais um preenchimento de espaço em branco (Figura 4). Na produção de Wagner Pinto (Figura 5), no momento em que incorpora elementos e simbologias de religiões como o Candomblé, ou aquelas vinculadas ao Santo Daime, ele enfatiza o caráter curioso que tais elementos geram para os metagrafistas.

Na segunda edição da mostra Transfer7, na qual havia a secção de artistas intitulados Autoindicados (que contava com alguns artistas do Upgrade do Macaco, do Metagrafismo e outros), Pingarilho assina o texto de apresentação. No catálogo, ele enfatiza ideias presentes no manifesto do Metagrafismo e apresenta as referências que conectam cada



Figura 3 – Alva
Bruno NOVELLI (9li)
Tinta sobre papel, 42 x 29,7cm
2005

artista:

O efeito das imagens captadas em grandes observatórios, os novos conceitos da física quântica e o fato de estarmos vivendo o mito das luzes vistas no céu só poderiam eclodir de forma visionária na produção atual de jovens artistas brasileiros. [...] O conceito de emaranhado quântico na física nos últimos anos e a simultaneidade se manifestando de forma gráfica e imagética em grandes centros urbanos, a ficção científica se aproximando do cotidiano. O desconhecido, sutil, está presente no conceito idolatrado pelo skatista, na fumaça do caminhão e na mente do autoindicado. Estamos todos conectados por teias invisíveis – os emaranhados – como irmãos visionários, cada um na sua nave (PINGARILHO, 2011, p. 28).

Essa junção entre o tangível e o intangível, entre o visível e o oculto, faz parte desta dicotomia presente desde as produções no Upgrade do Macaco. O que nos cerca, de modo



Figura 4 – *Valem ou vá além*
Emerson PINGARILHO
Acrílica sobre tela, 170 x 118 cm
2011

bastante amplo, faz parte do DNA visual dos metagrafistas. Os três artistas hoje residem em São Paulo, e a cidade, envolta por concreto armado impregnado, de cima a baixo, por intervenções de grafiteiros e pichadores não poderia estar de fora do repertório visual do Metagrafismo. Em suas produções materializa-se, por um lado, o cinza e a poluição, o som dos carros e o caos cotidiano da metrópole. Por outro, e com a mesma intensidade e importância, a presença da religião, das crenças, que embora subjetivas, se apresentam visualmente, plástica e formalmente; assumem formas simbólicas, de seres fictícios, em paisagens que são atravessadas por coloridos feixes gráficos.

A variação de mídias, desde o Upgrade do Macaco, quando o trabalho migrava da rua para a galeria e para a web (ou no sentido inverso), e também no Metagrafismo, em que a pintura ganha movimento em vídeos perturbadores, exige que visitemos tais produções de forma ampliada e desconaminada por predisposições conceituais. Por isso não nos coube aqui defini-los, nem enquadrá-los analiticamente enquanto grafiteiros, pintores ou performers. Suas referências engolem o erudito e o popular, suas mídias também transitam entre a anomia, a marginalidade, a tradição e as mídias previamente nomeadas. Nos dois coletivos, tambores, orixás, cruzeiros, cânticos, máscaras e rituais entram em comunhão com o pixo reto e o caos da metrópole. É uma antropofagia dos dias atuais em busca de uma visualidade não dogmática encaminhada por proposições artísticas coletivas em busca de diálogos. Ou não?



Figura 5 – *Sem título*
Wagner PINTO
Acrílica e grafite sobre tela, 100 x 210 cm
2001

Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://sabi.ufrgs.br/F/QXG6ARXJ44C43I7Y7VFBR6RVRGCM4P3IU-65428GFSABA2SJAK-13871?func=full-set-set&set_number=056286&set_entry=000017&format=999>. Acesso em: 3 maio 2012.

COLETIVO Upgrade do Macaco lança revista de arte. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI-502666-EI3459,00.html>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

DANELUZ, Clarissa Rita; SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Imagens fora de lugar: Comunicação e arte no grafite de Bruno Novelli. In: BORELLI, Silvia H. S.; FREITAS, Ricardo Ferreira (Org.). *Comunicação, Narrativas e Culturas Urbanas*. São Paulo: EDUC, 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1122>>. Acesso em: 6 jul. 2012.

FARINA, Camila Thormann. *Estratégias publicitárias na arte urbana do Upgrade do Macaco*. Porto Alegre: Projeto de Graduação em Publicidade e Propaganda/ ESPM, 2004.

GRAÇA, Luiza Abrantes da. Segue a busca: experiências artísticas coletivas do Upgrade do Macaco ao Metagrafismo. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://sabi.ufrgs.br/F/QXG6ARXJ44C43I7Y7VFBR6RVRGCM4P3IU65428GFSABA2SJAK-08261?func=find-b&request=luiza+abrantes&find_code=WAU&adjacent=N&filter_code_2=WLN&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WYR&filter_request_4=&x=32&y=8>. Acesso em: 19 nov. 2013.

PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://sabi.ufrgs.br/F/QXG6ARXJ44C43l7Y7VFBR6RVRGCM4P3IU-65428GFSABA2SJJAK-11121?func=full-set-set&set_number=056280&set_entry=000020&format=999>. Acesso em: 26 out. 2012.

RIBEIRO, Lucas. A imagem do movimento. In: CATÁLOGO TRANSFER. São Paulo: Editora ZY, 2011.

PINGARILHO, Emerson. Sobre a universidade autoindicada por entidades livres. In: CATÁLOGO TRANSFER. São Paulo: Editora ZY, 2011.

_____. Vídeo Documental 01: Metagrafismo. São Paulo, 2012.

Sites:

<http://aural.com.br/>

<http://www.bruno9li.com/>

<http://www.fotolog.com/galeriaadesivo>

<http://www.fotolog.com/tinico>

<http://www.upgradedomacaco.com.br>

<http://www.wagnerpinto.com/>

Crítica ao espetáculo da violência: Dora Longo Bahia e as ocupações¹

ANDRÉIA DUPRAT

Bacharela em História da Arte pela UFRGS. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

RESUMO

Em 2011, a artista paulista Dora Longo Bahia fez uma série de pinturas denominada *Ocupação*, baseada em imagens da internet da ocupação do Complexo do Alemão ocorrida no mesmo ano. Esses trabalhos suscitaram questionamentos a respeito do modo como a mídia trata das imagens de violência, como o espectador reage e qual o papel da arte nesse caso. A partir de diversos textos sobre a espetacularização e a representação da violência, é possível encontrar um caminho para desvendar as obras *Ocupação [Alemão]* e *Ocupação [Brasileira]*, de Dora Longo Bahia.

Palavras-chave: Violência. Mídia. Dora Longo Bahia.

ABSTRACT

In 2011, the artist Dora Longo Bahia has made a series of paintings named *Ocupação* based on images from the internet about the police occupation of “Complexo do Alemão” occurred in the same year. These art works have raised questions about the way how the media deals with images of violence, how the audience reacts in front of them and what is the role of art in these cases. Studying many texts about the spectacle and representation of violence, it’s possible to find a way to understand the Dora Longo Bahia’s paintings *Ocupação [Alemão]* and *Ocupação [Brasileira]*.

Keywords: Violence. Media. Dora Longo Bahia.

¹ Adaptação de texto elaborado para a disciplina de História da Arte III, ministrada pelo Professor Alexandre Santos para o bacharelado em História da Arte da UFRGS.

A crítica social e política marca parte da produção contemporânea brasileira desde seus primórdios. Geralmente, ela vem com um toque de ironia ou como metáfora. Entre os vários exemplos possíveis, podemos citar *Lute* (1967), de Carlos Zílio (1944), e *Trouxas ensanguentadas* (1969), de Artur Barrio (1945). Todos eles podem ser entendidos como uma manifestação acerca da situação da época – os anos de chumbo da ditadura que se passavam ao mesmo tempo em que eclodia uma revolução cultural em países europeus e nos Estados Unidos, principalmente, que buscava mudanças profundas e libertárias na sociedade.

Seguindo a tradição de artistas engajados, nos anos 1980, aparece no cenário artístico Dora Longo Bahia (1961). A artista emprega vários meios para tratar de si mesma, da condição da mulher, de sexo, da própria arte, da violência urbana. O tema da guerra aparece em sua produção mais intensamente a partir de 2009, quando a artista apresentou a pintura *Escalpo ferrado – Afeganião* na IX Bienal de Monterrey, no México. *Escalpo* se tornou uma série seguida por *Gel Poetics* (2011), constituída por pinturas de mapas de países em conflito em vermelho sobre uma lona verde, *Los desastres de la guerra* (2012), oitenta pinturas sobre pergaminho inspiradas nas imagens citadas por Susan Sontag no livro *Diante da dor dos outros* (2003) e que referencia o conjunto de gravuras de Goya de mesmo nome, e *Ocupação* (2011), pinturas de grande formato. As telas *Ocupação [Alemão]* e *Ocupação [Brasileira]*, integrantes dessa última série, foram baseadas em imagens encontradas na internet da ocupação do Complexo do Alemão no ano de 2011 e são o foco deste artigo.

Dora Longo Bahia escolheu empregar imagens de violência veiculadas pelos meios de comunicação de massa para discutir o modo como elas são apresentadas para a sociedade. As cenas poderiam despertar reações que vão desde a indiferença à repulsa, mas também provocam a dúvida se são representantes fiéis da realidade. Em *A sociedade do espetáculo*, lançado em 1967, Guy Debord afirmava que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*” e segue dizendo que “tudo o que

era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). A partir dessas ideias, poderíamos supor que a realidade está no que se dá a ver nos veículos de comunicação, pois é a única forma possível de se vivenciar os fatos hoje em dia – à distância, de forma fragmentada. Susan Sontag também discute a representação da violência em *Diante da dor dos outros* (2003) por meio da fotografia e qual seria sua relação com os fotos e os efeitos produzidos no espectador.

Muitos autores tratam das consequências sociais e individuais da exposição constante a imagens de violência. A maioria deles concorda que elas fazem parte da nossa vida cotidiana, porém nem todos as veem da mesma forma. A notícia de um acontecimento pela mídia lhe confere sua existência segundo Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf (2004), em conformidade com as ideias de Debord. Trata-se, portanto, de uma realidade construída segundo recortes feitos deliberadamente por agentes atuantes no campo de comunicação, ou seja, algo manipulado. A contemplação constante dessas imagens as tornaria banais e, assim, destinadas a provocar somente passividade e conformismo, porém alguns estudiosos acreditam que isso também poderia causar outras reações, como medo, compaixão e revolta.

Este trabalho discute a questão da exposição da imagem da violência pela mídia e seus possíveis efeitos a partir das obras da série *Ocupação* (2011) de Dora Longo Bahia. Far-se-á um panorama do pensamento de vários autores, enfatizando Guy Debord e Susan Sontag, discute-se a possibilidade das telas de Dora gerar uma posição crítica no observador.

A VIOLÊNCIA E O ESPETÁCULO

Guy Debord, já nos anos 1960, defendia que, numa sociedade onde impera o modo de produção baseado na divisão do trabalho – no caso, a nossa –, a vida acabaria por se tornar uma sequência de espetáculo. Não se viveriam mais as experiências diretamente, elas seriam mediadas. Isso seria consequência de um mundo que perdeu sua unidade e onde prevalece uma relação de forças na qual o mais forte é quem determina a representação. O autor declara que boatos cria-

dos pela mídia e pelo Estado são capazes de se impor como verdade ao serem veiculados insistentemente.

Para Debord, nesse contexto dirigido pelo espetáculo acontece um movimento de banalização. Maria Izabel Szpalcenkopf (2004) concorda que o fato de ter se tornado notícia torna algo real. A fabricação do espetáculo seria própria do *habitus* do jornalista, realizada segundo a lógica consumista do lucro. Porém, Maria Izabel afirma que a violência, mesmo espetacularizada e usada em meios de entretenimento, não está banalizada, pois, se assim fosse, não seria tão atraente e lucrativa. A autora identifica que junto com as imagens circulam a sensação de medo e de impotência, além da ideia de que o valor de tudo pode ser quantificado pelo mercado, inclusive a vida humana.

No termo espetáculo está inserida a ideia de assistir a alguma coisa com certo distanciamento. Susan Sontag (2003) afirma que ser espectador de tragédias ocorridas em lugares distantes é uma experiência essencialmente moderna. O modo como as imagens são representadas lhes conferem maior ou menor grau de verossimilhança e autenticidade, e também pode criar histórias diversas. Por exemplo, a mesma foto poderia ser utilizada em um discurso antibelicista ou para exaltar as conquistas de uma nação em defesa de ideais supostamente justos. Segundo Sontag, as pessoas não costumam pensar criticamente as razões de seus governos para iniciar ou prosseguir uma guerra e, conseqüentemente, não são capazes de se manifestar a respeito. Assim sendo, “na ausência de um protesto desse tipo, a mesma foto antibelicista pode ser vista como uma demonstração do páthos, do heroísmo, do admirável heroísmo, numa luta inevitável que só pode ter fim com a vitória ou com a derrota” (SONTAG, 2003, p. 36).

A violência estetizada acabou por aprimorar seu aspecto mercadológico e tornou-se um modelo bem-sucedido tanto na televisão como no cinema. Para Belloni (2004), isso contribui para a formação de um imaginário baseado no princípio de morte exposto em mensagens audiovisuais sofisticadas tecnicamente e padronizadas segundo uma construção de significados derivada da lógica mercantil.

Frederico Feitoza (2011) afirma que a imagem da violência é projetada seguindo regras de assepsia e geometria visando à conformação da percepção do observador de modo que se garantam o consumo e a apreciação e também para proporcionar a sublimação dos instintos através do olhar. Segundo esse autor, “a demanda social por essas imagens é acatada, embora polemicamente, à medida que esses elementos miméticos refletem os ideais e os interesses de um processo civilizatório dominante” (FEITOZA, 2011).

Quanto à estetização da violência, Susan Sontag (2003) afirma que fotos de calamidade sofrem críticas quando consideradas belas, pois isso afastaria o foco do assunto e enfocaria no meio, prejudicando a função documental. Além disso, o belo traria uma inautenticidade à imagem, pois cenas de sofrimento deveriam se mostrar feias. Uma construção ordenada e asséptica pode ainda acarretar em uma fruição prazerosa e em uma identificação do espectador.

O espetáculo da guerra e da violência devidamente estetizado levaria à espetacularização da banalidade, cuja pior consequência seria a cumplicidade automática do espectador advinda de uma verdadeira chantagem. A finalidade dessa operação seria a servidão de suas vítimas e “a partilha por toda uma sociedade de seu mecanismo fundamental: a exclusão – interativa, é o cúmulo! Decidida de comum acordo, consumida com entusiasmo” (BAUDRILLARD, 2001, apud BELLONI, 2004, p. 584).

Susan Sontag (2003) discorda da concepção de que a convivência com imagens de violência gere apenas passividade e a manipulação da consciência das massas. Os espectadores não são simplesmente indiferentes; sentem, pelo menos, medo perante calamidades a que não podem, aparentemente, reagir. A autora salienta que a recepção depende do espectador. Mesmo com a contínua exposição das imagens das tragédias, acostumar-se a elas não acontece automaticamente. É possível se comover e se chocar com cenas de grande sofrimento, ainda mais quando há elementos de identificação.

Susan Sontag (2003) ainda critica a ideia de que tudo se

transformou em um espetáculo. Ela percebe que nem todos fazem parte de uma audiência submissa que assiste a calamidades confortavelmente na sua sala de estar. “Dizer que a realidade se transforma em espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento (...) Supõe que todos sejam espectadores (...) sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo” (SONTAG, 2003, p. 92).

De fato, a experiência com as imagens da dor dos outros é individual, mesmo que possamos encontrar que há aspectos que se sobressaem ao visualizar a coletividade. Ao se depararem com o sofrimento e as injustiças sociais, as pessoas podem reagir diferentemente. No caso da artista Dora Longo Bahia, essas situações servem de inspiração para produzir obras de denúncia e de reflexão.

OCUPAÇÃO DE DORA LONGO BAHIA: A ARTISTA E A CRÍTICA SOCIAL

Em 2010, a população brasileira se defrontou com imagens surpreendentes na televisão da ocupação do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. Vimos militares e policiais com armamento pesado, carros blindados, tomarem conta do morro enquanto bandidos tentavam fugir a pé pela mata, com armas em punho. A justificativa para a ação conjunta da Polícia Civil com as Forças Armadas foi a fuga de traficantes da Vila Cruzeiro para essa comunidade. O que seria uma ocupação de poucos meses se tornou a chamada pacificação, com a implantação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs).

No ano de 2011, continuaram ocorrendo operações com os militares, todas fortemente divulgadas pela mídia. Aliás, esse conflito só foi materializado para a maioria dos brasileiros graças às cenas veiculadas pelos meios de comunicação. Foi um espetáculo, a realidade representada à la Guy Debord, porém, banal não seria um bom adjetivo a ser empregado, pelo menos, não para parte dos espectadores, tais como Dora Longo Bahia. A artista encontrou na internet

imagens da ocupação que a inspiraram a executar a série de pintura *Operação*, em 2011.



Dora LONGO BAHIA (1961)
Ocupação [Alemão], 2011
 305 X 577 cm, acrílica sobre tela
 Galeria Vermelho



Dora LONGO BAHIA (1961)
Ocupação [Brasileira], 2011
 305 X 567 cm, acrílica sobre tela
 Galeria Vermelho

A tela *Operação [Alemão]* representa uma cena noturna na qual soldados se movimentam, em seus blindados, em meio à mata. Não se pode ver qual é o seu destino, nem onde

estão exatamente; temos, apenas, a presença da vegetação e uma luminosidade característica das noites enluaradas. Também não é possível identificar quem são eles, pois seus rostos estão de costas para o observador ou tomados pela escuridão. À primeira vista, a cena não nos é estranha. Já vimos algo parecido em filmes e fotografias de guerra que se passam em uma selva tropical, por exemplo. Contudo, a palavra ALEMÃO sinaliza de que se trata, está em vermelho, parecendo mais como se tivesse sido cortada do que pintada, escrita com violência, quase um ferimento em carne viva. Rapidamente, lembramo-nos dos acontecimentos recentes da capital carioca, mas existe um pouco de espanto ao ver que sim, parece mais com uma guerra já vista, presente no nosso imaginário, acontecendo em uma país autodeclarado pacífico e cordial.

Dora Longo Bahia já fez performances, vídeos, instalações, mas para tratar de uma situação real, recente do Brasil, opta pela acrílica sobre tela, uma técnica mais tradicional. Existe uma mensagem direta na obra – a guerra urbana e civil contra o crime em um local marginalizado da cidade. A figuração e a palavra pintada podem ter a ver com a urgência da artista em se fazer entender, em se comunicar mais diretamente. Deparando-se com essa pintura, o espectador é levado a refletir, a se posicionar como cidadão que vive nesse Brasil em guerra. É uma arte política, portanto.

Em entrevista a José Roca, Dora Longo Bahia declarou o que pensa sobre como a arte se relaciona com a sociedade:

Considero a arte política mesmo quando o artista que a produz reivindica uma posição apolítica, já que sua obra é difundida pelo espaço público, interferindo nas ações, no comportamento e nas crenças da comunidade, e conectando memória e porvir, sujeito e objeto, situação e existência. Acho que, da mesma forma que um governante, um cientista, um professor ou um religioso, o artista é responsável tanto por sua obra quanto por suas implicações públicas, e deve estar ciente de suas articulações com as instituições de poder, sejam elas, o Estado, a mídia ou o poder econômico privado, representado pelos colecionadores e investidores. Um artista que reivindica uma posição de

silêncio político é, no mínimo, ingênuo, para não dizer, no caso de ignorância voluntária, perigoso, ou mesmo, criminoso².

2.

Entrevista de Dora Longo Bahia a José Roca, 2008.

Segundo Adriana Gianvecchio (2008), a arte não poderia se recusar a tratar dos dilemas da atualidade, como fundamentalismo, a globalização e a identidade fragmentada do indivíduo e, mesmo que o fizesse, isso também seria um posicionamento político. Ela relembra a importância da resistência dos artistas no período da ditadura no Brasil.

Ocupação [Brasileira] se diferencia de *Ocupação [Ale-mão]*, principalmente, pela palavra destacada – BRASILEIRA. A tela nos traz questões semelhantes, mas agora sugere que aquela guerra poderia estar ocorrendo em qualquer lugar do país. Tendo em mente as concepções da banalização da violência tornada espetáculo e suas divergências, pode-



Jeff WALL

Conversa de soldados mortos (visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986), 1992

Transparência em lightbox, 229 x 417 cm

Fonte: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/dead-troops-talk/> >

ríamos pensar se a obra de Dora Longo Bahia tem o poder de conscientizar seu espectador a ponto de que nele surja um sentimento antibelicista.

Para Susan Sontag (2003), a fotografia *Conversa de sol-*

dados mortos (visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986), criada em 1992 por Jeff Wall, seria um modelo de como uma obra de arte pode ter a capacidade de despertar o repúdio guerra. O artista cria uma ficção, uma história, na qual soldados mortos conversam sem que nenhum dirija o olhar para o observador. Sontag vê nisso o fato de quem somente aqueles que vivenciaram os horrores da guerra sabem o que é isso. Nós, meros espectadores das imagens, não temos como ter plena consciência desses fatos, pois não sentimos na pele o que eles sentiram.

As pinturas de Dora podem não ter aquele toque da fantasia de mortos interagindo de Jeff Wall, mas expõem acontecimentos da nossa realidade e estimulam uma reflexão crítica. Aliás, como afirma Agnaldo Farias, seu trabalho quer que o espectador tome uma posição. Esse mesmo autor explica que as obras de Dora são resultados de um processo que tem como pano de fundo a discussão da possibilidade da arte nesse mundo. Agnaldo também esclarece a presença da cor vermelha, encontrada nas inscrições das telas da série *Ocupação*.

Dora vem empregando o vermelho desde meados dos anos 1990, com destaque para as pinturas esbranquiçadas, retrato de pessoas ranhurados de vermelho, a artista lembrava que “o vermelho tem um significado, além do simbólico e do cultural, criado por uma relação física que qualquer pessoa tem com essa cor, por tê-la dentro do corpo”, a artista prossegue discorrendo sobre a violência, entendendo-a como um acontecimento que “pode mudar o modo de as pessoas verem as coisas” (FARIAS, s/d).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a arte trata dos temas da violência e da morte, por meio de várias possibilidades de linguagens e de meios conquistadas na contemporaneidade, ela pode oferecer ao espectador experiências que ampliem seu ponto de vista e favoreçam a reflexão crítica. A arte tem um efeito político na medida em que trata de indivíduos, inseridos em um

contexto social, passíveis de serem transformados caso se deixem envolver sensivelmente pelas propostas artísticas. Deixando de lado a ideia romântica de que a arte tem o poder de mudar o mundo, podemos ver que ela pode, sim, exercer sua função social ao modificar o pensamento e a sensibilidade das pessoas.

Dora Longo Bahia reconhece que sua arte é política e deseja comunicar ao mundo questões que a perturbam. Na série *Ocupação*, ela denuncia não só a militarização do confronto contra o tráfico de drogas, que deveria se restringir ao âmbito civil, mas o modo como a mídia brasileira trata desse assunto. Ela apresenta um país em guerra, o que questiona sua suposta pacificidade, proclamada como uma de nossas mais caras características.

Referências

BAHIA, Dora Longo. 2008. Entrevista concedida a José Roca. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/Jos%C3%A9%20Roca_ENTREVISTA%20Dora%20Longo%20Bah%C3%ADa.pdf> Acesso em: 5 jul. 2014.

BELLONI, Maria Luiza. Infância, Máquinas e Violência. *Educação & Sociedade, Campinas*, v. 25, n. 87, p. 575-598, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n87/21469.pdf>> Acesso em: 5 jul. 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FEITOZA, Frederico A. C. A estetização da violência: a civilização das imagens de violência. 2011. ENCONTRO INTERNACIONAL DE IMAGEM CONTEMPORÂNEA, 2. Fortaleza, 2011. Disponível em: <<http://www.eiic.ufc.br/submissions/index.php/wic/wic/paper/viewFile/18/13>> Acesso em: 5 de jul. 2014.

FARIAS, Agnaldo . *Let it bleed*. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br>> Acesso em: 5 jul. 2014.

GIANVECCHIO, Adriana. A representação da violência nas artes visuais. ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19. *Anais*. São Paulo: ANPUH. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Adriana%20Gianvecchio.pdf>> Acesso em: 5 jul. 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SZPACENKOPF, M. I.O. O olhar da mídia e a violência. *Revista Rio de Janeiro*, n.12, jan-abril de 2004, p. 195-206.

Convergências entre processos e tecnologias de figuração na arte: da pintura e da fotografia à imagem digital

DENIS SIMINOVICH

Vive e trabalha em Porto Alegre com pintura, desenho, *collage* e fotomontagem digital, como professor de Artes (acadêmico e livre docente), criação gráfica e comunicação visual. Mestre em Artes Visuais/Arte Contemporânea pela PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (RS), bacharel em pintura pela UFRGS, bacharel em Publicidade e Propaganda PUCRS. Professor no curso de Pós-Graduação em Arte, Fotografia e Outras Tecnologias da FAC – Universidade de Passo Fundo.

RESUMO

A produção artística, no que diz respeito a processos de figuração, possui uma ligação muito estreita com o uso de técnicas e tecnologias. A história da arte mostra que, desde as ferramentas mais elementares à invenção dos primeiros processos artesanais pictóricos de produção da imagem, os artistas vêm desenvolvendo e utilizando meios de representação e multiplicação de imagens. O ápice das pesquisas, no início do século XX, foi alcançado pela fotografia. É possível destacar inúmeros processos e tecnologias de figuração que demonstram convergências entre a pintura e a fotografia na instauração de obras de arte até o início da arte moderna, quando ocorreu uma mudança paradigmática em direção à abstração. A partir das primeiras proposições da arte contemporânea novas relações surgem entre a fotografia e a pintura, colocando em jogo o estatuto da arte. Com a invenção do computador, da informática e da imagem digital, ocorreu uma ruptura do conceito de representação, possibilitando a mistura da pintura e da fotografia por meio da simulação.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Imagem Digital. Convergências. Figuração.

Podemos pensar na fotografia digital da mesma forma que pensamos a fotografia mecânica? Que tipo de imagem a câmara digital produz? Como a arte pode ser influenciada pelos meios técnicos? E em que sentido pintar se afasta ou se aproxima do ato fotográfico digital? Podemos partir dessas questões ao pensar que “[...] o jeito como vemos é moldado por nossa visão do mundo que governa nossa compreensão do que é representação” (LOVEY, 1997, p. 14)¹.

1.

As citações indiretas ou diretas contidas neste texto, retiradas de livros em língua estrangeira, foram traduzidas pelo autor.

A fotografia digital precede a invenção da fotografia analógica e a pintura tradicional sobre tela. Em essência, a principal função do mecanismo e processo fotográfico é captar e multiplicar a imagem em “oposição” à construção pictórica de uma obra de arte autêntica e original. No entanto, o funcionamento de cada uma respeita uma lógica processual diferente, constituindo modos de ver a realidade por meio da arte. Pode-se considerar, então, que o artista, ao desconhecer o funcionamento de máquinas utilizadas em seu processo artístico, corra o risco de não ter aportes suficientes para explorá-las e para realizar uma interferência fundante nos meios técnicos². Sendo assim, pesquisar e refletir sobre as tecnologias de produção da imagem e suas convergências em poéticas na história das artes visuais contribui para compreensão de seus cruzamentos em processos artísticos que culminam na arte contemporânea.

2.

O filósofo Vilém Flusser nos adverte sobre isso em seu ensaio *Filosofia da Fotografia*, sobre as imagens técnicas geradas pelo aparelho fotográfico.

O desenvolvimento das técnicas e das tecnologias de representação resulta do entrelaçamento e do acúmulo de conhecimentos científicos e artísticos da humanidade. A partir da invenção da xilogravura, da gravura em metal e água-forte, o desenho passa a ser reproduzido em escala. Mas é com o processo da litografia que a multiplicação da escrita e desenhos de imprensa em série se tornou viável pela sua fixação numa matriz de pedra. Na Idade Média, conforme diz Annateresa Fabris (1988), é possível observar origens da fotografia que remetem às imagens obtidas pelos processos litográficos de impressão, multiplicação e reprodutibilidade. A produção de imagens textuais e icônicas era realizada manualmente em materiais (como a pedra, a argila, a madeira, o ferro, o couro, papiro, tecidos) com instrumentos não automáticos manipuláveis pelas mãos (goivas, martelos, carvão, pincéis, réguas, monotípias). Mas

isso não impedia que a obra de arte fosse reproduzida, pois esta sempre foi suscetível à sua reprodução. Seja por meio dos mestres, seja pelos discípulos, para difusão ou exercício (BENJAMIN apud LIMA, 1990).

A pintura no Renascimento era reconhecida como modo de recriação da realidade, sendo a obra concebida e entendida como janela da realidade. Os artistas utilizavam em seu processo de trabalho os materiais da pintura e do desenho amparados por instrumentos e aparatos tecnológicos da ótica, para realizarem com estes pesquisas de representação e figuração do mundo natural. Essas pesquisas artísticas eram centradas na construção do espaço euclidiano perspectivo que já apontava para os princípios da fotografia e da máquina fotográfica.

O sistema perspectivo descrito por Leon Batista Alberti em *De Pictura* (1435) consiste no método analítico de projeção central de uma realidade sobre um plano. Um produto do desenvolvimento científico e cultural do Renascimento, época em que as descobertas científicas foram integradas à anatomia, à matemática, à física... Os artistas do norte Europeu eram interessados em aparelhos e lentes que lhes possibilitassem observar a natureza e reproduzi-la no plano bidimensional em uma ilusão do espaço tridimensional; por meio dos princípios da matemática e do ponto de vista único da perspectiva descobertos em 1420 pelo arquiteto de Florença Brunelleschi. O sistema perspectivo viabilizava traduzir e fixar a experiência visual da natureza em imagens construídas por linhas, formas e cores, reguladas por um ponto de vista matematicamente projetado e idealizado pelo espectador.

Pinturas do século XVII revelam o uso de tecnologias para o apoio à visão. Na Holanda, as lentes ópticas utilizadas permitiam o aperfeiçoamento mecânico da visão e a produção de retratos pictóricos do cotidiano. A base para representação era a observação direta da natureza com o auxílio da câmara obscura. E, nesse sentido, podemos entender esse processo como um modo de agir apoiado no pensamento aristotélico, para o qual a imaginação era uma pré-condição para a razão, mas baseada no visual. A imaginação fica entre

3.

Diferentes tipos de “câmeras” e lentes ópticas foram desenvolvidos para ajudar os artistas em sua observação da natureza. Outros dispositivos também auxiliavam para o desenho de representação, como o *intersector* (objeto de vidro com uma malha, rede de linhas transversais, servia para esboçar retratos).

a percepção e o pensamento. Muitos artistas italianos usaram aparelhos ópticos³ na produção de seu trabalho, preparando desenhos e pinturas: Vermeer, Belloto, Guardi, Crespi, Zucarelli e Canaletto (LOVEY, 1997, p. 17).

O processo de representação de imagens, até o século XIX, centrava-se no artista, no sujeito que pintava, desenhava, gravava, escrevia, com instrumentos e materiais cuja tecnologia não se fundava na automação, e sim no trabalho artesanal, manual, não mecanizado. A partir da Revolução Industrial, uma nova realidade social passou a exigir mais rapidez, precisão e barateamento dos bens de consumo. Essas novas condições propiciaram aberturas para um processo de automatização e industrialização das imagens.

Um pintor de retratos, para corresponder à demanda da classe social burguesa, precisaria dinamizar sua produção, ainda imitando o modo dos pintores da corte a preços compatíveis com a *nova classe*. A necessidade de precisão também implicava uma mudança de suas tecnologias de figuração. No século XVIII, o retrato em miniatura surgiu como solução para atender às necessidades da sociedade em ascensão. Essa era uma técnica popular de representação entre a aristocracia a que se vinculava uma simbologia de riqueza. “O retrato de miniatura foi a forma inicial de auto-representação encontrada pela burguesia” (HORIO MONTEIRO, 2001, p. 39). A produção à mão impedia o artista de produzir mais a menores custos, pois o trabalho de miniaturista demandava um detalhamento minuciosamente excessivo de imagens de amigos, parentes, amantes, famílias, clientes que teriam como suporte pingentes e medalhões.

Por volta de 1750, surgiu a *silhueta*, um processo de representação que não exigia conhecimentos especiais de desenho, era rapidamente executável a baixos preços. Foi muito bem aceito pelos franceses e por toda a Europa. “A silhueta representava o perfil de uma pessoa, segundo os contornos que a sobra dela projetava” (HORIO MONTEIRO, 2001, p. 39).

O *fisionotrafo* apareceu em 1786 como a combinação entre a técnica da silhueta e da gravura. Era uma técnica de

reprodução popular na França até 1830, que por meio do pantógrafo permitia o uso por operador que não tivesse muita habilidade executar rapidamente um retrato. As imagens resultantes, apesar de precisas matematicamente, não apresentavam expressão, eram todas iguais – “congeladas, esquemáticas e planas” (FREUND apud HORIO MONTEIRO, 2001, p. 39).

Com o intuito de aprimorar o processo da fixação e reprodução da imagem, surgiram experiências, na França do século XIX, tornando superfícies sensíveis à luz mais eficientes com o emprego de sais de prata associados à pesquisas da câmara escura⁴. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), físico, químico e litógrafo, em 1826, criou a heliografia, um processo que permitiu a gravação permanente de imagens, no caso a imagem do telhado e das chaminés de sua casa, em uma placa de estanho, inserida na câmara escura exposta à luz solar. Essa placa, posteriormente, ao ser banhada com óleos (lavanda e terebentina), sofria a ação corrosiva dos produtos químicos (agiam como solventes que eliminavam partes do betume não atingidas pela luz) “revelando” aquela que ficou conhecida como a primeira fotografia da história. Em 1829, o inventor Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851), interessado na heliografia, associa-se a Niépce e, quatro anos depois da morte deste, aperfeiçoa o processo, conseguindo registrar uma imagem positiva detalhada do canto de seu estúdio, o daguerreótipo⁵.

A invenção do daguerreótipo teve suas consequências: pintores passaram a usar as imagens produzidas como auxílio à pintura, para reproduzir imagens da realidade com definição e nitidez por meio de procedimentos manuais. Por outro lado, não foram poucas as tentativas de distanciamento e busca pela autonomia da fotografia moderna em relação a suas origens estéticas da pintura.

O cartão de visita supre a “ausência de retrato” nas classes menos favorecidas, mas a sua difusão capilar à alta burguesia opõe uma série de estratégias de diferenciação negadoras da multiplicidade. Além de dirigir-se aos artistas fotógrafos, a elite social continua a privilegiar o Daguerreótipo até a década de 60 e passa a

4.

Desenvolvida no Renascimento, a câmara escura era um aparelho através do qual a luz entrava por um orifício e formava uma imagem oposta na parede em que era projetada. Era utilizada pelos artistas para captar imagens da realidade e reproduzi-las com mais precisão.

5.

O daguerreótipo era feito com uma placa de cobre sensibilizada com iodeto de prata que era exposta à luz numa câmara escura em um tempo muito menor que a heliografia. Após 20 ou 30 minutos de exposição, poderia ser revelada em vapor de mercúrio, que aderiria às partes atingidas pela luz e fazia aparecer as formas das imagens. Após, era fixada com cloreto de sódio (inicialmente) e depois com hipossulfito de sódio.

preferir em seguida a fotografia pintada, que garante a “fidelidade da fotografia” e a inteligência do artista [...] (FABRIS, 1988, p. 20).

6.

A fotografia, em outras palavras, encarna uma forma híbrida de uma arte exata e, ao mesmo tempo, de uma “ciência artística”, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental (FRANCESCA ALINOVİ apud FABRIS, 1988, p. 173).

Os fotógrafos artistas, de certa forma, absorviam da pintura estratégias de simulação de retratar a figura humana em ambientes ou situações idealizadas que tinham a função de ressaltá-la ou engrandecê-la. Estratégias cenográficas e truques muito comuns na pintura de retrato renascentistas, barrocos, maneiristas, em diferentes graus de dramatizações e fidelidade. Ainda, no retrato do fotógrafo industrial, indispensáveis no caso do daguerreótipo, devido às insuficiências técnicas para criar a verossimilhança, a fotografia⁶ era submetida a operações de retoque a lápis, como carmin em pintura a óleo, aquarela, anilina, grafite ou esfuminho. Encontram-se, assim, na história da fotografia, relações de uso de processos pictóricos importantes na busca por evidências da natureza híbrida de ambas as tecnologias de representação e linguagens da arte.

Por outro lado, a pintura, devido à exigência pela fidelidade ao real, mobilizou os *miniaturistas*, por volta de 1860, a usarem a fotografia como modelo. Era, inclusive, recomendada pela Société Française de Photographie como instrumento de trabalho do artista na simplificação da pintura de retrato e como promessa de barateamento e consequente aumento da demanda. No século XIX, a visão se torna objeto do conhecimento científico. O desenvolvimento de dispositivos ópticos e uma nova ciência da fisiologia óptica anunciavam novas formas de ver e olhar o mundo.

A fotografia, no início de sua popularização, foi entendida por Baudelaire, crítico e poeta, como imagem “trivial”, redutora, que reproduzia a natureza, sem inteligência, sem arte, por meio de sua exatidão. Um entendimento pessimista do poder multiplicador da imagem que colocaria em risco o poder imagético do pintor. Assim, a técnica fotográfica, a máquina ótico-química e seu poder para o múltiplo ameaçavam a tradição da arte e o lugar destinado ao pintor para representar as imagens do mundo visível; uma substituição, portanto, dos modos de produção manuais de figuração pela automatização dos processos de fabricação da imagem.

Os processos fotomecânicos ofereciam ao artista novos meios de figuração. Delacroix sugeria o uso do daguerreótipo para o ensino do desenho como um auxílio para correções das imperfeições da visão humana.

A questão da legitimidade artística da pintura e da fotografia, assim como a capacidade de representar o pensamento visual, vem sendo discutida desde então, até propiciar, no século XX, conceitos de pintura como arte autônoma destituída da necessidade de representar a realidade. Apesar de declarações pessimistas sobre o futuro da pintura, artistas contemporâneos à Era Industrial resistem “à mecanização e à automatização dos processos de produção impostos pela industrialização e aos efeitos de fragmentação e divisão (a começar pelo trabalho) que daí decorrem” (COUCHOT, p. 37, 2003).

Os impressionistas inauguram um rompimento com os cânones da arte acadêmica deparando-se com seus materiais diretamente à natureza e tendo a subjetividade como sua lente para olhar o mundo. Mais que interessados por seus próprios sentimentos, buscam pesquisar suas sensações e impressões visuais frente à natureza, ao cotidiano e à cidade (Manet, Monet). Retomando Turner e Delacroix, eles não misturam as tintas na paleta, empregam as cores puras e fragmentam as pinceladas em justaposições que produzem a sensação de uma mistura óptica das cores e dos tons. Mas são os neoimpressionistas, com Paul Signac, que desenvolvem e sistematizam a pesquisa plástica dos impressionistas a ponto de inventar a pincelada “dividida” na forma de pontos, buscando harmonização ideal das cores e da luminosidade na pintura (COUCHOT, 2003).

O impressionismo contribui com a fotografia para a automatização da representação, no processo de percepção das cores, pois convida o olhar a recriar a pintura mentalmente e o observador a instaurar a imagem. Por outro lado, percebe-se a influência da fotografia no impressionismo no que se refere à captação do instante, pois esta não é realizada por meio de um dispositivo mecânico, mas pela impressão do pintor. Fugaz. Além disso, não é possível negar que pintores impressionistas extraíam da técnica fotográfica os

meios plásticos que constituem sua originalidade.

O efeito momentâneo do instantâneo e inesperado ângulo de vista, intrínsecos da visão da câmera, também afetou fortemente o olhar dos artistas. O trabalho de Degas reflete uma nova mudança da visão que ele incorporou o aparentemente “menos artístico” acidente compositivo do clique serial da câmera como parte de seu estilo. Embora a fotografia tenha sido criticada por sua falta de estilo, menos literário, e não seletivas qualidades, isto produziu um novo meio de ver que Degas transformou em um novo tipo de lógica pictórica (LOVEY, 1997, p. 29).

A fotografia, nessa época, passa a influenciar a percepção do tempo e do espaço por meio da arte. As fotografias instantâneas de Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, ou as “cronofotografias” causaram efeito sobre os artistas futuristas como Giacomo Balla, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters. As fotografias de cavalos em movimento feitas por Muybridge em 1878 foram as primeiras a captar o que parecia ser a sequência real e discreta de movimento. Inicialmente contribuíram aos estudos científicos, mas logo “[...] foram adotadas por artistas em seus estudos de movimento” (RUSCH, 2006, p. 8). Podemos perceber a influência desses na obra pictórica de Duchamp, *Nude Descending a Staircase*, que apresenta a representação de congelamento do movimento de uma figura humana “mecanizada”. As investigações sobre a fixação do tempo em imagens fixas abrem espaço para animação, para o cinema.

É importante destacar também as colagens cubistas feitas com recortes de revistas, jornais, papéis de parede ou objetos misturados ao desenho e à pintura a óleo. Um processo que podemos associar com a lógica do índice conceitualizada por Dubois (1998).

A visão do mundo pela arte moderna contrariava as técnicas óticas de figuração, pois a criação de imagens semelhantes ao modelo não era mais privilégio de artistas, pintores, desenhistas ou gravuristas. Avessos à crescente industrialização, os artistas, temerosos de perder seu lugar

para as máquinas, encontram na “imaginação criadora”, na singularidade, na novidade estética, sua resposta à fabricação, à trivialidade, à novidade estética. As armas das vanguardas europeias tinham a subjetividade como sua munição para “[...] balançar a visão despersonalizada imposta pela automatização” (COUCHOT, 2003, p. 27).

O início do século XX caracterizou-se pelo avanço de tecnologias mecânicas e de diversas máquinas que passam a dominar diversas áreas de atividades humanas. Com o crescente processo de industrialização, formou-se uma nova visão do mundo e a renovação da capacidade operatória sobre o real, que provocaram um novo *habitus perceptivo* (COUCHOT, 2003).

Os movimentos artísticos da vanguarda europeia contribuíram para um descolamento da pintura em relação à realidade visível, abrindo o caminho em direção à idealizada pureza das abstrações. Numa espécie de compensação, passaram a explorar a superfície da tela como espaço para aderências do real, de objetos, ingressos, tíquetes, recortes de revistas, mudando os conceitos de arte como representação para arte como experimentação de linguagens e materiais. De qualquer modo, a estratégia da apropriação começa a ser introduzida na arte, quer pela fotografia, quer na pintura, quer na *collage*.

A profusão da produção fotomecânica de imagens disponíveis na virada do século propiciou o nascimento a uma impressionante nova forma de arte. [...] os Dadaístas exploraram técnicas de publicação para desenvolver um extraordinário novo tipo de imagens encontradas – collagens de imagens escolhidas diretamente de jornais impressos e materiais de revistas. Os Dadaístas escolheram fragmentos do cotidiano pois acreditavam que estes poderiam falar mais alto que qualquer pintura. Para eles, a fotomontagem era essencialmente um modo de escandalizar o público e destruir a aura ou valor de mercado de seus trabalhos revelando-os como reproduções apropriadas. Pela primeira vez, artistas estavam usando um fotoimaginiário collado e técnicas fotomecânicas como parte de um consciente estilo artístico. [...]

Essas poderosas possibilidades foram trazidas por artistas como Raoul Hausmann, John Heartfield, and George Grosz [...] (LOVEY, 1997, p. 31).

Após o final da Segunda Guerra Mundial, dos crimes, dos assassinatos em massa e das barbáries nazistas cometidas contra a humanidade, o centro cultural do mundo passa da Europa para os Estados Unidos. Entre inúmeras pessoas que emigraram para o *mundo novo* se encontravam artistas à procura de um lugar livre para viver e criar. Mas a mesma nação que os recebeu, por um lado, construiu a bomba atômica, por outro, favoreceu o caminho para a abertura de novos horizontes das investigações no campo das artes plásticas que mudariam o rumo da arte.

A televisão se desenvolve muito rapidamente a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, inicialmente nos Estados Unidos onde se torna um meio de massa que entra em concorrência cada vez maior com o cinema. Seus efeitos sobre a percepção e sua ressonância na arte só se tornam discerníveis a partir da metade dos anos 50, quando desencadeiam uma nova efervecência (COUCHOT, 2003, p. 81).

A imagem reproduzida na televisão, numa câmera eletrônica, não se diferenciava, em sua morfogênese, da projetada sobre uma película da fotografia ou do filme cinematográfico. Porém, possibilitou registrar de outro modo as imagens, por um sistema de modulação eletrônica que podia decompor uma projeção ótica e capturar imagens reais móveis e sons instantaneamente (COUCHOT, 2003). A televisão propiciou uma capacidade de captação e apresentação de múltiplos acontecimentos ao mesmo tempo, sobreapresentando incrustações de imagens luminosas.

A sobreapresentação televisiva faz coincidir o tempo da realidade captada no seu desenrolar, o de sua imagem e o do observador. [...] Ela tende assim a provocar uma forte aderência do espectador ao presente, a seu acontecimento. [...] (COUCHOT, 2003, p. 86).

A partir de então, a imagem passa a ser tratada como

um objeto cotidiano, num processo telecomunicacional de emissão e recepção das informações ótico-visuais. Esse novo aparelho intermedeia frações da realidade que passam pelo olhar do sujeito, provocando uma nova percepção do mundo. Os artistas novamente têm mais uma espécie de tecnologia, além da fotografia, que desafia sua posição de fabricantes de imagens e oferece ao público algo com que a arte moderna não poderia concorrer. Nesse contexto, a pintura abstrata (*action painting*) enaltecia a subjetividade pelo gesto, pela marca da pincelada sobre o plano, a superfície que trazia de uma só vez a matéria pictórica. Porém, outros artistas reagiram à expressividade abstracionista encontrando e se apropriando de objetos e imagens cotidianos, principalmente as fotográficas.

A fotografia vem ocupando lugar de destaque na arte contemporânea, de forma que a estética do fotográfico começa a se entrelaçar com a pintura, a serigrafia e outras técnicas de reprodução gráfica. Artistas pop, como Robert Rauschenberg e Andy Warhol, tiraram partido de imagens fotográficas da vida cotidiana ou urbana apropriadas de mídias de comunicação, de revistas e jornais, das histórias em quadrinhos, da publicidade, como motivo para suas poéticas, utilizando em seus processos de trabalho recursos tecnológicos e industriais de reprodução da imagem.

Robert Rauschenberg incluiu fotografias e objetos em suportes bidimensionais combinando-os com pinturas num mesmo plano de trabalho que chamou de combines paintings, desde a década de 1950, quando se apropriava de fragmentos e agregava pela collage na superfície da tela tudo que fosse *junk*, “lixo visual”. Nos anos 60, ele usa combinações e agenciamentos de manchas pintadas com serigrafias de imagens ready-mades apropriadas, que são justapostas e repetidas pela sua transferência à tela.

Andy Warhol, por sua vez, apropriou-se de imagens públicas, retratos de figuras importantes da cultura norte-americana ou mundial, imagens comuns do dia a dia disseminadas pela mídia. E, ao empregar procedimentos industriais da publicidade e da imprensa na fabricação de qualquer imagem da mídia, ressalta a retícula da impressão

off-set, ou a “[...] degrada, simplifica, transforma, multiplica, por meio de tratamentos fotográficos e mecânicos diversos. [...] Seus quadros eram concebidos, dizia Steinberg, como a imagem de uma imagem” (COUCHOT, 2003, p. 90).

Ao voltar no tempo, mais precisamente para o início do século XX, percebe-se que os fotógrafos *pictorialistas* do entre-guerras reivindicaram para si o estatuto de arte subjetiva e emocional ao afastarem-se do paradigma da realidade e da categoria de pureza. Eles adotaram procedimentos da *veladura* em crepúsculos, sombras e reflexos e retomaram o *retoque* à mão para assegurar singularidade e unicidade às fotografias retiradas com a máquina. O que sugere um gesto da pintura tomado de empréstimo da tradição realista de procedimentos pictóricos.

Por outro lado, a corrente da pintura do *hiper-realismo*, iniciada na década de 1960, tinha como objetivo não a reprodução, mas sim a representação por meio da fotografia. Conforme Dubois (1998), a representação dos meios de representação acentuando seus elementos constitutivos. O excesso do mimetismo, o demasiado de evidência da representação, do exagero da figuração traz um exagero ao figurativo. Chuck Close é um dos artistas que representam esse tipo de arte. O veículo mais utilizado para a transposição das fotografias no hiper-realismo é a *projeção de slides*.

O artista projeta o *slide* numa tela de um formato enorme e nela pinta a imagem projetada, desmesuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e os códigos de representação — o *flou*, o grão, a luz — até fazer surgir o excedente de real desta. Poderíamos dizer que o hiper-realismo cria o original com base em uma reprodução, ou ainda, se quisermos, que o hiper-realismo representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: *aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto*. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura (DUBOIS, 1988, p. 274).

Após a segunda metade do século XX, as técnicas eletrônicas avançam ao status de tecnologias. O desenvolvimento da cibernética, das novas teorias da comunicação e da informação contribui para a invenção do Eniac (Electronic Numerator, Integrator, Analyzer and Computer), a primeira máquina calculadora eletrônica. A partir de então, das contribuições de Von Neumann, com a implementação dos programas, derivaram o computador moderno e a informática. O acesso ao público civil só foi viabilizado após as experimentações militares. Com a evolução das máquinas de automação e as novas definições matemáticas de Claude Shannon (criador da unidade de informação, o bit – contração de Binary digit), informações textuais, visuais ou sonoras já poderiam ser veiculadas por meio de canais ou suportes diversos. O computador tornou-se uma máquina de tratamento automático a informação. No início dos anos 60, são inventados os circuitos integrados e, em 1971, o *microprocessador* realizado pela Sociedade Intel, que permitem o nascimento da *microinformática*. O uso do computador em processo de criação artística teve seu início em laboratórios de pesquisa com a integração de artistas e pesquisadores da computação. A comercialização dos primeiros computadores pessoais, a partir do final dos anos 1980, viabilizou uma maior utilização como ferramenta na instauração de obras em processos artísticos.

A partir do início do século XXI, como em nenhum outro momento da história, a imagem passou a ser fabricada tecnologicamente por cálculos automáticos em computadores, constituindo imagem numérica, binária, digital e traduzida visualmente na tela do monitor numa forma mosaica de *pixels*. Os *pixels* correspondem a pontos de luz colorida, cada um, ao menor elemento da imagem, a um ponto da memória numérica da imagem. Esse elemento permutador é capaz de interagir com o usuário por meio das interfaces. Sendo assim, a *imagem torna-se uma matriz numérica* fabricada por meio de processos computacionais de figuração que rompem com a tradição, não se encontram no âmbito da manipulação física de matéria plástica entre o homem e a realidade visível: existe virtualmente como simulação, imagem potencialmente cambiável.

Vivemos imersos em uma era tecnológica em que todas as informações podem ser traduzidas em dados numéricos. Sejam elas de natureza visual (imagens da realidade visível ou textos), sejam sonoras (sons, vozes), as informações analógicas podem ser convertidas em imagens digitais. A tecnologia eletrônica que possibilita essa transferência de dados mudou o modo como manipulamos as informações. O computador pessoal permite a manipulação desses dados depois que conectamos a máquina fotográfica digital (ou sua memória) e descarregamos as imagens fotográficas digitais. Pelos anos 1980, alguns processos digitais começam a se cruzar ao campo da fotografia, sintetizando procedimentos da fotomontagem em programas de edição. Determinadas operações para montagem fotográfica que eram realizadas em laboratórios demandavam conhecimentos técnicos (químico e ótico) e também tempo, com a informática passaram a ser codificadas e disponibilizadas por dispositivos numéricos de simples edição e tratamento.

Portanto, no que tange a fabricações de imagens fotográficas, os artistas que trabalham com computação visual, para as manipularem, precisam realizar alguns procedimentos. Por meio de dispositivo de captação tridimensional com escaneamento a laser que “mapeia” as coordenadas espaciais e cromáticas dos objetos. Ou captar imagens diretamente do real – cenas, a figura humana, objetos, desenhos, pinturas, fotografias, fotogramas, videogramas, seres vivos – por meio de câmera fotográfica digital que irá decompô-las em *pixels*. Assim, as características físicas destes projetadas pela luz são transformadas em valores numéricos possíveis de tratamento por algum *software*. Isso ocorre no mesmo instante em que a imagem ótica é projetada pela objetiva sobre o fundo da câmera escura. Quando objetos reais são numerizados, ocorre uma espécie de desvinculação, um rompimento com o antigo sistema de representação entre a imagem fotográfica e o real.

A imagem numérica não é mais o registro de um traço deixado por um objeto preexistente pertencendo ao mundo real (traço ótico, no caso da fotografia, do cinema ou do vídeo, ou traço físico resultante do encontro do pincel e da tela na pintura); ela é o resultado de um pro-

cesso em que a luz é substituída pelo cálculo, a matéria e a energia pelo tratamento de informação. Enquanto as imagens fundadas sobre a representação são testemunhos de uma forte aderência ao real, indissociáveis de uma realidade preexistente no espaço e no tempo, [...] a relação da imagem numérica ao real obedece a uma outra lógica. À lógica figurativa da representação ótica sucede aquela da simulação (COUCHOT, 2003, p. 163-164).

As câmeras digitais diferem das analógicas; estas últimas são baseadas em processos mecânicos e químicos para captação, revelação e ampliação de imagens. Até meados dos anos 1980, as câmeras fotográficas analógicas permaneciam em seu lugar de destaque enquanto máquinas para múltiplas reproduções de imagens. O ato fotográfico tradicional se amparava na lógica do registro visual, no seu poder documental e de testemunho. Mas, com as máquinas digitais, isso se alterou também. O mecanismo de máquinas digitais envolve um microcomputador instalado no aparato, e o resultado de suas operações é a gravação de imagens eletronicamente. As imagens são captadas e gravadas na memória do aparelho em código binário reconhecido pelo *software*.

Em que o virtual transforma a relação com a obra de arte?, pergunta Soulages (2005). A imagem virtual é, em si, a presença de uma ausência e do possível, pois não está totalmente descoberta. Pode nos remeter ao real, sem ser, e pode possivelmente nos aproximar de realidades sintéticas e virtuais.

A fotografia numérica está em um dos corações da arte na época do virtual uma reflexão sobre a fotografia e sobre a imagem latente pode então esclarecer nossa compreensão sobre o virtual. É conveniente falar de imagem latente a propósito da fotografia. Uma foto é uma imagem de imagens. Com efeito, ela não é da ordem da *bijection* – *bijection* impossível com o objeto a fotografar, *bijection* impossível com a imagem latente, *bijection* impossível com o negativo. Ao contrário, ela designa todos os possíveis [...] (SOULAGES, 2005, p. 19).

Uma imagem fotográfica digital é então a representação

feita por meio de estruturas lógicas, numéricas baseadas em uma linguagem matemática realizada por informações codificadas sobre luzes, escuros e cores da realidade capturada e digitalizada por qualquer tipo de lentes ou procedimentos scaneadores. No momento em que esse tipo de imagem é levada ao computador, quer seja pela conexão da câmera à entrada USB do computador por cabo, que seja pelo seu *microchip* de memória, já transformada digitalmente em dados numéricos, as informações podem ser manipuladas. Retratos, cenas, objetos, paisagens, natureza, tudo, na condição de *imagem-matriz*, “[...] pode ser alterado, manipulado, aumentado, deformado ou reposicionado para criar não somente uma simulação de uma fotografia, mas também uma realidade virtual paralela ou artificial” (LOVEY, 1997, p. 156-157).

A fotografia com negativo era entendida como um signo indicial de verdade. Atualmente, ver não significa mais acreditar. Quando vemos uma fotografia em jornais, revistas, livros, na internet, no cinema, assim como nos próprias mídias das artes visuais, estamos em frente a possíveis imagens. Em meio às complexidades de nosso tempo, e à frenética capacidade do computador, a verdade e a ilusão se misturam numa fronteira perigosa, invisível, mas também fantástica. “A revolução da arte na época do virtual não é apenas uma nova maneira de fazer arte, mas uma utilização revolucionária dos instrumentos para continuar a fazer arte” (SOULAGES, 2005, p. 19). Soulages entende que somente o uso das novas tecnologias não garante uma revolução na arte contemporânea nos modos de conceber o artista, o espectador e a obra e suas relações, já apontados por Duchamp e Beuys.

É sabido que muitos artistas têm examinado as questões da originalidade e autenticidade. Agora as informações fotográficas podem ser processadas e mudadas pela manipulação ou deformações dos componentes estruturais de luz no computador para criar imagens que são completas simulações. As simulações artificiais da realidade são indistinguíveis da aparência de fotografias. A capacidade de invadir imagens e criar alterações invisíveis nas fotografias, contrariando sua aceitável “verdade”, autoridade,

e autenticidade através de simples processo de retoque e edição é a desestabilização da imagem. [...] Não podemos mais no antigo sistema da “verdade das imagens” (LOVEY, 1997, p.156-157).

ARTISTAS PIONEIROS NA ARTE DIGITAL⁷

Muitos foram os pioneiros no desenvolvimento de computadores, sistemas e *softwares* que produziram as primeiras formas bidimensionais digitais. Normalmente, as imagens digitais consistiam em formas geométricas de todos os tipos com cores intensas e vibrantes. Mas esta pesquisa tem o foco naqueles que utilizaram no seu processo criativo imagens fotográficas digitalizadas e tratadas numericamente com estratégias de fotomontagem, colagem e pictórica.

Os artistas Nancy Burson, David Kramlich e Richard Carling, na obra *Androgyny (Six men and six women)*, digitalizaram as fotos de seis homens e seis mulheres com scanner e trataram-nas no computador; neste, pela operação da fusão das imagens, produziram outro retrato único. As sobreposições permitiram a criação de uma figura impossível, que se refere a nada, uma personalidade fantasmagórica sem substância real ou história. Não temos os dados específicos da produção do trabalho, como o tipo de computador, programa ou mesmo os procedimentos digitais⁸. O que não impede de percebermos a intenção de pictorializar⁹ a imagem final e o tratamento realizado nos *pixels*. De que ponto de vista podemos observar essa imagem? A que tipo de reflexão essa obra nos aponta? Ela toca numa questão importante a ser pesquisada sobre a imagem fotográfica na era digital: a imagem de aparência fotográfica como representação da realidade, como traço do real, como verdade.

É preciso ressaltar que as novas tecnologias da informação apresentam novos desafios para os artistas e colaboram para ampliação do debate sobre autonomia dos meios de fabricação e criação da imagem e os conceitos de representação atrelados a eles.

Outro artista que trabalha com a questão da imagem fotográfica e procedimentos da pintura é o norte-americano

7.

A palavra artistas, neste tópico, refere-se aos que investiram ou investem seu tempo no exercício da ação de criar, inventar, produzir e materializar ideias visuais em imagens bidimensionais ou tridimensionais sobre qualquer superfície na busca pela poética das imagens em seus processos criativos da era digital. No entanto, não desconsidera que a noção de artista pode ser entendida, em outras investigações, enquanto sujeito participante de pesquisas no campo da engenharia, programação, robótica, cyberart, jogos eletrônicos, DJ, videoarte, instalações, individuais ou em equipe.

8.

A *procedimentos digitais* me refiro a tudo o que foi usado no processo, todos as ferramentas, o número de camadas invisíveis (*layers*) utilizadas, filtros, retoques nos pixels, nivelção de contrastes ou gama de cores e os respectivos valores numéricos em cada etapa.

9.

Quando se ler pictorializar, leia-se atribuir um aspecto de mancha e esfumado aos *pixels* como em uma pintura ou desenho.

10.

Utilizo o termo simulações fotográficas para denominar imagens digitais que evoquem a aparência de algum ser humano, animal, natureza ou objetos do real fotografados.

Keith Cottingham, um dos pioneiros da manipulação digital de imagens ao construir digitalmente simulações fotográficas¹⁰ coloridas. Em *Fictitious portrait series* (1992), *Retratos fictícios*, abordou o gênero do retrato na sua dimensão fotográfica e pintada; a veracidade atribuída aos meios de representação:

A proposta consiste no uso do mito do realismo fotográfico para desafiar as noções modernistas de pessoalidade. As séries demonstram que o eu não é gerado fora de um interno diálogo só. Em vez disso, o centro da pessoalidade depende sobre o corpo. Em efeito, nós somos a nossa raça, gênero e idade. Ainda, porque o eu é fluido e capaz de mudar nós não podemos ser reduzidos a estes atributos exteriores. Para alcançar a fluidez da identidade, eu usei desenhos de anatomia, escultura de cera, e montagem digital para me hibridar a outros. Ao criar múltiplas pessoas de mim mesmo, eu exponho esta identidade, é como uma tira de mobius [...]. “Carne” e “alma” não são dicotomias essenciais, mas dois lados de uma moeda que tem circulado por tanto tempo que é natureza humanamente fabricada; tem sido tudo, mas esquecida (COTTINGHAM, 2007).

O retrato trata-se da imagem em preto e branco de três meninos idênticos, ou quase. Ele esconde na sua aparente realidade fotográfica um jogo de luz e sombra que paira sobre os corpos. Tudo parece real, dos músculos aos olhos em perfeita harmonia. A questão polêmica sobre a clonagem pode não ser evidente. Mas o fato é que a fotomontagem digital das imagens resulta em cópias semelhantes. Em papel fotográfico da figura humana – realizado por meio fotografias digitalizadas, ferramentas de montagem e pintura digital em *software* de edição de imagens, procedimentos de fotomontagem e retoque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas vezes, o artista instaura suas obras com procedimentos sem perceber conscientemente tudo que envolve o ato de criação. E afirmar isso é se apoiar de alguma forma nas teorias do inconsciente, da memória latente, nas ques-

tões poéticas, na abertura que a criação artística permite. Nem sempre o artista descobre ou percebe o que está fazendo de imediato. Podemos imaginar os primeiros artistas pintores do início do século XX utilizando a fotografia para auxiliar na feitura de seus retratos ou paisagens numa espécie de resistência e deslumbramento. Pelo caráter da fidelidade dos traços reais nas imagens fotográficas, pela rapidez do processo fotográfico, pelo modo como sua figuração se assemelhava à percepção visual humana. A problemática do paradoxo da autonomia entre pintura e fotografia, ou entre a fotografia e a pintura, permeou o campo das artes mais intensamente a partir da década 1920. Por trás dessa inseparável relação encontra-se o território profundo da percepção, da visão, da representação, da mimese. E, após séculos de história, a arte ainda tem a pintura como manifestação de expressão; é certo que tocada por outra modalidade de tecnologia que provoca uma ruptura ao conceito de fazer imagens como representações do real: a simulação pelo digital. Esta nos oferece a instantaneidade, a certeza na manipulação, modificação ou criação de imagens. Isso oportuniza pensar nas potencialidades da imagem digital fotográfica na arte contemporânea e suas relações com a pintura. Outros assuntos convergem para essa questão, e eles se referem ao pixel e sua ligação com a tradição da pintura, ao pontilhismo, ao cubismo, à mancha abstrata. Ele parece compactar a história da arte numa lógica sem fim, lembra-nos como os meios técnicos funcionavam na sua natureza mecânica e como a arte dependia da materialidade. Hoje podemos criar virtualmente ampliando as possibilidades de convergências entre processos e tecnologias de figuração, expandindo o alcance poético das linguagens da fotografia e da pintura.

Referências

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

HORIO MONTEIRO, Rosana. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001. (Coleção Fotografia: texto e imagem).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografia y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

LOVEY, Margot. *Postmodern currents: arts and artists in the age of electronic media*. 2th Ediction. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.435-442.

RUSCH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser; revisão da tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. Germany: Taschen, 2005.

SOULAGES, François. Imagem virtual e som. Revista ARS, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 1, n. 2, São Paulo, 2005.

Sites

<http://www.dam.org>
<http://www.kcott.com>

Pensar por si mesmo

CLÁUDIO JANSEN FERREIRA

Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013) e mestrando em História, Teoria e Crítica, pela mesma universidade. Aluno do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, de 1995/1 a 1999/1.

RESUMO

Este trabalho enfoca a obra de Vera Chaves Barcellos intitulada *L'Intervallo Perduto ou Homenagem a Gillo Dorfles* (1977-1995), aborda alguns aspectos de sua intertextualidade e o espaço de identificação dos desdobramentos que a obra propõe, que se constitui no limite que separa a obra do espectador no momento da fruição. A fotografia, a televisão, a palavra, a citação de um texto referencial são elementos que tanto compõem quanto definem a obra. O silêncio é o componente crítico presente na interlocução entre a obra visual e a literária, representando o espaço, visual ou temporal, necessário não apenas à fruição, mas à própria concretização da obra de arte.

Palavras-chave: Vera Chaves Barcellos. Fotografia. Intertextualidade. Intervalo.

ABSTRACT

This paper focuses on the work of Vera Chaves Barcellos entitled *L'Intervallo Perduto ou Homenagem a Gillo Dorfles* (1977-1995), discusses some aspects of its intertextuality and the space of identification of developments that the work proposes, which constitutes the limit that separate the work and the viewer at the time of fruition. The picture, television, word and quotation of a quote a reference text, are elements that make part up as much as they define the work. Silence is the critical component in this dialogue between the visual and literary work, representing the space, visual or temporal, necessary not just for the fruition, but to the very embodiment of the artwork.

Keywords: Vera Chaves Barcellos. Photography. Intertextuality. Interval.

O efeito que o pensamento próprio tem sobre o espírito é incrivelmente diferente do efeito que caracteriza a leitura, e com isso há um aumento progressivo da diversidade original dos cérebros, graças à qual as pessoas são impelidas para uma coisa ou para outra. [...] No caso das circunstâncias perceptíveis, não há uma imposição ao espírito de um determinado pensamento, como ocorre na leitura, mas elas lhe dão apenas a matéria e a oportunidade para pensar o que está de acordo com sua natureza e com sua disposição presente (SCHOPENHAUER, 2010, p. 40).

INSTALAÇÃO

Este trabalho apresenta a obra de Vera Chaves Barcellos (1938) intitulada *L'Intervalllo Perduto ou Homenagem a Gillo Dorfles* (1977-1995) e aborda alguns aspectos de sua intertextualidade. A fotografia, a televisão, a palavra, a citação de um texto referencial são elementos que tanto compõem quanto definem a obra, homônima ao texto de Dorfles de 1988. O silêncio é o componente crítico presente na interlocução entre a obra visual e a literária, representando o espaço, visual ou temporal, necessário não apenas à fruição, mas à própria concretização da obra de arte.

A análise dessa obra de Vera Chaves suscita uma questão pertinente à arte contemporânea, trazida à exposição pelo texto de Dorfles, alvo da citação expressa no título. O crítico de arte, pintor e filósofo italiano, em seu livro, apresenta a dissensão do momento atual, tomado pela onipresença da tecnologia e o acirramento das demandas à sociedade, o que vem impondo uma mudança radical na experiência cotidiana: A “perda do intervalo”, o tempo, o espaço, o diátema necessário não apenas à fruição da obra de arte, mas também à sua concepção. Sua abordagem desse fenômeno antropológico e estético é tão pertinente quanto atual e diverge frontalmente de outro autor que também aborda com muita propriedade esse fenômeno.

Mcluhan, em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1974), propõe uma abordagem completamente diversa da questão. Compreendendo o fenôme-

no como um desdobramento inevitável da convergência dos meios tecnológicos em nível global, propugna a adequação do homem às tecnologias que ele próprio criou. E acena com um papel crucial a ser desempenhado pelo artista. Ele o caracteriza como aquele que percebe as implicações da renovação do conhecimento.

Adorno, em seu *Aesthetic Theory* (2004), apoiado pela leitura de Hegel, estabelece algumas relações entre a estética, a filosofia e a realização artística e indica a necessidade que esta apresenta de estar acompanhada de uma intervenção reflexiva que a elabore em sua complexidade. Assim, o presente trabalho transita por diversos caminhos e referências, a exemplo da obra de Vera Chaves Barcellos, “contaminando-se” inequivocamente com os conteúdos com os quais toma contato, mas indicando para um termo que o esclareça. Em parte.

VOZES

Vera Chaves vem trabalhando na arte contemporânea brasileira desde que seu interesse pela fotografia começou a tomar conta de sua produção artística. Quando ela e o grupo Nervo Óptico (1977 – 78) se reuniram em torno de novos procedimentos artísticos, com o uso da fotografia, até então não reconhecida como um material artístico, na segunda metade da década de 1970. Dessa época são os diapositivos que a artista realizou fotografando a imagem de um televisor, de onde escolheu captar uma série de bocas de pessoas não identificadas, que apareciam flagradas em close na produção televisiva. Se, como disse o artista alemão Wolf Vostel (1932 – 1998), “[...] o aparelho de TV é a escultura do século XX” (RUSH, 2006, p. 79), Vera Chaves retrata o detalhe da representação/fim desse objeto icônico da cultura contemporânea.

Os *slides* de bocas, tirados da televisão no final dos anos 1970, que não haviam sido aproveitados para uma primeira ideia, em meados dos anos 1990 foram reproduzidos em negativos e ampliados, adaptados para a realização da obra aqui abordada. Essa apropriação de imagens já existentes, mesmo que de criação própria, reproduz o gesto ducham-



Vera CHAVES BARCELLOS (1938)
L'Intervallu Perduto ou Homenagem a
Gillo Dorfles (1977-1995)
 Fotografias, TV, véu, dimensão variável
 Fundação Vera Chaves Barcellos
 Fonte: SOULAGES, 2009, p. 226

piano, tão presente na arte contemporânea, de ressignificação do mundo visível conforme uma percepção atual daquele objeto. A intertextualidade presente na obra, que toma para si uma informação, visual ou literária, levando em conta a consideração de que, segundo Todorov, “Em um nível mais elementar, todas e quaisquer relações entre dois enunciados são intertextuais.” (1984, p. 60, tradução nossa), e a recombina por meio da sobreposição desses elementos é, como observa Navas, “uma característica nuclear da poética da artista, a de re-visitar uma imagem ou uma obra sabendo que os seus desdobramentos estão muitas vezes ocultos, ou em processo de movimento interno, em suspensão.” (2011, p. 29).

O espaço de identificação desses desdobramentos que a obra propõe se constitui no limite que separa a obra do espectador no momento da fruição e é a questão que se pretende abordar neste trabalho. A confrontação da obra em suas particularidades com a experiência pessoal requer um intervalo, ao qual se refere Dorfles em seu *L'Intervallo Perduto*: “A pausa entre a obra e o espectador é uma pausa de qualidade não só material, mas mental. O intervalo que deve existir entre nós e a obra deve ser um intervalo de parada do tempo; de conscientização de um momento criativo ou interpretativo.” (2012, p. 32, tradução nossa).

IMAGEM

A fotografia, técnica presente em larga escala na obra de Vera Chaves, é o meio de entrada preferencial da artista na experiência vivencial que a leva a criar. A imagem fotográfica, além de sua caracterização como índice de uma realidade preexistente, como afirma Barthes, é uma reelaboração do mundo visível nos termos que a definem como tal, conforme esclarece Santos:

A palavra imagem que vem do latim *imago*, significa espectro, aparição. Pode-se dizer, então, que a imagem é sempre reconstrução do mundo, constituindo-se via de regra como *mise-en-scène* que intermedeia a relação do homem com seu entorno. Esta noção é reforçada ainda mais nos dois últimos séculos com o estreita-

mento da produção de imagens vinculadas aos avanços tecnológicos, repropoñdo e ampliando as possibilidades de reinvenções simbólicas do mundo. Há, portanto, uma realidade paralela trazida à baila tanto pela imagem fixa da fotografia quanto pela imagem em movimento do cinema e do vídeo e, mais atualmente, da imagem virtual resultante da informatização da cultura. (2009, p. 1383).

A artista faz uso da imagem fotográfica com diversos enfoques, que ora dão ênfase a uma característica documental, ora ressaltam as possibilidades de intervenção artesanal ou plástica na imagem. Na obra que abordamos o enfoque é outro, trata-se de um emprego que não subverte a técnica propriamente, mas a explora, no sentido de revelar que a imagem da televisão é formada por pontos coloridos que se justapõem. Ao expor a construção da imagem televisiva ao mesmo tempo a desconstrói, e torna opaca a distância que se interpôs entre a câmara fotográfica e o televisor, Flusser, em seu *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1985), indica que a melhor fotografia é aquela que evidencia a vitória da intenção do fotógrafo sobre o universo de possibilidades programadas e esperadas de se realizarem no aparelho fotográfico. E a consequente compreensão da separação que se estabelece entre a imagem e seu referente, quando afirma que “O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo.” (1985, p. 19).

SILÊNCIO

A interseção entre os elementos que constituem a criação artística, a intertextualidade, converge na materialização da obra como uma colagem de conteúdos, que podem ser de ordens diversas: visuais, literários, sonoros. Essa convergência é assinalada por Carvalho.

A opção de um artista por um determinado meio e procedimento constitui a materialização de um processo mental e criativo, decisão que comporta inúmeros questionamentos acerca do que pode ser definido como arte em um dado momento e contexto. Em termos contemporâneos, percebemos a ruptura de fronteiras e a interpenetração de discursos antes circuns-

critos ao campo da ciência, da filosofia ou da arte, configurando uma situação de trânsito e migração de significados entre os variados reinos que compõem a sociedade. Neste cenário, o lugar ocupado pela arte – em geral – e pela classe de objetos e procedimentos considerados como artísticos resulta problematizado de forma radical (1997).

Na instalação de Vera Chaves há o entrecruzamento não apenas de conteúdos expressos de formas contrastantes, mas também dos discursos aos quais são associados. O painel montado com as fotografias das imagens das bocas da televisão é complementado por um pequeno aparelho de vídeo colocado à frente do painel, em um suporte, e apresentando uma imagem constante da palavra “silêncio”. O aparelho ainda é coberto por um véu branco. As fotografias das imagens da TV, que apresentam bocas mudas, imóveis em sua declarada condição de “representações de representações”, dizem da condição contemporânea, muito bem representada pela televisão, de simultaneidade, de sobreposição. A imagem televisiva que não é uma representação, o pequeno vídeo, contraditoriamente tem sua imagem estática, e traz uma igualmente contraditória mensagem de silêncio a um meio marcado pelo movimento e pelo som. A referência expressa no título da obra ao texto do crítico de arte, pintor e filósofo italiano Gillo Dorfles indica a concordância com seu discurso, e o incorpora, intertextualmente, ao seu conjunto propositivo.

INTERVALO

O pensamento de Dorfles confronta a contemporaneidade como um período que, dominado pela premência da simultaneidade, subtrai do ser humano uma condição fundamental ao exercício da sensibilidade e da criatividade.

A luta constante do homem moderno em atividades frenéticas e sem pausa, a corrida implacável pelo “progresso”, em direção ao crescimento econômico, o aumento contínuo da população, da habitação, da urbanização, o desaparecimento cada vez maior de espaços vazios, do silêncio, da calma... Estas e muitas

outras experiências nos dizem que a multiplicidade de percepções, de estímulos, de demandas a que o homem está sujeito é tal que ele está se aproximando de um período de aniquilação da sensibilidade e até mesmo da faculdade imaginativa do indivíduo (2012, p. 171, tradução nossa).

A “perda do intervalo”, acusada por Dorfles, acomete as sociedades contemporâneas promovendo a incapacidade de apreensão crítica das mensagens codificadas, massificadas pela ação dos mídia. E, nas palavras de McLuhan, “Todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas.” (1974, p. 76). Assim, a experiência cotidiana encontra uma demanda desproporcional de decifração de mensagens, em relação à “relativa” exigibilidade do tempo disponível. Mas, Dorfles também fala da necessidade do intervalo no interior da própria obra artística.

Uma pausa, uma suspensão, deve também ter lugar dentro da própria obra [...] Isto é verdade tanto para as artes figurativas quanto para o teatro, para a arquitetura e a música. O advento dos meios tecnológicos, decisivamente empregados com uma finalidade estética (como a TV, a fotografia, o cinema), resultou em uma hiperdisponibilidade em todos nós para ouvir e receber essas mensagens. E isto tem levado necessariamente a uma degradação, não só destas, mas também daquelas mensagens artísticas, antes privilegiadas (2012, p. 20, tradução nossa).

CONTROLE

McLuhan tem um entendimento diverso a respeito do avanço da tecnologia em curso, e do tipo de posicionamento que essa tecnologia exige da sociedade, como forma de “adaptação” ao seu funcionamento.

A tecnologia eletromagnética exige dos homens um estado de completa calma e repouso meditativos, tal como convém a um organismo que agora usa o cérebro fora do crânio e os nervos fora de seu abrigo. O homem deve servir à tecnologia elétrica com a mesma fidelidade

de servomecânica com que serviu seu barco de couro, sua piroga, sua tipografia e todas as demais extensões de seus órgãos físicos. Com uma diferença, porém: as tecnologias anteriores eram parciais e fragmentárias, a elétrica é total e inclusiva (1974, p. 77).

A visão pragmática de Mcluhan frente a essa nova realidade, aparentemente incontornável, encontra no artista um papel fundamental na nova situação, como catalisador do avanço da sociedade, no encalço da tecnologia.

Na era da eletricidade já não faz sentido falar-se que o artista está adiante de seu tempo. Nossa tecnologia também está adiante de seu tempo, se tivermos a habilidade de reconhecê-la tal como ela é. Para prevenir o naufrágio da sociedade, o artista agora vai-se transferir da torre de marfim para a torre de controle da sociedade. Assim como a educação superior não é mais uma veleidade ou um luxo, mas uma necessidade premente da estrutura produtiva e operacional da era da eletricidade, assim o artista é indispensável para a configuração análise [sic] e compreensão da vida das formas, bem como das estruturas criadas pela tecnologia elétrica (1974, p. 85).

O artista está na torre de controle do conjunto de eventos que definem a sociedade contemporânea. Mas da torre de controle, embora se tenha uma visão privilegiada de tudo o que acontece, o poder de interferência se limita à emissão de uma nova informação, somatório e resposta àquelas recebidas.

PARALIPOMENA

Adorno analisa a motivação do artista ao se deparar com a realidade, matéria de seu trabalho, e o meio no qual é sujeito:

Nas muitas situações particulares com que o trabalho confronta seu autor sempre existem muitas soluções disponíveis, mas a multiplicidade de soluções é finita e possível de ser apreendida como um todo. O métier estabelece

limites contra a má infinitude das obras. Isso torna concreto o que, na linguagem da lógica de Hegel, pode ser chamado a possibilidade abstrata das obras de arte. Por isso, todo artista autêntico é obcecado com procedimentos técnicos, o fetichismo do meio também tem um aspecto legítimo (2004, p. 55, tradução nossa).

A realização artística é delimitada por sua inserção no âmbito da experiência do artista, e as escolhas que levam à sua consecução acompanham a orientação dessa experiência, sempre compartilhada socialmente.

A Estética apresenta a conta para a filosofia à medida que o sistema acadêmico se degrada como uma mera especialização. Exige da filosofia precisamente o que a filosofia tem deixado de fazer: extrair os fenômenos de sua existência e trazê-los para a auto-reflexão (ADORNO, 2004, p. 341, tradução nossa).

O artista, ao propor uma obra de arte, demanda um posicionamento reflexivo da sociedade à qual ambivalentemente pertence e se refere. A relação possível e necessária que se estabelece na fruição artística, se inicia na aproximação intelectualmente mediada. “Toda obra de arte, para que possa ser plenamente vivida, requer pensamento e, portanto, tem necessidade da filosofia, que não é senão o pensamento que recusa todas as restrições.” (ADORNO, 2004, p. 341, tradução nossa). O desafio de abordar uma obra de arte reside menos na dificuldade de compreender uma imagem, uma cor, um som, que na resistência em abandonar a voz do próprio paradigma, e permitir-se sensibilizar pelas outras vozes que falam a partir daquela construção intertextual.

CONVERGÊNCIA

A *instalação* de Vera Chaves apresenta a relação entre as diversas vozes que a compõem. Tanto a *imagem* das bocas, recortadas na televisão, quanto a fotografia dessas imagens – obra de outro autor, já que de uma Vera de quase vinte anos antes – são intertextos que se combinam artisticamente. Também a palavra *silêncio*, e as palavras do título da obra, trazem como intertexto o livro, o pensamento de

Dorfles, lembrando da necessidade de um *intervalo*, espaço privilegiado da fruição. Barcellos declara sobre a obra, em vídeo:

São tantas vozes falando, tantas coisas acontecendo ao mesmo tempo, que você não tem aquele tempo... de meditar, de olhar e de contemplar. Porque a contemplação também acho que é muito importante. E eu acho que ela reeduca, ela serve para reeducar um pouco essa passagem superficial que a maioria das pessoas tem sobre as coisas hoje, sobre tudo, né? A gente passa rapidamente sobre tudo, e não fica em nada, tudo é... nós somos passantes (2007, DVD).

O artista detém o controle sobre os elementos intertextuais que usa para compor sua obra, e os emprega de forma a construir um todo que carregue, além dos significados particulares de cada um daqueles elementos referenciais, a sua própria capacidade de significação enquanto obra de arte. Isso ocorre igualmente na obra literária, enquanto Adorno faz referência a Schopenhauer com o uso da expressão *Paralipomena*, Nietzsche inclui em sua obra uma ideia que o refere:

Eu tomo a relação com os livros como parâmetro comparativo. O erudito, que no fundo apenas se limita a ‘moer’ livros – o filólogo de atividade mediana, cerca de duzentos por dia –, ao fim das contas acaba perdendo por completo a capacidade de pensar por si mesmo (2010, p. 62).

Ambos criam seus textos utilizando formas diferentes de se referirem às experiências que construíram seus pensamentos, mas ambos concordam com a convergência inalienável do intervalo, capaz de dar clareza.

Segundo Adriana Gianvecchio (2008), a arte não poderia se recusar a tratar dos dilemas da atualidade, como fundamentalismo, a globalização e a identidade fragmentada do indivíduo e, mesmo que o fizesse, isso também seria um posicionamento político. Ela relembra a importância da resistência dos artistas no período da ditadura no Brasil.

Referências

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2004. p. 341-410. (Continuum Impacts Series). Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

BARCELLOS, Vera C. et al. *O grão da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007. DVD.

BARCELLOS, Vera Chaves; NAVAS, Adolfo Montejó. *Per gli ucelli: derivas*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011. Catálogo.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do Artista, vol. 2).

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Vera Chaves Barcellos: uma obra contemporânea de seu tempo (97' Panorama da Arte Brasileira)*. São Paulo: MAM SP, 1997 (catálogo). Disponível em: <<http://www.verachaves.com/ana-por.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

DORFLES, Gillo. *L'Intervallò Perduto*. Milão: Skira, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&pm,

2010. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. As imagens em trânsito de Orlan. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador. *Anais*. Salvador: Edufba, 2009. p. 1382 - 1397. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cht-ca/alexandre_santos.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2012.

SHOPENHAUER, Arthur. *A Arte de Escrever*. Porto Alegre: L&pm, 2010.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009. Cronologia comentada de Ana Albani de Carvalho.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984. Disponível em: <<http://is.gd/ii2omM>>. Acesso em: 19 set. 2014.

A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método

DIANA SILVEIRA DE ALMEIDA

Mestranda em História na Universidade Federal de Pelotas na linha de pesquisa Arte e Conhecimento Histórico. Graduada no curso de Artes Visuais modalidade Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (2013). Possui pesquisas na área de fundamentos teóricos em arte, métodos de leitura de imagens e historiografia da arte.

RESUMO

O presente trabalho se dedica à reflexão e à análise de alguns métodos de interpretação de imagens utilizados na escrita da História da Arte. Revisa as teorias de Wölfflin, Warburg, Panofsky, Gombrich e Didi-Huberman, a fim de auxiliar nas escolhas de pesquisadores e espectadores acerca dos posicionamentos interpretativos em arte.

Palavras-chave: História. História da Arte. Métodos de interpretação de imagem.

ABSTRACT

The present work is dedicated to reflect and analyze some of the methods of image interpretation used in the writing of art history. Review the Wölfflin's, Warburg's, Panofsky's, Gombrich's and Didi-Huberman's theories, in order to assist the choices from researches and audience about the interpretive positions in art.

Keywords: History. Art history. Methods of image interpretation.

SOBRE POSSIBILIDADES

Segundo Luiz Camnitzer (2011), existem três posicionamentos de credulidade do espectador perante uma obra de arte: a do cientista, que se preocupa com a explicação do incrível; a do mágico, que simula o incrível; e a do artista, que se utiliza do incrível para a expansão do crível. Tal colocação impulsiona uma reflexão a respeito de possibilidades de interpretação em arte¹.

É comum em museus, galerias e exposições espectadores interessados em interpretações prontas das obras que irão encontrar. Essa situação condiz com a definição do cientista de Camnitzer. Esta é também a postura comumente adotada pelo meio acadêmico, visto que este procura explicações exatas e definitivas para as imagens. Outro caminho interpretativo é a ideia de que a arte é o que o espectador acredita que seja. Essa postura é como a do mágico, para quem, segundo o autor, “toda explicação destruiria a ilusão que ele tenta criar e, por isso, sabotaria seu espetáculo” (CAMNITZER, 2011). Não agregando outros valores que não as impressões pessoais, tal posicionamento nega qualquer menção explicativa que possa circundar uma imagem.

Tanto no âmbito da contemplação quanto nos estudos teóricos em arte, quando há uma fuga do papel do cientista ou do mágico ocorrem estranhamentos, ou seja, explicações que fogem dos padrões científicos ou das interpretações pessoais podem causar aversões e afastamentos em relação à arte. Assim, para uma maior compreensão dessas duas posições, uma discussão acerca de metodologias de interpretação de arte utilizadas pelos historiadores da arte e uma análise de seus métodos podem contribuir para a reflexão do problema, já que é possível encontrar ambos os lados na historiografia.

Para tanto, este trabalho se dedica ao levantamento de diferentes possibilidades teóricas de métodos de interpretação de imagens utilizados na História da Arte. As abordagens procurarão responder ao que é leitura de imagem para cada um dos historiadores ou teóricos apontados e quais os

1.

O trato de arte aqui se refere exclusivamente às artes visuais.

caminhos que encontraram para a efetivação de uma interpretação de arte. Procura também trazer alguns posicionamentos que questionaram a teoria em questão.

WÖLFFLIN E O FORMALISMO

Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) foi um teórico da Escola de Viena que criou um método de leitura de imagem utilizado até os dias de hoje na historiografia: o formalismo. A partir da adoção da teoria da visibilidade pura² e dos estudos analíticos baseados nos conceitos de filologia presentes na composição do historicismo alemão, o autor irá compreender a linguagem visual das obras de arte como construções complexas e objetivas.

Além dessa construção, outro fator importante – e determinante para o rumo que a história da arte passa a ter – é o método de análise que foi desenvolvido. Partindo das percepções da composição objetiva da imagem, o autor elabora a sua teoria dos estilos. Até então, as histórias relacionadas ao campo da arte se baseavam na vida dos artistas.

Quando Wölfflin define os estilos existentes, aponta três categorias: estilo individual, estilo nacional e estilo de época, que podem ser definidos por diferenças visuais que, segundo o autor, são perfeitamente exemplificadas, na contraposição dos estilos renascentista e barroco. Porém, não são os motivos desses lugares e contextos que são estudados pelo autor. As influências que estes agregam às imagens acontecem por meio da repetição de elementos da linguagem visual.

Wölfflin não se interessa pelos conteúdos da arte (os temas e os motivos), mas pelos processos, pelas formas, pelas possibilidades visuais. Para ele, a história da arte é a história das suas formas, não se trata de pôr em evidência a beleza característica deste ou daquele, mas sim de como encontrou esta beleza a sua forma (CHALUMEAU, 2007, p. 91).

2.

Criada pelo filósofo alemão Konrad Fiedler (1841 – 1895).

A fundação dessa teoria se encontra nos primórdios da história da arte como disciplina acadêmica emancipada da história geral. Sem dúvidas, uma concepção de peso para a afirmação da cientificidade da disciplina. É um método que possui uma “imensa virtude teórica”, porém é limitado de modo a excluir “qualquer fulgor, qualquer anacronismo e qualquer constelação inédita” (DIDI-HUBERMAN apud CHALUMEAU, 2007, p. 93).

Por ser uma análise sistemática das imagens de arte pode ser também reducionista, já que se limita à pura descrição, sem agregar um valor interpretativo. Logo, faz-se necessária uma reflexão acerca dessa metodologia antes de aplicá-la na contemporaneidade, momento no qual os paradigmas utilizados para a construção do método wölffliano foram modificados ou deixaram de existir.

A IMAGEM SEGUNDO WARBURG

Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg, foi um historiador da arte atuante entre o final do século XIX e o começo do XX. Carlo Ginzburg afirma que o método do autor se baseava na “utilização dos testemunhos figurativos (pinturas) como fontes históricas” (2009, p. 48). Ou seja, não são os fatos e os documentos ao redor da obra de arte que serão o objeto de estudo para a escrita da história, mas sim a própria obra.

O autor nomeou seus métodos como *análise iconológica* e *iconologia crítica*. Warburg procura uma clarificação dos conteúdos representativos das imagens, que, por sua vez, são autossuficientes: em seus símbolos e composições já estão contidas muitas informações, de modo que a imagem constitui um campo de saber por si só. Didi-Huberman apresenta o modo como Warburg interpretava as imagens:

A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

3.

Palavra de origem grega que significa “Memória”.

Para a concretização dessa teoria, Warburg cria o atlas de imagens *Mnemosyne*³, um projeto não terminado de uma narrativa de história da arte. O diferencial desta história é a presença de imagens, somente. É, segundo Warburg, “uma história da arte sem palavras”, ou “uma história de fantasmas para pessoas adultas”. O atlas é composto por 79 painéis de fundo preto e reúne em média 900 imagens, que justapostas construiriam o conhecimento histórico em arte.

As teorias de concepção de imagens e escrita de história da arte do autor foram utilizadas por alguns de seus seguidores, como Erwin Panofsky e Ernst Gombrich. Hoje seus conceitos, ideias e metodologia de interpretação de imagens são considerados uma das principais teorias da arte.

A ICONOLOGIA DE PANOFSKY

4.

Publicadas originalmente nos anos de 1939 e 1955, respectivamente.

Com as obras *Estudos de iconologia* e *Significado nas artes visuais*⁴, Erwin Panofsky (1892 – 1968), pertencente à escola alemã, publica suas concepções acerca da metodologia iconológica. O método sistemático que organizou agregou um grande valor aos seus estudos.

O autor acredita que, para que a história da arte seja uma disciplina respeitada, ela não deve nascer “de um processo irracional e subjetivo” (PANOFSKY, 2011, p. 35). Na preocupação de aproximar a arte da ciência, o historiador se baseia nas teorias de Kant sobre um juízo científico. A ideia é que, para que haja uma interpretação, a fundamentação não se inicie na experiência, mas sim no saber sistemático.

Diferentemente de Heinrich Wölfflin, que também procura uma cientificidade na teoria da arte, Panofsky acredita que uma interpretação só pode ser completa se forem agregadas observações interpretativas críticas. O autor entende o formalismo de Wölfflin como parte fundamental para compreensão da imagem, porém ineficaz se trabalhada sozinha. Em vias de tais colocações, Erwin Panofsky direciona seus estudos a uma teoria de leitura de imagens que visava, segundo ele, ao estudo do significado pleno da obra:

A iconologia é um método de interpretação que

advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação (PANOFSKY, 2011, p. 54).

Na procura dessa exatidão, o autor cria uma metodologia, dividida em três partes, para a análise das imagens: a primeira acontece com a identificação dos motivos visuais, ou seja, uma leitura formalista que Panofsky denomina de pré-iconográfica; a segunda é o estudo dos temas e dos conteúdos da imagem, a leitura iconográfica⁵, na qual se procuram as relações históricas e alegorias acerca do tema da imagem; a terceira seria, finalmente, a leitura iconológica, a procura do conteúdo, que para ser decifrado necessitaria de uma confrontação com várias disciplinas, em uma maneira de relacionar a obra com toda uma cultura.

Para o autor, as histórias que circundam seu objeto de estudo, seu contexto e suas relações com diferentes áreas são mais importantes do que a imagem em si. Didi-Huberman expõe esse problema quando comenta sobre uma análise de Panofsky: [...] ele não olha para o quadro – nem para o seu imponente acontecimento colorido, mas descreve com minúcia as possíveis fontes de uma imagem [...] ao passo que decididamente nada do acontecimento pictórico é tido em conta (DIDI-HUBERMAN apud CHALUMEAU, 2007, p.105).

Por vezes o olhar que a ciência tem da arte que pode deixar de lado o olhar que a arte tem perante a própria arte. Não obstante, a iconologia de Panofsky foi – e talvez ainda seja – o método mais utilizado pela comunidade acadêmica nas áreas do saber que trabalham com interpretação de imagens.

A INTERPRETAÇÃO DE GOMBRICH

Ernst Hans Josef Gombrich (1909 – 2001), historiógrafo de uma das mais consultadas histórias gerais da arte na contemporaneidade, também merece atenção na maneira

5.

“Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2011, p.47).

6.

Rudolf Arheim (1904 – 2007) foi um psicólogo alemão especializado em estudos aplicados à arte. Suas principais obras para a área são *Arte e percepção visual*, de 1954, *Pensamento visual*, de 1969.

7.

Gombrich critica a concepção romântica da arte influenciada pelas ideias hegelianas, que dizem o artista como gênio e a obra como uma criação genial, que por ter essa natureza se isenta de questionamento.

8.

No ano de 1983, Hans Belting publicou o livro *Das Ende der Kunstgeschichte?* (*A história da arte acabou?*) e, em 1984, Arthur Danto publicou um artigo denominado *The End of Art* (*O fim da arte*). Em uma visão geral, os autores não dizem que a arte acabou; porém, questionam as narrativas que legitimavam a historiografia da arte perante as produções artísticas contemporâneas. Seria uma “mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2012, p. 13). Ambos os textos sofreram alterações e revisões posteriores de seus respectivos autores. Atualmente, o livro de Belting possui o título *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren* (*O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*), e o trabalho de Danto é encontrado em livro como *After the end of art: contemporary art and the pale of history* (*Depois do fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*).

como pensa interpretação de imagens. Com influências arnheineanas⁶, possui concepções que partem de uma crítica à ideia dos estilos artísticos⁷ como expressão de uma personalidade coletiva que atribui consistências reais ao que pode ser ficção – seria uma negação dos conceitos e a valorização da obra de arte executada por um superartista (GINZBURG, 2009).

Segundo o autor, esta visão estilística considera as imagens como “sintomas” de um período ou como expressão da personalidade do artista. Entende isso de uma maneira negativa: as obras não devem ser concebidas como uma mera expressão de época, raça, situação ou classe, mas sim como o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser interpretada pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto linguístico em que se situa a mensagem (GINZBURG, 2009).

Gombrich acredita que métodos como formalista, iconográfico e iconológico estão propensos ao erro, já que não estão abertos às novas interpretações e, para o autor, uma leitura de uma imagem nunca é óbvia. O espectador que olhar para uma imagem irá se deparar com uma mensagem ambígua que provoca uma mobilização de lembranças e experiências que este tem do mundo visível. Ele deve testar essa imagem mediante projeções do real e acatar a interpretação que lhe for mais conveniente entre todas as tentativas.

Por trabalhar com esses aspectos, Ernest Gombrich é considerado um historiador da área da psicologia da arte. Portanto, sua teoria se baseia “naquilo que se sabe e não naquilo que se vê. [...] Toda operação figurativa é dirigida por uma convenção, por uma articulação esquemática daquilo que se sabe” (CHALUMEAU, 2007, p. 59).

CONCEPÇÕES DE DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman é um teórico que irá pensar as questões da narrativa historiográfica após as concepções de fim da arte de Arthur Danto e Hans Belting⁸. Em se tratando de questões de método, o autor parte da crítica à iconolo-

gia panofskyana. Sua teoria procura uma fuga da análise do significado das imagens, atendo-se às relações que podem ser estabelecidas entre imagem e sujeito. Para ele, essas implicações devem ser consideradas na escrita da História da Arte.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010), o autor nos apresenta a importância da experiência de ver como maneira de ler a imagem por meio da afirmação de que as imagens são dialéticas. Isto é, Didi-Huberman nos diz que o ato de “ver nos remete a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (p.31). Para entender o dilema visual x presença, o autor se baseia na concepção de Benjamin, que

[...] nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado como conhecimento e crítica do conhecimento do outro. [...] A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 179).

Para tanto, esse conceito trabalha com dois sentidos, ou posicionamentos: o primeiro, tautológico e visual, é semiótico quando relacionado à forma; o segundo, presencial, ótico e tátil (que agrega as relações do sujeito com a imagem).

Essa relação, que também pode ser entendida como uma *duplicidade da imagem*, é debatida em seu texto *Da semelhança à dessemelhança* (2011), no qual a dialética da imagem recebe fundamento nas teorias psicanalíticas de Freud. “A referência freudiana permitirá, entre outras coisas, ultrapassar as triviais oposições entre o imaginário (como ficção) e o real (como verdade)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34). Com esse conceito o autor também defende a perspectiva historiográfica baseada em anacronismos:

Didi-Huberman apresenta a fundamentação psicanalítica como base metodológica para a construção de uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que também

leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, mas partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo (PUGLIESE, 2005, p. 212).

O anacronismo se caracteriza pelo entendimento de que há uma distância histórica cultural entre aquele que analisa e aquilo que é analisado. Considera que o passado está em constante configuração, na medida em que é construído pela memória, ou seja, pela subjetivação daquele que constrói. O entendimento do passado a partir das considerações do presente é fundamental, pois “o olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do passado” (KERN, 2006, p. 74), possibilitando a construção de saberes e não somente a constatação de fatos.

Portanto, sua teoria se baseia no entendimento de que a imagem estabelece relações de troca de conhecimento: por mais que sejam estáticas, provocam reações, críticas e pensamentos. Logo, uma História da Arte não pode ser considerada exata. Ela é a interpretação de algum historiador, que jamais conseguirá dar conta da amplitude das imagens em um ponto de vista da narrativa tradicional e objetiva, justamente por não conseguir enxergar todas as possibilidades cognitivas, que por sua vez são anacrônicas. É no relacionamento entre imagem e sujeito que surge o conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar cada um dos métodos apresentados, a conclusão a que se pode chegar é de que cada um possui a sua especificidade, suas preocupações e linhas de pensamento. Aparentemente, no começo, a História da Arte se preocupa com a cientificidade da disciplina, de modo que as primeiras teorias são mais rigorosas e incisivas em suas análises. Com o passar do tempo e com as mudanças na concepção de arte e imagem, faz-se perceptível a necessidade de novas metodologias para a compreensão das imagens.

Algo a se considerar é que, se apenas uma teoria resolvesse todos os problemas interpretativos, provavelmente

não existiriam outras. Quem procura um método de interpretação de imagem primeiramente deve perceber qual o problema que pretende resolver para saber qual opção melhor lhe convém. Como disse Alberto Manguel, “na primeira e na última leitura, nós estamos sós” (2001, p. 32). Cabe ao espectador decidir se o seu posicionamento será o do cientista ou o do mágico.

Referências

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: CosacNaif, 2006.

CAMNITZER, Luis. *O artista, o cientista e o mágico*. Humboldt: Goethe Institute, 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622845.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

_____. Da semelhança à dessemelhança. *Revista ALEA*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 26-51. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

_____. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

_____. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e construção do conhecimento. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26. *Anais*. São Paulo: CBHA, 2006. p. 68-74. Disponível em: <http://cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/o8_XXVICBHA_Maria%20L%C3%BACia%20Bastos.pdf>. Acesso em: 21 set. 2014.

_____. Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16. *Anais*. Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 371-380. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/o38.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2014.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates; 99).

PUGLIESE, Vera . A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP, 1. *Anais*. Campinas; Brasília: IFCH, 2004. v. 3. p. 208-216. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/PUGLIESE,%20Vera%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em 20 set. 2014.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da historia da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO (1571 – 1610)

Davi com a cabeça de Golias, (1609 – 1610).

Óleo sobre tela, 125,5 x 101 cm

Galleria Borghese, Roma, Itália

Entre luz vertical e sol sombrio¹: Uma leitura de David com a cabeça de Golias, de Caravaggio

ANDREI MOURA

Graduado em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e assistente de comunicação na Fundação Vera Chaves Barcellos.

RESUMO

O presente artigo articula aspectos da vida e da obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio que singularizam a posição do pintor italiano no amplo contexto da História da Arte. A partir disso, são destacados traços proeminentes da produção pictórica do artista, como o naturalismo, a corporeidade e a sensualidade. Esse panorama, entremeado a visões teóricas diversas, lança as bases para possibilidades de leitura da pintura “David com a cabeça de Golias”.

Palavras-chave: Corporeidade. Naturalismo. Dramaticidade. Caravaggio. Pintura.

ABSTRACT

This article articulates aspects of the life and work of Michelangelo Merisi da Caravaggio that single out the position of the Italian painter in the broader context of art history. From this, prominent features of the artist’s pictorial production, such as naturalism, corporeality and sensuality, are highlighted. This panorama intermingling the various theoretical views, lays the foundation for the reading possibilities of the painting “David with the Head of Goliath”.

Keywords: Corporeality. Naturalism. Drama. Caravaggio. Painting.

¹ Título inspirado em verso do poeta Pablo Neruda, soneto, do livro *Cem Sonetos de Amor*.

Noli me tangere

A exaltação emocional do Gozo,
O Amor, a Glória, a Ciência, a Arte e a Beleza
Servem de combustíveis à ira acesa
Das tempestades do meu ser nervoso!

Eu sou, por consequência um ser monstruoso!
Em minha arca encefálica indefesa
Choram as forças más da Natureza
Sem possibilidades de repouso!

Agregados anômalos malditos
Despedaçam-se, mordem-se, dão gritos
Nas minhas camas cerebrais funéreas...

Ai! Não toqueis em minhas faces verdes,
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes
A sensação de todas as misérias!

Augusto dos Anjos

A Beleza. Diante de *Davi com a cabeça de Golias*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610), difícil não se deixar tragar e intrigar pela tela, que agride nossas retinas com tempestuosa beleza, encharcando nossos sentidos com sua excessiva força pictórica. Estamos diante de uma narrativa bíblica? Encontramos ali um desesperado pedido de redenção de Caravaggio? Ou estamos diante da vida, pul-sando vertiginosa, incoercível, violenta e mortal, como no encontro de dois corpos que se chocam, infestados pelo de-sejo, um devorando o outro, em explosão de êxtase? A vida entranhada na arte. A arte perpetuando e perpetrando a vida que se alastra, invadindo diferentes fatias de espaço e atravessando os séculos. Arte e vida que fertilizam leituras múltiplas e inspiram novas criações².

2.

Conforme Lorenzo Mammì, Caravaggio influenciou enormemente artistas como Velázquez, Zubarán, Rembrandt ou La Tour. (2012, p. 7).

Caravaggio³, pintor italiano, maldito em seu tempo (e mesmo fora dele), desregrado e fora da lei, homem irascível; em verdade, mantinha admirável coerência e fidelidade com sua estética e com seu talento, com sua forma de ver e representar o mundo. Suas telas cintilam ou bruxuleiam por rumos não lineares, provocando, no espectador, uma experiência estética mediada por uma fusão daquilo que seu olho

vê e aquilo que seu corpo sente. Caso único em seu tempo, Caravaggio inaugurou um naturalismo “indecente” – considerado indecoroso – pois, embora realizasse pinturas devocionais com temáticas bíblicas, o pintor escavava o que de humano e mundano existia em cada cena que representava, com uma ousada tentativa de pintar o mundo sensível como ele o enxergava: sem concessões, nu de idealismos ou de eufemismos. No prefácio a Caravaggio, de Roberto Longhi⁴, Lorenzo Mammì diz que “[...] Caravaggio sempre fora um artista **problema** para teóricos e historiadores, difícil de encaixar numa linha evolutiva da arte ou num contexto histórico e ideológico determinado” (LONGHI, 2012, p. 7).

Caravaggio inaugura⁵ um estilo de pintura e, com isso, possibilita ao homem não um desencanto do mundo, mas um reencontro com o mundo, em sua imundície, sim, mas, principalmente, em sua beleza, uma beleza não protegida com altas aspirações idílicas, mas uma beleza de unhas encardidas. Uma beleza que existe e resiste como a sujeira localizada entre a maciez da carne dos dedos e a rigidez das unhas. Nas palavras de Gombrich (1999, p. 392), “Ter aversão a retratar a fealdade parecia a Caravaggio uma fraqueza desprezível. O que ele queria era a verdade. A verdade tal como podia vê-la. Não lhe agradavam os moldes clássicos, nem tinha o menor respeito pela beleza ideal”.

Para representar essa “veracidade”, Caravaggio buscava modelos um pouco exóticos para os padrões da época: “[...] Preferia a humanidade vulgar, mas atual das feiras e tavernas: vendedores de frutas, músicos, ambulantes, ciganos e prostitutas”⁶. (GÊNIOS DA PINTURA, 1967, p. 2). Ao criar o belo a partir de uma perspectiva diversa da dos seus contemporâneos, Caravaggio nos mostra o humano despido da aura idealista: as figuras santas ganham vida, partindo da mesma natureza orgânica, perecível e carnal que nos compõe:

Alheio a qualquer maneirismo, mas sensível à interpretação poética e transfiguradora do mundo real, Caravaggio foi um artista despojado numa época marcada pelo excesso ornamental barroco. Contra a corrente saudosista de seu tempo, plasmou uma arte arraigada-

mente humana, realista e original. Seu critério quase “funcional” de pintura à moderna, teve o condão de enfurecer muitos donos da cultura e os árbitros de gosto da época. A esses, Caravaggio sempre deu de ombros: pintava para todos os séculos, não para o seu. (GÊNIOS DA PINTURA, 1967, p. 7).

O que poderia ser ofensivo, em Caravaggio, seria menos a sua submissão ao objeto imitado (era acusado de ser um “naturalista” extremado, que não criava o belo a partir da contemplação do mundo sensível) e mais a sua impetuosidade e coragem de mostrar o trágico, o sujo, o terrível, o humano em sua vitalidade, bestialidade, vigor e beleza: “Não sou um pintor valentão, como me chamam, mas sim um pintor **valente**, isto é: que sabe pintar bem e imitar bem as coisas naturais.” (GÊNIOS DA PINTURA, 1967, p. 2, grifo do autor). Assim teria dito Caravaggio perante um tribunal que o julgava sob acusação de perturbar a ordem pública.

Seja pela afiada lâmina da sua espada, seja pelo seu hábil pincel, Caravaggio talhava veios em oponentes e espectadores, afetando corpos com laivos de repugnância, admiração, comiseração, excitação e curiosidade. Arranhando a percepção concentrada e condicionada pelas convicções e convenções, o conjunto das suas obras revela apurado estudo do que é explícito aos olhos, ao mesmo tempo em que sugerem aquilo que fica obscurecido ou oculto – a “interioridade” dos personagens – que jorra para tela, inundando o consciente e o inconsciente dos espectadores, convidando a enxergar, nas formas pintadas, fantasmas, sombras e espectros de prazer e de dor que rondam as nossas vidas. Para o britânico Simon Schama⁷ (1945), Caravaggio parece nos dizer: “Não apenas olhe meus quadros, não apenas os observe, sinta-os.”.

Extremado na representação atenta e minuciosa do tangível, o pintor atinge o intangível. E, representando o intangível, o sacro, transporta-o para o domínio do tangível pelos sentidos. Desse modo, percebe-se na estética caravaggesca uma inegável corporeidade. Crítico da dicotomia judaico-cristã que separa corpo e espírito, o controverso filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) escreve, em

Assim falou Zaratustra, que:

O corpo é uma grande razão em ponto, uma multiplicidade com um só sentido, uma **guerra** e uma **paz**, um **rebanho** e um **pastor**. Instrumento do teu corpo é também a tua razão pequena, a que chama espírito: um instrumentozinho e um **pequeno brinquedo** de tua razão grande. [...].

Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido. Chama-se Si-mesmo. Habita no teu corpo; é o teu corpo. **Há mais razão no teu corpo do que na tua maior sabedoria.** [...] O corpo criador criou pra si o espírito como instrumento da sua vontade. (NIETZSCHE, 2008, p. 43-44, grifos nossos).

É interessante perceber, nas pinturas bíblicas caravagescas, essa relação entre corpo e espírito. Caravaggio parece nos sugerir, ou assim podemos especular, que a corporeidade tem uma relevância, sim, para nossa existência. Em outras palavras, suas pinturas nos lembram da nossa condição orgânica, posto que nos revelam, com sua poderosa luz, aspectos corpóreos da nossa natureza: a expressão humana carregada de sentimentos registrada nos cenhos franzidos, o erotismo transbordante dos corpos, o esverdeado doentio da pele, a perícia na representação dos corpos sem vida. Sua obra quente, viscosa e pulsante recusa uma pureza ascética, limpa e translúcida – do racional – oferecendo em troca uma sensualidade, um apelo aos sentidos – mais emocional. Gombrich lembra que Caravaggio

Foi um dos grandes artistas como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados com os próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem muito reais e tangíveis. Até a sua maneira de tratar a luz e a sombra reforçava essa finalidade. A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante no contraste com as sombras profundas. (GOMBRICH, 1999, p. 393).

O corpo do artista é o corpo da sua arte; a materialidade da tela, das tintas, a mistura dos pigmentos, o movimento dos pincéis na mão constituem sua matéria-prima viva para imersão na coisa representada. São suas notas e sua sinfonia, sua vibração e timbre em tela e em cor. Sua comunicação provisória e, no entanto, eterna; de uma fala que urge e deixa de ser só sua. Caravaggio pinta com sangue, se trocarmos “escreve” por “pinta” na fórmula nietzschiana que prega: “Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2008, p. 48). De modo análogo, pode-se afirmar que a pintura caravagguesca tem por material o sangue do pintor, que, assim pintando, transcende a própria materialidade, transformando-a em espírito, matéria amorfa que sobrevive à morte e ao declínio e à decomposição da vida.

A produção de Caravaggio sofre um adensamento formal e temático que pode ser percebido ao longo da sua produção: a teatralidade e o *pathos* se tornam mais evidentes, o que é assinalado pelo crescente contraste entre claros e escuros e tensão entre corpos representados. Se pensarmos em obras como *Menino descascando uma pera* (1594-1595), *Rapaz com cesto de frutas* (1593-1594), *Cigana que lê a sorte* (1595-1596), *Baco* (1596-1597) e *Menino mordido por um lagarto* (1595-1596), por exemplo, em relação a obras como *Davi com a cabeça de Golias* (1600), *Judite e Holofernes* (1598-1600), *A incredulidade de São Tomé* (1602), *Coroação de espinhos* (1603), *Davi com a cabeça de Golias* (1608), *Degolação de São João Batista* (1608), *Salomé com a cabeça de São João Batista* (1608-1610). Pode-se ler, nessa comparação esquemática, uma crescente dramaticidade, que nos leva tentadoramente a cotejar aspectos biográficos de Caravaggio com sua produção artística. Talvez ele seja um dos artistas cuja aproximação da vida e da obra não resulte em uma leitura redutora da sua arte. Não restringindo uma leitura de imagem a uma equívoca análise psicológica de um artista, a presença cada vez mais recorrente da morte, da violência, dos flagelos, dos martírios e das cabeças degoladas parece reproduzir nas telas alguns dos demônios interiores que perturbavam o talentoso pintor italiano.

A história de Davi e Golias parece merecer certo desta-

que no conjunto de suas criações, pois aparece em momentos diversos⁸. A mais famosa delas, *Davi com a cabeça de Golias* (1609–1610) é um autorretrato no qual Caravaggio se pinta como o gigante Golias, derrotado pelo diminuto Davi. Caravaggio se vê morto e derrotado, em um momento em que a sua própria cabeça estava posta a prêmio. A prática de autorretratar-se é recorrente nas obras de Caravaggio. Para Luciano Migliaccio⁹ (CARAVAGGIO, 2012), historiador da arte,

Caravaggio usa o autorretrato como uma confissão, para revelar os seus estados de alma, como no caso justamente de (*Davi com a cabeça de*) Golias, que se autorretrata como o personagem derrotado pela vida. Como um personagem morto.

Sobre a obra, em *Gênios da Pintura* (1967, p. 5), encontra-se leitura na mesma direção:

Sobre *Davi com a Cabeça de Golias*, combina a violência com um de seus temas permanentes: a beleza equívoca do adolescente. A tradição afirma ser a cabeça decepada do gigante um autorretrato de Caravaggio, expressivo do desalento em que viveu seus últimos anos, atormentado pela perseguição inclemente de seus adversários. [...]

Possui uma fatura inspirada em obras sicilianas esta dramática imagem de Davi, vencedor desiludido e sem alegria. A cabeça decepada de Golias é considerada um autorretrato de Caravaggio, já tomado da melancolia em que viveu os últimos e perigosos anos de sua trajetória (1967, p. 5).

Já para Simon Schama (PODER..., 2006), a morte de Caravaggio decretada na tela seria um pedido de redenção e, portanto, uma tentativa de vida:

É um autorretrato. Mas por que Caravaggio não pintou a si mesmo como o herói, Davi? Por que se pintou como vilão na peça, o monstro, Golias? Espera, talvez, ao fazer esta mea culpa na pintura ser perdoado. Talvez oferecendo sua cabeça

na pintura, salve a si mesmo na vida real (PODER..., 2006).

Há ainda quem avente a hipótese de ser um duplo autorretrato. Teríamos, desse modo, o Caravaggio jovem como Davi, segurando a cabeça de Golias, e o mesmo pintor em sua fase mais madura, já agigantado pelo poder adquirido, pelo prestígio como artista. Nessa leitura, a obra trataria de uma profunda reflexão acerca dos seus atos, no qual a expressão resignada e pouco festiva em relação à vitória, do jovem Davi, segurando a cabeça do gigante, como que se lamentando com o que ele tinha feito consigo mesmo. Essa hipótese é interessante, contudo, se observarmos bem, mesmo em *Cabeça de Medusa* (1598–1599), na qual se nota certa semelhança nos traços da feminina Medusa com (auto) representações de Caravaggio jovem. Sendo uma referência à sua juventude, ou não, a juventude da figura de Davi é mais um elemento contrastante em relação a Golias, personagens já marcadamente opostos tanto por aspectos físicos quanto psicológicos 10.

De qualquer forma, o contraste entre o claro e o escuro, a dramaticidade e o *pathos* presentes na obra nos demonstram que estamos diante de uma situação radical, na qual a vida não sai vitoriosa, já que derrama o sangue, que escorre da cabeça degolada. O rosto de Davi é parcialmente iluminado e, assim como Golias, parece ser composto por sombra e luz. Talvez possamos reconhecer nesse tratamento formal uma representação não maniqueísta das personagens. Além disso, como deixar de perceber que, apesar de decapitada, a cabeça de Golias apresenta uma viva expressão de dor, marcada pelos vincos na testa?

Em relação à luz, cabe ainda salientar que o tratamento dado por Caravaggio causa um efeito imagético poderoso: o corpo de Davi é recortado e quase podemos supor uma tridimensionalidade de sua figura, o que atualiza a cena bíblica. Também podemos pensar nessa imagem como uma reminiscência ou pensamento perturbador – ocupando obscuro subsolo mental – que surge em sonho ou tormento. É importante ressaltar a inscrição em latim *Humilitas occidit superbiam* na espada de Davi, cuja tradução significa “a humildade vence a soberba” (ou a humildade mata o orgulho).

Fazer uma leitura de imagem, como fazer qualquer leitura, é se pôr em contato, existindo com o objeto artístico, para que a vida aconteça, para que a obra aconteça. E existir com Caravaggio é existir em carne viva. Com a plasticidade da pele da sua pintura, encontramos a vida em áspero, emocionante e ressonante retrato. E a vida, para Caravaggio, parece ser sublinhada por trevas e luzes que se debatem, se repelem, dançam, se enlaçam e pulsam. O florescimento da vida é margeado pelo fúnebre contato com a morte. Na gênese dos atos humanos, as pulsões em caos se entrelaçam, para depois cintilar atos de paixão e vida ou obscurecer solidão e morte. Em *Davi com a Cabeça de Golias*, em sua vida e em sua arte, Caravaggio parece sintonizar-se com a voz lírica de Augusto dos Anjos, no soneto *Vítima do dualismo*:

Ser miserável dentre os miseráveis
Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiossincrasias!

Muito mais cedo do que o imagináveis
Eis-vos, minha alma, enfim, dada às bravias
Cóleras dos dualismos implacáveis
E à gula negra das antinomias!

Psique biforme, O Céu e o Inferno absorvo...
Criação a um tempo escura e cor-de-rosa,
Feita dos mais variáveis elementos,

Ceva-se em minha carne, como um corvo,
A simultaneidade ultramonstruosa
De todos os contrastes famulentos!

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Padre Matos Soares. 33. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1976.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: 1999.

LONGUI, Roberto. *Caravaggio*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

GÊNIOS DA PINTURA. São Paulo: Abril Cultural, 1967.

CARAVAGGIO. Direção de Angelo Longoni. Itália; França; Espanha; Alemanha: Casablanca Produtora, 2007. DVD.

CONHEÇA Davi com a cabeça de Golias, de Caravaggio. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/05/940390/conheca-davi-com-cabeca-golias-caravaggio.html>> Acesso em: 4 jul. 2012.

POWER of Art: Caravaggio. Direção de Carl Hindmarch. Reino Unido, 2006. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5r7btMnbpvM>>.

CARAVAGGIO: o mestre dos pincéis e da espada. Direção e roteiro de Alexandre Handfest. São Paulo: TV Cultura e Malabar Filmes, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=peR3MzJnxOQ>>.

Vênus exilada: a rejeição da beleza na arte do século XX¹

WENDY STEINER

Formada na McGill e com Ph.D. em Yale. Ensina literatura e teoria crítica dos séculos XX e XXI, com foco na inter-relação entre arte visual e verbal. Alguns livros publicados: *The scandal of pleasure: art in an age of fundamentalism* (listado pelo New York Times como um dos 100 melhores livros de 1996), *Venus in exile: the rejection of beauty in 20th-Century art* (2001) e *The real real thing: the model in the mirror of art* (2010). Recebeu prêmios das Fundações Guggenheim e Mellon, entre outros. Na Penn, Universidade da Pensilvânia, é presidente do Departamento de Inglês; é diretora do King's College Program, em Londres. Ela também escreve libretos de ópera.

Tradução de THIANE NUNES

Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda. Atua também na pesquisa de poéticas e registros de arqueologia urbana (URBEX). É autora do livro *Configurações do grotesco da arte à publicidade*, lançado como Prêmio Revelação Literária na Feira do Livro de Porto Alegre em 2002. Como artista, participa de vários projetos, envolvendo performances musicais com o grupo DEOD, de 1998–2008, além de atuar e participar em obra de artes com os grupos ÍO e Club d'Essai. Mantém projeto musical com o grupo EX.

RESUMO

Neste artigo, Wendy Steiner investiga a figura e os conceitos da Beleza e sua aparente rejeição nas artes a partir dos movimentos de vanguarda modernistas, desenvolvidos a partir do século XX, bem como o papel da mulher e da mulher como artista neste contexto histórico e sociocultural, tentando compreender e questionar as possíveis heranças e conflitos que tais movimentos exercem nas relações culturais e na arte contemporânea ainda hoje.

Palavras-chave: Beleza na arte. Modernismo. Feminismo. Misoginia.

ABSTRACT

In this article, Wendy Steiner investigates the figure and concepts of beauty and its apparent rejection in the arts from the modernist avant-garde movements, developed in the twentieth century as well as the role of women and of women as artist in this historical and socio-cultural context, trying to understand and question the possible inheritances and conflicts that such moves will have on cultural relations and contemporary art today.

Keywords: : Beauty in art. Modernism. Feminism. Misogyny.

1.

Traduzido, expandido e revisado a partir de duas publicações: *Proem*, no livro *Venus in exile: The rejection of beauty in Twentieth-Century art* (New York: The Free Press, 2001), p. xv-xxv; e a partir de trechos escolhidos a partir de edição da University of Chicago Press, publicados na coletânea *Beauty – Documents of contemporary art*, editada por Dave Beech (London/Massachusetts: White-chapel Gallery Ventures Limited/The MIT Press, 2009), p. 45-49.

2.

Mario Vargas Llosa, *Botero: A sumptuous abundance*, em *Making waves* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1996), p. 264.

3.

Citado em Neal Benezra, *The misadventures of beauty*, em *Regarding beauty: A view of the late Twentieth Century* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1999), p. 19.

O trabalho da cultura nunca finda. Assim como uma psique perturbada, trabalhando por meio de angústias vagamente percebidas, os artistas e os pensadores de uma época trazem à tona seus sonhos e visões, teorias e declarações, processando e criando constantemente um mundo a partir de seus esforços e fazendo com que esse mundo passe a existir em primeiro lugar. Não é de admirar que estejamos sempre desejando compreender os seus significados. Nossa identidade está em jogo nessa luta. Para os espectadores e os leitores, os artistas criam mais do que livros, quadros e sinfonias. São capazes de criar o próprio mundo em que vivemos e nossa forma de habitá-lo.

No entanto, nunca antes os artistas cobraram um preço tão alto pelo nosso entendimento como durante o século XX. No Modernismo, as recompensas perenes da experiência estética – prazer, insight, empatia – foram em grande parte retidos, e seu objetivo mais magnânimo, a beleza, foi abandonada. As obras de arte modernistas podem hoje se mostrar profundamente belas, mas são de uma beleza mais difícil, repleta de privação, negação e revolta. “A estética contemporânea estabeleceu a beleza da feiúra”, nos diz Mario Vargas Llosa, “resgatando para a arte e suas representações artísticas tudo o que a experiência humana havia rejeitado anteriormente”².

Foi também a partir desse século que feministas confrontaram o mito da beleza e rejeitaram a vocação de ser nada mais do que um *belo objeto*. “A beleza cria vergonha”³, diz a artista performática Vanessa Beecroft. A artista-heroína de Howard Barker, em *Cenas de uma execução*, declara: “Eu não confio em beleza, é uma invenção e uma mentira, confio no meu rosto, e eu sou uma mulher que já viveu um pouco...”⁴. Como vemos aqui, ninguém poderia estar em uma posição melhor para falar sobre o problema moderno da beleza como uma mulher e uma artista que viveu um pouco.

Barker nos revela algo aqui. Antes do Modernismo, poucas mulheres poderiam falar publicamente sobre o que sentiam como artistas, como sendo alguém preocupado com a beleza, uma mulher que tinha vivido um pouco. Pela história oficial, não havia muitas mulheres artistas visuais nesse

período, isso se a história oficial fosse a verdadeira. Na realidade, sabemos que os indivíduos do sexo feminino estavam por toda parte no meio das artes. No século XIX, elas simbolizavam a beleza artística como tal. As vanguardas do século XX, por outro lado, sequer permitiam que se preferisse mulheres e beleza em uma mesma frase.

Minha primeira vaga ideia acerca desse assunto surgiu alguns anos atrás, quando eu estava de férias em Paris. Eu fui uma manhã até o Musée d'Orsay, onde temos uma coleção predominantemente do século XIX. Estava cheio de pinturas com temas femininos – a pulcritude feminina em mil disfarces – como se pintura e pinturas de mulheres fossem mais ou menos sinônimos, e de certa forma, uma celebração da beleza. À tarde visitei o Centro Pompidou, uma coleção do século XX. Lá, as belezas da manhã não estavam em evidência. É verdade que algumas pinturas apresentavam temáticas que poderiam ser interpretadas como femininas, mas a sua feminilidade, a beleza, e de fato, a sua subjetividade, foi absorvida por outros fatores. O contraste com a visita que fiz pela manhã foi intrigante. Isso poderia significar que, durante grande parte do século XIX, os artistas rotineiramente retrataram a beleza feminina, “oferecida de forma isolada, como um fim em si mesmo”⁵, e depois, durante e após o Modernismo, o sujeito feminino era praticamente ausente ou incidental na arte?

A capa da *The New Yorker*, de autoria de Russel Connor⁶, ridicularizaria essa discrepância. Nela, indivíduos do sexo feminino de dois séculos diferentes se enfrentam em um espelho de corpo inteiro, sem o menor reconhecimento mútuo. De um lado, invertida da esquerda para a direita, como em um adequado reflexo, fica a representante do século XIX, a *Femme Fatale*, *Madame X*, de John Singer Sargent. Seu oposto reflexo é uma das esposas cubistas de Picasso, parada em frente ao espelho – uma invenção cujo fascínio reside na sua sagacidade e virtuosismo formal, e não em uma evocação da beleza feminina. Essa figura modernista se olha no espelho – e se seus olhos pudessem se concentrar bem, talvez enxergasse a figura elegante que tinha sido uma vez. É difícil avaliar sua reação: algo como perplexidade, ou talvez um teimoso a respeito dessa outra mulher. Mais provavel-

5.

Sir Kenneth Clark, *The nude: A study in ideal form* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1956), p. 127.

6.

Nota da tradutora: edição da *The New Yorker Magazine* de 23 de novembro de 1992.

mente, ela não acredita na arte como espelhamento. “Quem é a mais bela de todas?”; “Você deve estar brincando”, ela responde, dando de ombros para suas relações espaciais.

Certamente, os séculos XIX e XX não refletem fielmente um ao outro quando se trata do significado da mulher na arte – e da mesma forma quando se trata do significado de beleza na arte. Foi assim que me vi fazendo esse salto, quase que instantaneamente, lendo a virada do sujeito feminino como uma virada da beleza em si, ou pelo menos a partir de uma ideia que persistia de longa data, acerca da beleza⁷. Esse movimento acaba por repercutir em todos os aspectos da vida moderna, afetando a nossa compreensão da comunicação, da vida doméstica, de relações de gênero, prazer e amor.

Instruídos pelos modernistas e seus por herdeiros, pensadores e artistas contemporâneos têm se mostrado bastante atrasados em reconhecer como onipresente a problemática da beleza e os estragos psíquicos decorrentes disso. Mas eis que de repente parece que estamos recuperando o tempo perdido. Periódicos retomaram animadamente a questão, como um fórum do debate estético das humanidades. Grandes museus estão apresentando exposições de trabalhos que em algumas décadas atrás seriam consideradas belas demais – ou sensuais, ou complacentes – para ter sua montagem levada a sério: pinturas de Gustave Moureau, Alphonse Mucha, Pierre Bonnard, Remedios Varo, Maxfield Parrish, Norman Rockwell; pinturas vitorianas de fadas, retratos pré-rafaelitas, arte Pinup, design e moda. Romancistas como Penelope Fitzgerald, Andrei Makine, Philip Roth e Michael Cunningham estão nos apontando para um lugar relativo à beleza, como se fosse o problema mais atraente para qualquer um que tente buscar um sentido na existência da arte do século XXI; conferências acadêmicas e artigos embaralham a beleza através de temas e plataformas de alguns pontos cruciais da contemporaneidade: beleza e raça, beleza e justiça, beleza e a psicologia evolutiva. Desse modo, invocar a beleza torna-se uma forma de registrar o fim do Modernismo e a abertura de um novo período na cultura. Em 1999, o Museu Hirshhorn marcou seu vigésimo quinto aniversário com uma exposição intitulada *Acerca da beleza*:

7.

De forma semelhante, Clark vê a guinada modernista do nu tradicional como uma guinada do que entendíamos como a beleza tradicional: “Dois quadros pintados no ano de 1907 podem facilmente ser tomados como ponto de partida da arte do século XX: *Blue nude*, de Matisse, e *Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, ambos representando imagens revolucionárias da nudez (...). É difícil para nós perceber como complacentemente o mundo oficial e culto de 1900 aceitou os padrões de degradação do helenismo, especialmente na França (...) um inteligente e bem cotado artista da época era obrigado a rejeitá-la” (p. 358).

Uma visão do final do século XX, e a celebração oficial do milênio da França transformou Avignon em um espaço de visualização gigante para La Beauté.

A beleza é, certamente, como um ímã para as ansiedades culturais de nossos dias: o reajuste dos papéis de gênero que tem ocorrido desde o Iluminismo, a mercantilização do corpo na cultura de consumo, as descobertas genéticas e evolutivas que mudam a nossa compreensão da natureza humana. Aos olhos do geneticista, por exemplo, a beleza feminina é uma embalagem competitiva que aumenta as chances de perpetuar seus genes; para a indústria da beleza, essa embalagem perpetua lucros multinacionais. De um jeito ou de outro, a liberdade feminina e autorrealização parece exigir resistência a tal estética. Mas o afastamento da beleza cobra um alto preço ao bloquear-se para sentimentos, reprodução e autocompreensão. Para muitas mulheres, a beleza surge estabelecendo definições e possibilidades de liberdade e prazer.

De fato, isso se configura como verdade também para os homens. O Iluminismo pode ter comemorado a beleza como uma experiência estimada de liberdade, mas, em nosso tempo, a beleza parece fazer nada mais do que evidenciar a nossa socialização ou a nossa biologia. Estamos condicionados a identificar determinados traços – em pessoas, na natureza, na arte – como bonitos, ou viemos ao mundo com tendências à admiração? Se a reação à beleza é condicionada, então como devemos reagir ao fato da aculturação? A beleza em uma sociedade multiétnica, por exemplo, poderia ser suspeita, a menos que todas as raças possam ter igual pretensão de serem belas, algo que ainda está longe de ser o caso em muitos países. Mas talvez, ao contrário, a nossa socialização estética seja uma coisa boa, cada toque de beleza pode corresponder a uma experiência comum rara e de valores compartilhados.

O determinismo biológico nos leva a conclusões igualmente contraditórias. Se a evolução tem criado seres humanos condicionados a apreciar o que é belo, somos vítimas – ou herdeiros felizes – de nossa biologia. O afastamento da beleza na arte do século XX, em tal caso, foi alienando-

8.

Ian McEwan, *Amsterdam* (New York: Random House, 1998), pp. 24-25.

nos de nossa natureza mais profunda. Assim, Nancy Etcoff argumenta sobre a sobrevivência do mais bonito por meio de uma particular relação de atração entre a cintura e o quadril feminino, que evocaria universalmente uma resposta positiva do sexo masculino, relação que ela identifica como estética. Seguindo essa linha, um teórico e musicista, personagem fictício do romance *Amsterdam*, de Ian McEwan, declarou: “[...] nascemos com uma herança, a partir do *Homo Musicus*, que definiu beleza na música, portanto, isso implica uma definição da natureza humana”⁸. Em suma, não parece estar claro no momento se devemos abraçar a beleza ou mantê-la à margem, ou talvez mais ao centro, ou se teríamos qualquer escolha sobre isso.

Entre os vários assuntos que cercam a beleza, tenho um especial interesse no sujeito feminino, desde quando foi representado como um dos principais atributos da beleza na arte. Os modernistas de vanguarda explicitavam, em muitas ocasiões, repulsa por esse simbolismo. A história da elite artística do século XX é, em muitos aspectos, uma história de resistência para com o sujeito feminino como um símbolo de beleza. Essa resistência, por sua vez, está relacionada com as lutas do mundo real durante o século passado – os últimos dois séculos, na verdade – e em como a sociedade considerava (e ainda considera) as mulheres como seres humanos.

Em geral, a vanguarda estava desdenhosamente alheia a essa luta, menosprezando tanto as mulheres quanto seus significados tradicionais ou emergentes. Os modernistas difamavam a estética do prazer, definindo as aspirações sublimes da arte como independentes ou contrárias aos prazeres da sedução feminina, do charme, das conveniências. Ao mesmo tempo, eles assimilaram a “nova mulher” e os objetivos da autorrealização feminina, o que era igualmente irrelevante para o laboratório dos modernos. Podemos lamentar a incapacidade de encorajar e apoiar o movimento das mulheres e também sua aptidão em lidar com o “sexo frágil” com tão pouca simpatia. Seus motivos, certamente, eram completamente diferentes: a misoginia modernista é algo notável! No entanto, sua ruptura violenta com uma estética de um fascínio passivo agora nos deixa livres, parado-

xalmente, para contemplar novas possibilidades de beleza e seus possíveis simbolismos femininos. Por razões tanto feministas quanto modernistas, é impossível voltar ao velho estereótipo da mulher nas artes. A tarefa que nos espera não é nada menos do que a re-imaginação do sujeito feminino como parceiro no prazer estético⁹.

Essa reconsideração exige um novo mito. Nas fábulas milenares sobre a beleza feminina, a donzela cria competição e hierarquia: todos os homens desejam possuí-la e outras mulheres, normalmente em condição de classe superior, agem de forma ciumenta ou mesmo vingativa contra ela. A Beleza vence no final, e seu triunfo reafirma a desigualdade existente nessa problemática. Os modernistas não tinham nada além de desprezo por esse tipo de mito, que consideravam como uma supervalorização absurda das mulheres, e as feministas descartavam e execravam tais histórias, que reforçariam a desigualdade e os valores patriarcais. Além disso, as forças extraordinárias que tais histórias mobilizavam como ajuda a essas heroínas ameaçadas – magia sobre-humana, o heroísmo masculino, nobreza – seriam consideradas como algo de baixo nível ainda por muito tempo. No século XX, muitos fatores irão contribuir para o fim da Belle Époque.

Assim, outro mito acerca da beleza surge para expressar essa mudança, uma história em que a boa aparência pode realmente destruir boas mulheres. Ao invés de triunfar sobre a adversidade, as heroínas frequentemente morrem na ficção modernista, símbolo da passagem do romance de época, em que passa a lidar com isso como valor central. A Beleza, nesse novo mito, é a vitimização. À medida que o século avança, até mesmo a medicina e a psiquiatria reforçam a visão de que a beleza é perigosa para as mulheres, exigindo um enorme preço da saúde feminina, da autoconfiança e da empatia entre elas. Longe de representar uma virtude ofertada por Deus, a beleza ressurgue agora como um ideal impossível de se atingir senão por meio de interesses financeiros vorazes ou sexuais. Até mesmo as mulheres que sobrevivem a essa opressão não saem ilesas. Naomi Wolf, por exemplo, fala de suas lutas com a anorexia e a baixa autoestima no best-seller *Beauty myth*, mas insere na capa do

9.

Por esta razão, vou estar me referindo ao sujeito feminino como ela ao invés de usar um pronome que indique objeto (“It”).

livro uma atraente imagem de si mesma. Como resultado, sua história de vitimização por homens e os meios de comunicação acaba se tornando algo muito semelhante com uma autopropaganda. As mulheres não podem ganhar enquanto a beleza for vista como algo exclusivamente controlador, independentemente de elas exercerem esse poder para si ou quando o exercem sobre elas. O problema é como imaginar a beleza feminina, na arte ou fora dela, sem invocar histórias de dominação, vitimização e falsa consciência.

Para começar, acredito que devemos parar de tratar a beleza como um objeto ou qualidade e entendê-la, em vez disso, como uma espécie de mensagem. Nós nos referimos muitas vezes ao belo como se isso fosse uma propriedade dos objetos: algumas pessoas ou obras de arte podem ter isso e outras não. Mas, segundo Kant e Burke, o julgamento da beleza em uma pessoa ou obra varia enormemente de uma pessoa para a outra e, no decorrer do tempo, também pode variar para essa mesma pessoa. Tais mudanças e diferenças são significativas e válidas, e não deserções e apostasias de alguma “verdade” ou “gosto superior”. A beleza é uma propriedade instável, porque não é exatamente uma propriedade. Ela serve em nome de uma interação particular e específica entre dois seres, um “eu” e um “Outro”: “Eu encontro um ‘outro’ belo”. Esse ato de descoberta, veremos, tem profundas implicações.

Pode parecer que alguma desigualdade está sendo evocada aqui, antes de ter ido além do primeiro passo em nossa discussão. O “eu” no julgamento da beleza na arte, por exemplo, é um observador e, portanto, um sujeito consciente, ao passo que o “outro” é apenas o objeto dessa percepção. Se o outro é uma obra de arte, é inanimado, por definição; muitas pessoas argumentam que a percepção de uma mulher (ou homem ou criança) bela pode lhe reduzir ao status de objeto. De fato, na perene simbologia do belo que existe, o observador (o self) está ativo, sendo “consequentemente” masculino, e a obra de arte ou uma mulher (o outro) é passivo (a-ser-visto) e, “portanto”, feminino.

No entanto, dominante como o observador pode aparecer no ato de julgamento, o objeto estético pode mudar o jogo desse violento encolhimento. No decorrer da experiência estética, o observador pode ser esmagado por este “mero objeto”, tomado pela emoção, modificando as próprias raízes do seu ser. “Tu és o meu criador”, diz o monstro criado pelo Dr. Frankenstein, “mas eu sou seu mestre; obedeça!”¹⁰. A experiência da beleza envolve uma troca de energia e, como tal, é muitas vezes desorientada, uma mistura de humildade e exaltação, subjugação e libertação, admiração e prazer mistificado. Mesmo que invoquemos o modelo tradicional de “self” que é gênero “masculino” e uma obra de arte que é gênero “feminino”, eles se assemelham a Benedict and Beatrice, de Shakespeare, com Beatrice entregando tudo de bom que ela possui. Muitas pessoas, temendo um prazer que não podem controlar, têm difamado a beleza, como uma sedutora ou uma prostituta. De um momento a outro, porém, todos respondem ao “seu chamado”, e seria oportuno se pudéssemos reconhecer o significado de nossa rendição como uma reação valiosa, uma oportunidade para a autorrevelação, em vez de uma derrota.

Infelizmente, o Modernismo vem nos condicionando contra tal entendimento. A vanguarda é verificável como um modelo de via única do poder, que tentou limitar a arte à condição de algo – uma forma, uma máquina, um fetiche etnográfico, uma mera sugestão de uma ideia, um nada. O observador, perplexo e insatisfeito por esse trabalho, passa a não ter escolha e agora vê o artista como o verdadeiro centro de atenção. Antes um assistente a se esconder por trás da cortina, agora o artista encontrava-se como a mola principal e única. Se os espectadores experimentassem algum prazer ou possibilidade de contemplar tais obras cerebrais, alienavam o trabalho em si, creditando isso ao gênio do artista, ou talvez a sua honestidade inflexível em apresentar esse prazer mínimo como tudo que a vida moderna podia dispor. Tudo para agradar à beleza!

Dessa forma, o Modernismo do século XX perpetuou uma privação cultural da qual só agora estamos nos recuperando. Tratou-se de uma dupla desumanização: arte reduzida à coisa e público reduzido ao estereótipo – a caricatura do

10.

Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (London: Penguin, 1985), p. 212.

burguês filisteu incapaz de apreciar a beleza. O surgimento desses pressupostos vanguardistas reflete muito mais, no entanto, que um desejo renovado para a gratificação de beleza. Isto implica uma flexibilidade e empatia para com os “Outros”, em geral, e a capacidade de nos enxergarmos tanto como ativo como passivo, sem temer que sejamos diminuídos nesse processo.

Na esperança de contribuir nessa linha de pensamento, proponho um mito da beleza do século XXI, livremente adaptado do passado helenístico: a história do Cupido e de Psique¹¹. Nesse conto, a mortal Psique mortal (a alma) é casada com o divino Cupido (amor), mas não sabe a sua identidade ou até mesmo como ele se parece. Ele a visita apenas na escuridão e desaparece com o amanhecer. As irmãs de Psique, no entanto, com ciúmes das riquezas que Cupido ofertava à esposa, afirmam que ele deve ser um monstro, a quem ela deveria investigar. Então, uma noite, Psique acende uma vela e olha seu marido durante o sono. Ela encontra o oposto de um monstro e é tão dominada por sua beleza que suas mãos tremem e uma gota de cera quente cai em seu marido, despertando-o. Considerando sua desobediência, seu olhar indigno (e também aterrorizado), Cupido a abandona, voando em direção aos céus. Psique lhe agarra a perna e por um instante é alçada aos céus com ele, mas logo cai em terra, visto que é uma mera mortal. Desejosa por se reunir com a beleza celestial de Cupido, ela executa uma série de tarefas super-humanas a fim de ganhar sua imortalidade. Ela, então, consegue finalmente viver no céu, em igualdade, no céu com Cupido, e tem um filho divino fruto dessa união. Prazer.

Esse mito é uma pequena alegoria do prazer estético, como a alma, movida pela beleza, torna-se digna do amor e de suas delícias. Ele pode ser visto também como uma favorável renovação ao romantismo. Exatamente há 200 anos, William Wordsworth escreveu: “Nós não temos nenhuma simpatia, mas o que é propagado por prazer”¹². O mito de Psique reescreve essa máxima: Nós não temos nenhum prazer, mas o que é propagado pela simpatia. Simpatia é o produto da interação que chamamos de beleza, uma interação na qual ambas as partes convivam alinhadas em valor

11.

Esse mito, aparentemente, data do século II d.C. com Apuleio, em *A metamorfose ou O Asno de Ouro*, em *The Golden Ass or metamorphoses*, tradução de Robert Graves (Harmondsworth: Penguin, 1950).

12.

William Wordsworth, prefácio à segunda edição de *Lyrical ballads in William Wordsworth: Selected Poems and Prefaces*, ed. Jack Stillinger (Boston: Houghton Mifflin, 1965), p.455.

e, no processo, tornam-se iguais de certa forma. Dadas as diferenças entre deuses e monstros, e meros mortais como elementos da mesma experiência artística, essa igualdade é certamente um grande feito.

O valor é, portanto, fundamental para o significado da beleza. Costumamos dizer que algo ou alguém é bonito, quando na verdade o que queremos dizer é que têm valor para nós. É por essa razão que os pais acham seus filhos indescritivelmente belos – porque muito daquilo com que eles se preocupam está focado nesta pequena criatura. Mesmo quando usamos o termo em um contexto puramente artístico, um objeto bonito é algo que valorizamos, e fazemos isso porque ele nos afeta em nossos interesses e valores mais caros. Em nossa gratidão para com o que nos move assim, lhe atribuímos a propriedade da beleza, mas o que estamos realmente vivenciando é uma relação especial entre ele e nós. Descobrimos o quão valioso, significativo e prazeroso possa ser para conosco.

Essa atribuição, no entanto, é apenas o início da experiência da beleza. Psique descobre a beleza do Cupido como uma emocionante e irresistível força que ao mesmo tempo está indisponível para ela. A beleza pode provocar espanto, admiração e medo, mas seriam mais valiosos os discernimentos, a compreensão e a empatia para os quais ela pode nos conduzir. Assim como Psique ganha seu direito ao prazer superando seus limites anteriores, encontrar beleza em algo ou alguém implica tornar-se digno dela, de fato, tornar-se belo também e reconhecer-se como tal. A experiência da beleza envolve um desafio para atingir o valor ou a beleza do Outro. Essa elevação exige esforço, interpretação, franqueza, mas, uma vez alcançada, ainda que fugaz ou indiretamente, o resultado é um prazer diferente da experiência normal.

Assim, o julgamento da beleza não é uma rua de mão única. Descobre-se um valioso “Outro” e ressurgimos para nos reconhecermos nele. Ao fazê-lo, participamos na beleza. Esta gratificante autoexpansão produz profunda generosidade para com a beleza do Outro. A pessoa ou a obra nada reivindica, mas tudo recebe; o amante ou crítico é va-

lidado, mas credita o Outro. Esta é uma situação onde todos ganham, e uma oportunidade prazerosa. Pode também se apresentar como uma ocasião confusa quanto à direção dos agentes envolvidos, especialmente quando o objeto ou pessoa consegue extrair prazer do observador por meio de sua passividade, que não parece passiva em tudo. O poder da beleza é uma mistificação do poder do observador, mas como sermos gratos por uma força que pode nos mostrar a nós mesmos tão grandes em espírito?

Um pouco dessa reciprocidade complexa e prazerosa ocorre na experiência do sublime kantiano, que foi modelo estético do alto Modernismo. No sublime, como veremos, a experiência estética é especificamente o não reconhecimento de si no outro, esse Outro caótico e aniquilador, embora, paradoxalmente, nossa natureza limitada consiga conceber a sua falta de limites. Reverência, admiração e medo são as principais reivindicações do sublime, visto como um fim em si ou a prova maior da capacidade heróica do observador, a persistir em meio a tais forças. Aqui, de nada adiantaria a alma segurar o outro em seu vôo para cima, pois sabe que não é igual a ele. O seu valor reside na sua capacidade de compreender a imensidão dessa lacuna, deixando o outro intocado e não reconhecido, exceto como Outro. O auto neste intercâmbio pode ser sublimemente irrestrito, mas também é desprendido, sem ligação com o objeto de sua admiração.

Comparado a este emocionante distanciamento, às vezes chamado de “liberdade”, a experiência da beleza surgiu para artistas modernos como que implicando demandas descabidas e constritivas; solicitações de admiração, envolvimento, reciprocidade, empatia. Assim também o fez o principal símbolo de tal beleza, o sujeito feminino. As vanguardas eram totalmente hostis para a “estética feminina” do encantamento, aos sentimentos e aos excessos melodramáticos, associados a um filisteísmo feminino e burguês. A falta de simpatia para com o Outro prestado à experiência da beleza artística (e muitas vezes humana) causou uma experiência de alienação.

Ao mesmo tempo em que as vanguardas declaravam seu desprezo pela estética soft do passado, as feministas estavam em campanha contra uma visão da mulher como passiva e inferior. Nesse clima, o sujeito feminino estava simbolicamente pleno para iniciar qualquer coisa como a generosa reciprocidade alcançada através da experiência da Psique da beleza. Isso é uma pena, não porque devemos querer voltar aos dias de antes do feminismo, mas porque a reciprocidade implícita na analogia do sexo feminino é uma possibilidade imensamente valiosa na arte. Assim foi a linha de pensamento sobre a arte e as mulheres que o modernismo sustentou. A vinculação da beleza e da mulher não vai desaparecer simplesmente por vanguardismos ou ordens feministas. E também não pode continuar por muito mais tempo com artistas ignorando o desejo de prazer do público. Chegou o momento de mudança, e a fascinação repentina, difundida com a beleza em nossos dias, indica uma prontidão cultural para seguir em frente.

É tarefa da arte contemporânea e da crítica cultural imaginar a beleza como uma experiência de empatia e igualdade. Se pudermos descobrir os laços entre valor e igualdade forjados em uma resposta estética, o sujeito feminino da arte (e, finalmente, também o indivíduo do sexo masculino) estará mais uma vez disponível para simbolizar a beleza que nos move ao prazer. E esse prazer será visto como melhoria de vida, em vez de algo exclusivo ou opressivo.

Este livro pretende incentivar descobertas¹³. Conta-nos uma história do problema do século XX com a beleza, a fim de ajudar a libertar-nos dessa questão – uma estratégia frágil, talvez, mas a única que tenho em mãos. “E como podemos nos colocar acima do passado, se estamos nele e ele está em nós?” diria o historiador Benedetto Croce, mais de meio século atrás. “Não há outra saída a não ser através do pensamento, que não rompe relações com o passado, mas eleva-se idealmente acima dele e o converte em conhecimento.” Ofereço esta história de beleza, então, na esperança de que o conhecimento do passado nos permita imaginar um futuro estético mais agradável¹⁴.

13.

Nota da tradutora: este parágrafo, assim como os iniciais deste texto, não constam em trechos escolhidos na coletânea de Dave Beech, publicada pela MIT Press.

14.

Benedetto Croce, *History as the Story of Liberty*, tradução de Sylvia Sprigge (New York: Allen and Unwin, 1941), pp. 43-44.

Referências

BECKLEY, Bill and SHAPIRO David, editors. *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*. New York: Allworth Press, 1998.

BENEZRA, Neal David; VISO, Olga M. DANTO, Arthur C. *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1999.

FOSTER, Hal. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Press, 1983.

MOTHERSILL, Mary. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

ROLFE, Jeremy Gilbert. *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press, 1999.

SEAGO, Alex. *Burning the box of beautiful things: the development of a postmodern sensibility*. New York: Oxford University Press, 1995.

TAYLOR, Paul C. Malcolm's conk and Danto's colors or four logical petitions concerning race, beauty and aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 57. 1999, p. 16-20.

Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art //2001

WENDY STEINER

PROEM: PSYCHE'S PLEASURE

A culture's work is never done. Like a troubled psyche working through dimly perceived distress, the artists and thinkers of an age churn out dreams and visions, theories and pronouncements, constantly processing a "world" that their efforts help bring into being in the first place. Little wonder that we long to grasp their meaning. Our identity is at stake in their struggle. For viewers and readers, artists create more than books and pictures and symphonies as such, but beyond that, the very world we inhabit and our being in it.

Yet never have artists exacted a higher price for our understanding than during the twentieth century. In modernism, the perennial rewards of aesthetic experience – pleasure, insight, empathy – were largely withheld, and its generous aim, beauty, was abandoned. Modern artworks may often have been profoundly beautiful, but theirs was a tough beauty, hedged with deprivation, denial, revolt. "Contemporary aesthetics has established the beauty of ugliness", Mario Vargas Llosa tell us, "reclaiming for art everything in human experience that artistic representation had previously rejected".

It was in this century, too, the feminists confronted the "beauty myth" and rejected the "temptation to be a beautiful object". "Beauty creates shame", says the performance artist Vanessa Beecroft, and Howard Barker's artist-heroine in *Scenes from an Execution* declares: "I tell you I would not, I do not trust beauty, it is an invention and a lie, trust my face, I am a woman who has lived a little". As we shall see, no one is in a better position to speak about the modern trouble with beauty than a female artist who has lived

a little.

But think what changes Barker's line reveals. Before modernism, few women could speak publicly about how it felt to be an artist, a person concerned with beauty, a woman who had lived a little. There were not many female visual artists, period, if the official history is to be believed. And yet, female subjects were everywhere to be found in the arts. In the nineteenth century, in fact, they symbolized artistic beauty as such. The twentieth-century avant-garde, by contrast, could barely bring itself to utter "women" and "beauty" in the same breath.

My first inkling of this shift came some years ago when I was on vacation in Paris. I went one morning to the Musée d'Orsay, a predominantly nineteenth-century collection. It was full of paintings with female subjects – feminine pulchritude in a thousand guises – as if "paintings" and "paintings of women" were more or less synonymous, and both, a celebration of beauty. In the afternoon, I visited the Centre Pompidou, a twentieth-century collection. There, the morning's beauties were nowhere in evidence. True, some paintings had subjects that could be construed as female, but their femininity, beauty, and indeed "subjecthood" were swamped by other factors. The contrast with the morning was puzzling. What could it mean that through much of the nineteenth century, artists routinely depicted female beauty "offered in isolation, as an end in itself", whereas during modernism and after, the female subject was either absent or incidental in art?

A cover of *The New Yorker* by Russel Connor pokes fun at this discrepancy. Here, female subjects from the two centuries confront each other in a cheval glass without the slightest mutual recognition. On one side, inverted left-to-right like a proper reflection, stands John Singer Sargent's nineteenth-century 'femme fatale, Madame X'. What she "reflects" is one of Picasso's cubist "wives" stationed before the mirror – a fabrication whose allure lies in its wit and formal virtuosity rather than in its evocation of female beauty. This modernist subject looks in the glass – or she would if her eyes could focus – at the elegant figure she

once had been. It is hard to gauge her reaction – something like perplexity, or perhaps a stubborn obliviousness to that other woman. More likely, she does not believe in art as mirroring. “Who’s the fairest of them all”? “You must be kidding”, she replies, shrugging her space relations.

Clearly, the nineteenth and twentieth centuries do not reflect each other faithfully when it comes to the meaning of women in art – and just as clearly, when it comes to the meaning of beauty. For I found myself making this leap almost instantly, reading the turn from the female subject as a turn from beauty as such, or at least from a long-standing idea of beauty. This move has reverberated through every aspect of modern life, affecting our understanding of communication, domesticity, gender relations, pleasure, love.

Trained by modernists and their heirs, contemporary experts and artists have been slow to recognize this all-pervasive “trouble with beauty” and the psychic havoc it has wrought. But now, suddenly, we seem to be making up for lost time. Newspapers have become as lively a forum for aesthetic debate as the average humanities classroom. Major museums are mounting exhibitions of work that only a few decades ago was considered far too pretty or sensuous or complacent to have been taken seriously: the painting of Gustave Moureau, Alphonse Mucha, Pierre Bonnard, Remedios Varo, Maxfield Parrish, Norman Rockwell; Victorian fairy paintings, Pre-Raphaelite portraits, pinup art, couturier design. Such novelists as Penelope Fitzgerald, Andrei Makine, Philip Roth, and Michael Cunningham are pointing us back toward beauty as if it were the most compelling problem for anyone trying to make sense of twenty-first-century existence, and scholarly conferences and monographs shuffle beauty through the deck of contemporary cruxes: beauty and race, beauty and justice, beauty and evolutionary psychology. Invoking beauty has become a way of registering the end of modernism and the opening of a new period in culture. In 1999, the Hirshhorn Museum marked its twenty-fifth anniversary with an exhibition entitled “Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century”, and France’s official celebration of the millennium turned

Avignon into a giant viewing space for “La Beauté”.

Beauty is certainly a magnet for the cultural anxieties of our day: the readjustment of gender roles that has been in the works since the Enlightenment, the commodification of the body in consumer culture, the genetic and evolutionary discoveries changing our understanding of human nature. In the eyes of the geneticist, for example, female beauty is a competitive packaging that increases a woman’s chances of perpetuating her genes; for the beauty industry, this packaging perpetuates multinational profits. One way or the other, female freedom and self-realization would seem to require resistance to such an aesthetics. But eschewing beauty comes at a high price if it closes off passion and procreation and self-understanding. For many women, beauty appears to set freedom and pleasure at odds.

Indeed, this is true for men as well. The Enlightenment may have celebrated beauty as an experience of freedom from contingency, but in our day beauty seems anything but a liberation, bearing witness, instead, to our socialization or biology. Are we taught to identify certain traits – in people, nature, art – as beautiful, or do we come into the world wired to admire? If the response to beauty is learned, then how should we react to the fact of this acculturation? Beauty in a multi-ethnic society, for example, would seem suspect unless every race can lay equal claim to being beautiful, and that is still far from the case in many countries. But perhaps, on the contrary, our aesthetic socialization is a good thing, every touch with beauty amounting to an all too rare experience of community and shared values.

Biological determinism leads to equally contradictory conclusions. If evolution has hard-wired humans for beauty, we are victims – or happy heirs – of our biology. The turn away from beauty in twentieth-century art, in such a case, has been alienating us from our deepest nature. Thus, Nancy Etcoff argues in *The Survival of the Prettiest* that a particular ratio between female waist and hip measurements universally evokes a positive male response, which she identifies as aesthetic. Equally essentialist, a fictive music theorist in Ian McEwan’s novel *Amsterdam* declares: “we

were born into an inheritance, we were Homo musicus, defining beauty in music must therefore entail a definition of human nature”. In short, it is unclear at the moment whether we should embrace beauty or hold it at bay, or more to the point, whether we have any choice in the matter.

Among the myriad issues surrounding beauty, the particular concern of this book is the female subject, so long its primary symbol in art. Avant-garde modernists were often repulsed by this symbolism. The history of twentieth-century elite art is in many respects a history of resistance to the female subject as a symbol of beauty. This resistance, in its turn, is related to real-world struggles during the past century – the past two centuries, in fact – as society learned (and continues to learn) to consider women fully human.

In general, the avant-garde stood contemptuously aloof from this struggle, disdainful of woman in either her traditional or emerging meanings. Modernists vilified aesthetics pleasure, defining the sublime aspirations of art as unrelated or antipathetic to the pleasures of feminine allure, charm, comfort. At the same time, they treated the ‘new woman’ and the goal of female self-realization as equally irrelevant to the laboratory of the modern. Though we might deplore their failure to inspire women during this crucial period of history, the avant-garde inadvertently aided the women’s movement in treating ‘the weaker sex’ with so little sympathy. Their motives, of course, were utterly different: modernist misogyny is something to behold! Nevertheless, their violent break from an aesthetics of passive allure now frees us, paradoxically, to contemplate new possibilities in beauty and its female symbolism. For both feminist and modernist reasons, it is impossible to return to the old stereotypes of woman in the arts. The task that awaits us is nothing less than the reimagination of the female subject as an equal partner in aesthetic pleasure.

This reconsideration requires a new myth. In age-old fables about female beauty, the fair maiden creates hierarchy and competition: All men want to possess her, and other women are so jealous of her superior rank that they try to undermine her. “Beauty” or “Belle” wins out in the end, her

triumph reaffirming the inequality that was the problem in the first place. Modernists had nothing but contempt for this myth, which they considered an absurd overvaluation of women, and feminists excoriated it for reinforcing inequality, divisiveness, and patriarchal values. Moreover, the extraordinary forces that such stories mobilized in aid of threatened heroines – superhuman magic, male heroism, royal power – have been keeping a low profile of late. By the twentieth century, many factors were contributing to the end of the “Belle Epoque”.

Another beauty myth arose to express this change, a story in which good looks actually destroy good women. Rather than triumphing over adversity, heroines frequently die in modernism fiction, symbols of the passing of the romance era in which they held such central value. Beauty in this new myth is victimization. As the century wore on, medicine and psychiatry reinforced the view that beauty is dangerous to women, exacting a huge price on female health, self-confidence, and sisterly empathy. Far from a God-given virtue, beauty now appears an impossible ideal set by voracious financial and sexual interests. Even women who survive this oppression do not emerge unscathed. Naomi Wolf, for example, tells of her bouts with anorexia and low self-image in the best-selling *Beauty Myth*, but puts her attractive image on the cover. As a result, her story of victimization by men and the media ends up looking a lot like self-advertising. Women cannot win as long as beauty is seen as exclusive and controlling, regardless of whether they exert this power themselves or others exert it upon them. The problem is how to imagine female beauty, in art or outside it, without invoking stories of dominance, victimization and false consciousness.

For a start, I think, we must stop treating beauty as a thing or quality, and see it instead as a kind of communication. We often speak if beauty were a property of objects: Some people or artworks ‘have’ it and some do not. But pace Kant and Burke, the judgement of beauty in a person or artwork varies enormously from one person to the next, and in the course of time, even within the same person. These shifts and differences are meaningful and valid, and not

‘fallings away’ from some ‘truth’ or ‘higher taste’. Beauty is an unstable property because it is not a property at all. It is the name of a particular interaction between two beings, a ‘self’ and an ‘Other’: ‘I find an Other beautiful’. This act of discovery, we shall see, has profound implications.

It might appear that some form of inequality is already invoked here, before we have gone beyond the first step in our discussion. The ‘self’ judging the beauty of art, for example, is a perceiver and hence a conscious subject, whereas the ‘Other’ is merely the object of this perception. If the Others is an artwork, it is inanimate by definition; many people would argue that the perception of a woman (or man or child) as beautiful reduces her to the status of a thing as well. Indeed, in the perennial symbolism surrounding beauty, the perceiver (the self) is active and ‘hence’ male, and the artwork or woman (the Other) is passive (to-be-seen) and ‘therefore’ female.

However, dominant as the perceiver may appear in the act of judgement, the aesthetic object turns out to be no shrinking violet. In the course of aesthetic experience, the perceiver may be overwhelmed by this ‘mere object’, overcome with emotion, altered to the very roots of his being. [...] The experience of beauty involves an exchange of power, and as such, it is often disorienting, a mix of humility and exaltation, subjugation and liberation, awe and mystified pleasure. Even if we invoke the traditional model of a self that is gendered ‘male’ and an artwork that is gendered ‘female’, they would resemble Shakespeare’s Benedick and Beatrice, with Beatrice giving out as good as she got. Many people, fearing a pleasure they cannot control, have vilified beauty as a siren or a whore. Since at one time or another though, everyone answers to ‘her’ call, it would be well if we could recognize the meaning of our succumbing as a valuable response, an opportunity for self-revelation rather than a defeat.

Unfortunately, modernism has trained us against such an understanding. The avant-garde operated with a one-way model of power, attempting to limit the artwork to the status of a thing – a form, a machine, an ethnographic

fetish, the merest hint of an idea, a nought. The perceiver, perplexed and ungratified by such a work, had no choice but to see the artist as the real centre of attention. A wizard hiding behind the curtain perhaps, the artist was the prime and only 'mover'. If perceivers experienced any pleasure or transport in contemplating such cerebral, alienating works, they could credit the artist's genius, or perhaps his uncompromising honesty in presenting this minimal pleasure as all that modern life could afford. So much for pleased beauty!

In this way, twentieth-century modernism perpetrated a cultural deprivation from which we are only now recovering. It involved a double dehumanization: art reduced to thing; audience reduced to stereotype – the caricature of the bourgeois philistine incapable of appreciating beauty. Our emergence from these avant-garde assumptions reflects much more, however, than a renewed desire for the gratification of beauty. It entails a flexibility and empathy toward 'Others' in general and the capacity to see ourselves as both active and passive without fearing that we will be diminished in the process.

In the hope of contributing to this process, I would offer a twenty-first-century myth of beauty, freely adapted from the Hellenistic past: the story of Psyche and Cupid. In this tale, the mortal Psyche (the Soul) is married to the divine Cupid (Love), but does not know his identity or even what he looks like. He visits her only in darkness and disappears with the dawn. Psyche's sisters, however, jealous of the riches he has showered upon her, claim that he must be a monster and urge her to investigate. So one night, Psyche lights a candle and gazes on her sleeping husband. She finds the opposite of a monster and is so overcome with his beauty that her hand trembles and a drop of burning wax falls on the god's still form, awakening him. Seeing her disobedient, unworthy gaze (she is awed, burning), Cupid deserts her, flying up towards the heavens. Psyche grabs on to his leg and is carried up briefly, but she soon falls to earth, for she is a mere mortal. Yearning to be reunited with Cupid's heavenly beauty, she performs a series of superhuman tasks that earn her immortality. She then dwells in heaven

as Cupid's equal, and the offspring of their union is a divine child, Pleasure.

This myth is a little allegory of aesthetic pleasure, as the soul, moved by beauty, becomes worthy of love and its delights. It might be seen as a friendly amendment to Romanticism as well. Exactly two hundred years ago, William Wordsworth wrote, 'We have no sympathy but what is propagated by pleasure'. The Psyche myth rewrites that maxim: We have no pleasure but what is propagated by sympathy. Sympathy is the product of the interaction that we call beauty, an interaction in which both parties become aligned in value and, in the process, become in some sense equal. Given the differences among the gods and monsters and mere mortals who are parties to the experience of art, this equality is a signal achievement.

Value is thus always central to the meaning of beauty. We often say that something or someone is beautiful, in fact, when what we mean is that they have value for us. Parents find their infants inexpressibly beautiful for this reason – because so much of what they care about is focused in this tiny creature. Even when we use the term in a purely artistic context, a beautiful object is something we value, and we value it because it touches our dearest concerns. In our gratitude towards what moves us so, we attribute to it the property of beauty, but what we are actually experiencing, is a special relation between it and ourselves. We discover it as valuable, meaningful, pleasurable to us. In this interchange, the one found beautiful is honored with a wondrous gift – the attribute of beauty – in a compliment stirring in proportion to the judge's sympathetic refinement.

This attribution, though, is only the beginning of the experience of beauty. Psyche discovers Cupid's beauty as a thrilling, overpowering force that is at the same time unavailable to her. Beauty may provoke awe, admiration and fear, but much more valuable are the insight, understanding and empathy to which it may lead. Just as Psyche earns her right to Pleasure by surpassing her previous limits, finding something or someone beautiful entails becoming worthy of it, in effect, becoming beautiful, too – and recog-

nizing oneself as such. The experience of beauty involves a challenge to achieve the value or beauty of the Other. This elevation requires effort, interpretation, openness, but once achieved, however fleetingly or vicariously, the result is a pleasure different in kind from normal experience.

Thus, the judgment of beauty is not a one-way street. One discovers a valuable Other, and rises to recognize oneself in it. In doing so, one ‘participates’ in beauty. This gratifying self-expansion produces profound generosity towards the beautiful Other. The person or artwork claims nothing but receives all; the lover or critic is validated but credits the Other. This is a win-win situation if ever there was one, and occasions great pleasure. It also occasions utter confusion as to the direction of agency involved, for the object or person who can elicit the perceiver’s pleasure through its passivity does not seem passive at all. The ‘power of beauty’ is a mystification of the perceiver’s magnanimity, but how grateful we are to a force that can show us ourselves so great in spirit.

None of this pleasurable and complex reciprocity occurs in the experience of the Kantian sublime, which was the aesthetic model for high modernism. In the sublime, as we shall see, aesthetic experience is specifically the non-recognition of the self in the Other, for the Other is chaotic, annihilating, though paradoxically our limited nature manages to conceive its limitlessness. Awe, admiration and fear are the cardinal emotions of the sublime, seen as ends in themselves or else proof of the perceiver’s heroic ability to persist amid such forces. Here, the Soul does not even try to hold on to the gold in his upward flight, for it knows it is not his equal. Its value lies in its ability to grasp the immensity of this gap, leaving the Other untouched and unrecognized except as Other. The self in this interchange may be sublimely unfettered, but it is also unfastened, unconnected to the object of its awe.

Compared to this thrilling detachment, sometimes called ‘freedom’, the experience of beauty appeared to modern artists to involve unreasonable and constricting demands; solicitations for admiration, involvement, reciprocity, em-

pathy. So did the main symbol of such beauty, the female subject. The avant-garde were utterly hostile toward the ‘feminine aesthetics’ of charm, sentiment, and melodramatic excess, which they associated with female and bourgeois philistinism. Their lack of sympathy with the Other rendered the experience of artistic (and often human) beauty an experience of alienation.

At the same time that the avant-garde declared its contempt for the ‘soft aesthetics’ of the past, feminists were campaigning against a view of woman as passive and inferior. In such a climate, the female subject was too symbolically fraught to initiate anything like the generous mutuality achieved through Psiche’s experience of beauty. This is a pity, not because we should want to return to the unliberated days before feminism, but because the mutuality implied in the female analogy is an immensely valuable possibility in art. So was the train of thought about art and woman that modernism suspended. The entailment of beauty and woman will not go away simply by avant-garde or feminist fiat. And neither can artists proceed much longer ignoring their audience’s desire for pleasure. The time has come for a change, and the sudden, widespread fascination with beauty in our day indicates a cultural readiness to move on.

It is the task of contemporary art and criticism to imagine beauty as an experience of empathy and equality. If we can discover the bonds between value and mutuality forged in aesthetic response, the female subject of art (and ultimately the male subject, too) will be available once again to symbolize a beauty that moves us to pleasure. And that pleasure will be seen as life-enhancing rather than exclusive or oppressive.

This Book is meant as an incitement to that discovery. it tells a history of the twentieth-century trouble with beauty in order to help extricate us from that trouble – a tenuous strategy to be sure, but the only one at hand. “And how can we place ourselves above the past if we are in it and is in us?” asked the historian Benedetto Croce more than half a century ago. “There is no other way out except through

thought, which does not break off relations with the past but rises ideally above it and converts it into knowledge”. I offer this story of beauty, then, in the people hope that knowledge of the past will allow us to imagine a more pleasurable aesthetic future.

ícone

REVISTA BRASILEIRA
DE HISTÓRIA DA ARTE

www.seer.ufrgs.br/icone