

NU VE NS

José
Cirillo

Marcela
Belo

Ângela
Grando

ORGANIZADORES

no
papel

NU VE NS

José
Cirillo
Marcela
Belo
Ângela
Grando

ORGANIZADORES

no
papel

impressões sobre
o processo de criação

PROEX-UFES
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Reinaldo Centoducatti
REITOR

Ethel Leonor Noia Maciel
VICE-REITORA

Zenolia Christina Campos Figueiredo
PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Neyval Costa Reis Junior
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Angélica Espinosa Barbosa Miranda
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Anilton Salles Garcia
PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Cleison Fae
PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAIS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Gelson Junquilha
PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

CONSELHO EDITORIAL

Breno Segatto (UFES); Brunela Vicenzi (UFES); Flávia Mayer dos Santos Souza (UFES); Gloria C. Aguilar Barreto (Universidade Nacional Caaguazú); Gustavo Menendez (Universidad Del Litoral); João Frederico Meyer (UNICAMP); Mariana Duran Cordeiro (UFES); Maurice Barcelos da Costa (UFES); Pat Moore (Universidad Pablo Olavides - ESP); Pedro Florêncio da Cunha Fortes (UFES); Regina Lúcia Monteiro Henriques (UERJ); Ubirajara de Oliveira (UFES); Renato Tannure Rotta de Almeida (UFES); Sergio Mascarello Bisch (UFES); Tânia Mara Zanotti G. Frizzera Delboni (UFES).

ORGANIZAÇÃO

José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando

PROJETO GRÁFICO

E DIAGRAMAÇÃO
Thais Imbroisi
(BETHA design studio)

FOTO CAPA:

Céu do Algarve

EDITORA PROEX/UFES

Av. Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras CEP 29.075.910
Vitória-ES
Telefones:
(27) 4009-2961 (27) 4009-2778
www.proex.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

N989 Nuvens no papel : impressões sobre o processo de criação /
José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores.
- 1. ed. - Vitória, ES : UFES, Proex, 2019.
136 p. : il. ; 22 cm

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-65276-54-2

1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Crítica de arte.
4. Arte – Filosofia. 5. Artes visuais. I. Cirillo, José, 1964-. II.
Gonçalves, Marcela Belo, 1982-. III. Grando, Ângela, 1950-.

CDU: 7.01

Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O



ProEx
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO



FAPEES
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESPÍRITO SANTO

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, inciso III.

**Como nuvens pelo céu
Passam os sonhos por mim**

Fernando Pessoa



SU MÁ RIO

- 11** Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza
(ou a criação artística, com *Retrato de Jennie*)
ISABEL SABINO
- 33** Sal sem carne: para uma estética do gueto
ÂNGELA GRANDO
- 45** Reverberações de processos de criação
na experimentação audiovisual
CECILIA ALMEIDA SALLES
- 57** Reflexões e estudo de caso sobre
metodologias operativas e documentos
de trabalho no estúdio de pintura
JOCIELE LAMPERT & MARTA FACCO
- 71** O Processo Criativo:
insights x flashes intuitivos
STELA MARIS SANMARTIN
- 83** Gravar caminhos - lugares da subjetividade:
meios e fins da gravura reformulados (1950-1970)
MARIA LUISA TAVORA
- 97** Narratividade y contextos artísticos
T. FERNANDA GARCÍA GIL
- 109** Modos de pensar a relação do corpo
com o espaço arquitetônico
AGNALDO FARIAS
- 119** Curadoria contra o mercado de arte: reflexões
ELISA MARTINEZ
- 129** Além das nuvens brancas: mediações da
cultura no processo de criação de Atílio Colnago
JOSÉ CIRILLO



APRE SEN TAÇÃO

No espaço em branco da folha a fumaça registra o ardor da chama
A fumaça da vida mostra tantas chamas queimadas
A fumaça apresenta o claro-escuro do ser
A fumaça traz ao real a luz pálida ou uma penumbra e
Cada vez dada à sua expressão uma nuance inesperada.¹

Luminoso e obscuro... luz e penumbra... claro-escuro do ser. Essa imagem remete aos poderes primordiais da origem da vida. Mito e ciência na explicação primeira. Gesto primordial da criação do mundo e das coisas. No mundo e para o mundo. Luminoso e obscuro são, pois, poderes primordiais da natureza. Polaridades básicas geradoras e geradas no universo em expansão. Alternam-se. Ora uma... ora outra... pulsam constantemente. Movem-se.

A pulsação é o princípio da vida. A tensão entre essa oposição primeira incita. Incitar gera o movimento. O movimento é uma possibilidade de apreensão do tempo. Do tempo como extensão. Passagens do presente, nas quais os poderes primordiais nunca se detêm, pois, o ciclo do devir prossegue sem se interromper. Isso porque, entre os dois poderes primordiais, surge um contínuo estado de tensão, uma diferença de nível que os mantém em movimento, levando-os a se unirem. Com isso eles estão sempre gerando um ao outro, sem cessar.

Pulsação e tensão. É o binômio da vida. Essa é a imagem do movimento. O mover-se do obscuro sobre o luminoso, do carbonizado sobre o alvo. A ação do instável sobre o estável, no *Livro das Mutações*², é em sua imanência a própria imagem do movimento. Através deste movimento ele consegue reunir com facilidade o que está dividido. É na junção das forças primordiais que o movimento ganha direção — determinada ainda num estado germinal do vir-a-ser. Fumaça matérica é agora geradora. Sua natureza é ascendente. De baixo para cima pulsa a imagem de sua presença. Segue o movimento.

.....

¹ Trecho de um dos memoriais da artista Shirley Paes Leme, em seus arquivos pessoais.

² WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*, 1990. “[...] o primeiro hexagrama se compõem de seis linhas inteiras. Essas linhas correspondem à energia que, em sua forma primordial, é luminosa, forte, espiritual, ativa” (p. 29).

Ó segredo que se deita em sua gaveta, parece cair nesse mar de matéria!

Os documentos de processos criativos, outrora em gavetas, se expõem, agora, aos estudos críticos, sob novos olhares e matrizes moventes. Os paradigmas movem-se, cessam sua condição estruturante, acentuando-se no fazer contemporâneo uma perda de identidade do objeto e sua desagregação da consciência dos sujeitos. Dado isso, enfrenta-se o esfacelamento dos parâmetros para abordar criticamente os novos contornos que a arte dos nossos tempos engendra em suas manifestações, entre outras, esgarçando os lugares de sua exposição pública, reverberando as múltiplas formas de sua materialização e as novas formas de convocar o espectador/participador.

Os diferentes olhares sobre o que se esconde nos documentos do processo de criação, nos arquivos pessoais dos artistas, ou ainda nos meandros da mente criadora em ato, são a força motriz que une os diferentes autores deste livro que toma da ideia de nuvem a sua imagem geradora – a fazendo a partir da força do texto de Isabel Sabino, uma lusitana que corta oceanos em busca de reflexões sobre o processo criativo. Seu texto, que abre este livro, compartilha a imagem das nuvens.

Ora brandas camadas disformes, voláteis e transparentes de algodão branco sobre o azul celeste; ora como algodão doce que embala sonhos e seres imaginários que povoam os céus; ora ameaçadoras massas cinzentas que anunciam a tempestade... nuvens percorrem nosso imaginário e inspiram poetas – aqui tomados em seus fragmentos.

Cada breve verso sobre a nuvem, quase haicais pela força da imagem que geram, abrem um capítulo deste livro que busca sintetizar um pouco dos debates contemporâneos sobre os estudos do processo criativo, seja pela mediação do artista consigo mesmo; seja nas mediações com o público ou com a crítica de arte. Cada capítulo traz uma dimensão reflexiva sobre os estudos dos processos criativos.

Qual nuvem que passa, podem apenas seguir seu destino no firmamento das teorias. Mas, deitados no verde campo dos nossos desejos, cerrados nossos olhos da inventividade, essas nuvens se transformam em seres, saberes e modos de pensar sobre a arte, os artistas, os processos e sua mediações.

A visão geral é de alteridade: pode-se dizer que esses ensaios buscam, cada um a seu modo, trazer uma mobilização do pensamento quando tratam de arte, seu processo e de sua crítica, entre ideias e práticas, disciplinas e instituições, histórias e origens diversas, levantando dúvidas e transgressões. E muito mais, propiciam ao leitor o ensejo de ponderar novas abordagens e passagens que são os de cada um, ao ler o conjunto de nove textos que, juntos, abrem-se ao amplo processo de mudança que fragmenta as referências que dantes concediam aos indivíduos uma ancoragem estável nos tempos de incertezas.

Em tempos de crises de valores, de liquefação das verdades, de multiplicidades temporais e existenciais, tomamos um rumo, um vago rumo no estudo dos processos criativos nas artes.

Vitória, verão de 2019

**Não posso imaginar um mundo
sem o vento onde navegam as nuvens,
os pássaros e o cheiro das magnólias**

Rubens Alves



Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza (ou a criação artística, com *Retrato de Jennie*)

ISABEL SABINO³

Camarupa

Nome de uma divindade indiana que se diverte a mudar as formas; este nome aplica-se perfeitamente também ao jogo das nuvens (...) ⁴

Ainda aquela nuvem, dir-me-ás. E eu digo e escrevo que sim: nuvem, névoa ou neblina, fumo, pó também, tanto faz. Mas seja nuvem, por agora. Uma mancha difusa, aproximação ambígua, dá tempo para deixar que os contornos possam tornar-se mais nítidos nas formas e nas ideias, como no método para o desenho que, no século XVIII, preconiza Alexander Cozens.

No fundo, trata-se de perceber um pouco mais a fundo os meandros desta estranha forma de relação com a realidade que é, afinal, fazer pintura ou, de modo mais amplo, criar arte. Porque é aí, na relação com o real (ou realidade?) que, como autora ou observadora, tem residido a minha questão fundamental com a pintura ou com outros modos de criação artística (a que, de modo abrangente, tenho chamado também pintura num processo de configuração ampliada da visão⁵). E suspeito que a questão do real é um tópico pertinente quando, na vida contemporânea, se agudiza a polaridade entre o recorte sólido com máxima materialidade, crueza e urgência do real, e a sua liquidificação, gasificação ou desvanecimento sob múltiplas formas - desde a complexa voracidade e poder manipulador dos sistemas de comunicação, à onnipotência da tecnologia e do digital, à

.....

³ Professora Catedrática da FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa); Membro integrado do Cieba (Centro de investigação da FBAUL — onde preside a secção de Pintura); Membro colaborador do i2ads (Centro de investigação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto); Consultora especialista da a3es Agência para Acreditação e Avaliação do Ensino Superior); Membro Correspondente (Academia Nacional de Belas Artes); Sócia da SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes).

⁴ GOETHE, Johann Wolfgang — *O Jogo das Nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 32. A epígrafe é um fragmento de um ensaio designado *Camarupa* em que Goethe resume algumas notas a partir da teoria de Luke Howard que, na sua época, tem forte divulgação.

⁵ Questão de fundo da indagação que trabalho em *A pintura depois da pintura* (2000, edição FBAUL/CIEBA, Lisboa) e revejo em *A pintura depois da pintura: novos desenvolvimentos* (2015, edição Conselho de Cultura Galega, Santiago de Compostela). Tem irrompido reiteradamente noutros textos mais recentes da minha autoria, nos quais pode destacar-se *Four seasons, please! #3: A realidade, a pintura e algum cinema*, escrito em 2017 para a Revista PortoArte, do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, em fase de publicação.

perda do planeta onde habitamos sob a corrupção e desnorte dos interesses económicos, às formas de vida artificial a caminho, à confusão sobre o destino da arte.

Falo, pois, de novo, do real⁶, da sua indefinição, da fluidez de tudo e da mudança, da procura da beleza: em arte e, especialmente, em pintura.

AINDA AQUELA NUVEM (O QUE SE ENTENDE POR NUVENS)

Seja pois, nuvem. Prosaicamente uma nuvem pode ser o que traz chuva ou temporal, anuncia fogo ou máquina antiga. Contudo, a evidência do real penetra diversamente nas camadas que nos constituem e, se para alguns implica uma atenção impiedosa às coisas que, por vezes, por pudor ou necessidade (ganhar tempo, por exemplo), se evita cristalizar nas palavras ou noutras maneiras de falar, para outros impele para uma fuga, um desvio qualquer, uma substituição imprescindível. E, mesmo assim, em silêncio também aí se sabe: que aquela nuvem é boa ou má; que naquele nevoeiro frio ou quente demais vem algo escondido, sólido ou gasoso; que a neblina é um véu cuja beleza em si nos prende; que com poalhas várias se fazem tintas cuja liquidez é uma conveniência operativa para que o gesto flua e, com ele, a ideia; e que numa nuvem de pó nos transformamos mais cedo ou mais tarde, perdidos no interior de uma ampulheta simbólica.

Ora a questão de saber (ou não saber) remete sempre para uma relação entre o **conhecimento** e a capacidade de aceder-lhe. Saber é, de algum modo, conhecer.

Se nos deixarmos acompanhar nesta reflexão pelo filme *O Retrato de Jennie* (do realizador Wilhem Dieterle, 1948), recordamos a jovem aparição e musa cuja existência real Eben, o pintor, não consegue provar, a jovem que sabe coisas e demonstra nesses conhecimentos mais certezas do que ele. **[FIGURA 01]**

Tal como ela, que aparece e desaparece no crepúsculo, na neve ou neblina, sabendo que são pinturas aquilo de que ele duvida, para nós, criaturas racionais na maior parte do tempo, uma única certeza absoluta persiste - a de que em todas as evidências **há qualquer coisa que escapa**, ou o real não seria real pois se esperaria que fosse totalmente compreensível pela razão, e não é.

Por outro lado, também dessa convivência com as coisas no dia-a-dia chega a necessidade de âncoras possíveis mas que acentuam distâncias, como a que há entre a escrita académica e a que pensa por dentro de um processo criativo. Por muito que se fixem conceitos-chave, há sempre uma deriva necessária que a melhor disciplina metodológica deve saber integrar, pois raramente se consegue ver a cena toda antecipadamente quando de arte se trata, ou não seria arte (aquilo que escava sentidos possíveis no sem limites da nossa relação com tudo). Mais do que em qualquer outro território, em arte há sempre qualquer coisa que nos escapa.

Por isso refiro-me a âncoras essenciais quando penso em nuvens, rebentos e ramificações, cascatas, ou no que flui informe, no que os olhos descobrem sem parar quando a mente deriva, a caminho do poema: golfinho que mergulha em azul e salta ondas, rin-

.....

⁶ Termo adotado de preferência a realidade, por ser mais amplo.

do-se como se fosse para nós, num dialecto que intuímos sem conhecer; acordes de uma guitarra ou suave escala no piano em variações mínimas, que o corpo imaginário segue mesmo que o físico paralise na experiência da emoção; matizes quentes e frios de uma luz que entra como se trouxesse presenças; e mesmo uma voz *off* que diz coisas que o ouvido capta mas a cabeça não, como se falasse uma língua estrangeira que nos sossega.

O exercício da divagação, avesso do pragmatismo académico, é imprescindível no processo da criação artística, marcando uma relação “nebulosa” com a realidade do projeto e até do seu tempo de realização. Divagar, devagar, são necessidades a encarar sem medo no âmbito das contingências metodológicas intrínsecas, assumindo como imperativos a perda temporária de foco e o abrandamento do tempo.

Por outro lado, **a natureza em si e a das coisas** também contribuem com outros aportes para precisar e ampliar os sentidos que buscamos, ensinando que tudo oscila entre a aparente solidez da denotação funcional e a ampla liquidez da rede simbólica.

Há assim aquela nuvem que se abre deixando vislumbrar na paz sinais do futuro. A que desce à terra na forma mutante da luz oscilante entre as coisas. A que esconde o sol que Antonio López García procura captar no mapa da luz incidente na árvore e nos frutos, em *O sol do marmeleiro* (filme de Victor Erice, de 1992).

Há as nuvens que, no seu tempo, Goethe tenta sistematizar num conjunto de operações com tanto de empírico como de simbólico, ao aperceber-se da essência informe da Natureza. Na verdade, para Goethe esta é um composto em mutação permanente, e as nuvens são paradigmas dessas qualidades. E, tal como a Natureza que, para ele, não tem um carácter inanimado, as nuvens respondem à atenção que se lhes dedica, como elementos que são de uma coreografia cósmica em que tudo, nós incluídos, participa.

Depois da publicação em 1803 do livro *On the modification of clouds*, de Luke Howard, que Goethe lê (e que influencia também artistas como Turner, Constable e Caspar David Friedrich), o seu interesse pelo tema acentua-se. Em 1815 o Grão Duque Carlos Augusto manda construir perto de Weimar um observatório astronómico e, quatro anos depois, Goethe dedica-lhe o ensaio *Camarupa* mencionado na epígrafe deste texto. Entre 1820 e 1825 escreve ensaios com desenhos sobre a observação das nuvens, coligidos sob o nome *O Jogo das Nuvens*⁷. Este trabalho, não sendo de incontestável rigor científico, como acontece com outras teorias de Goethe, possui uma coerência poética que o torna útil diversamente, por ser expressivo da teoria da metamorfose de que o autor é defensor - “heurística viva” para Maria Filomena Molder⁸, como João Barrento refere magnificamente no prefácio da edição de *O Jogo das Nuvens* acedida.

Para Goethe, a forma identifica-se através das suas transformações e a natureza das coisas apresenta-se como síntese, em que o jogo das formas e a sua mutação exigem um entendimento poético.

.....
7 Ver nota 1.

8 Os estudos mais aprofundados em língua portuguesa sobre o pensamento de Goethe são precisamente da autoria de Maria Filomena Molder, podendo destacar-se nesse sentido, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, de 1995, e *A Metamorfose das Plantas*, de 1993, ambas editadas pela Imprensa Nacional, Lisboa.

Aliás, em circunstâncias parecidas com a atual, aponto antes⁹ que, para Hubert Damisch, “o ícone ‘nuvem’ alberga tamanho potencial que o eleger para o título da sua história da Pintura, que designa como Teoria da Nuvem”¹⁰. E “Damisch frisa o seu carácter sugestivo do irrepresentável, do que esbarra com a ideologia da representação, considerando, apesar de tudo, a necessidade de uma história de arte sistemática e materialista.”

Assim se pode sugerir uma nuvem metafórica com várias chaves possíveis (informe, real, arte, pintura, beleza), pelo meio das quais há representações por inúmeros artistas ao longo dos tempos (à coleção antes¹¹ alinhada por nós poderíamos acrescentar agora Van Gogh, Felix Vallotton, Antoni Tapies, Vija Celmins, entre outros).

E, claro, há ainda a nuvem figurada que mistura céu e terra e engole Jennie, a aparição que tantas certezas parece ter, fazendo-a desaparecer na turbulência dos elementos e dos tempos passado, presente e futuro que, no fim, se cruzam e confundem.

Ela é, em resumo, a figura, ou a musa, da criação artística, uma realidade informe.

DESAPARECEU NUMA NUVEM

O desaparecimento de Jennie implica para o Eben, o pintor, uma consequência: doravante, fica condenado a conviver com a dúvida sobre a sua relação com a realidade. Jennie era ou não real? Ou seja, quando sobrevive como homem e artista, o que é a verdade na sua experiência do real, na sua memória, no seu conhecimento?

É claro que na vida de todos os dias abundam factos que mostram que muito do que conhecemos vive, afinal, num regime de incerteza, a começar pelo próprio mundo. Mas vamos convivendo com esses factos e mudanças, sem se saber ainda como, em que futuro e, ainda mais, sem saber exatamente no que acreditar naquilo que se lê ou ouve nos media, nos debates políticos.

Aliás, para Paul Watzlawick, em *A realidade é real?*, a questão da realidade talvez seja mais um problema da comunicação do que da arte. Nesse sentido, Watzlawick analisa a diversidade da relação entre a realidade e a comunicação segundo três prismas complexos: 1. A confusão, preocupando-se com a tradução e os paradoxos e, ao mesmo tempo, com os benefícios que acarreta. 2. A desinformação, caleidoscópio de estratégias e exemplos que tornam opaco e contraditório o processo de contacto. 3. A comunicação, extensa abordagem a tópicos diversos como a linguagem dos sinais, o cérebro dos golfinhos e a comunicação com seres não humanos, a comunicação extraterrestre, a criptografia, a comunicação imaginária.

Com tudo isso, Watzlawick afirma a complexidade da nossa percepção do real, que inscreve no problema geral de comunicação que medeia a aproximação possível. Esta possui assim capacidades que, da clareza à distorção ou sob modos variados de opacifica-

.....
⁹ SABINO, Isabel - Como a poeira no ar e no rastro de uma nuvem: Mapeando a pintura contemporânea. Em CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (Org.), *Mediações. Enfrentamentos da arte*. S. Paulo: Editora Intermeios, 2015, p.19-36.

¹⁰ DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

¹¹ Neste mesmo texto, mais atrás, e em *Como a poeira no ar e no rastro de uma nuvem*, referido na nota 6.

ção, intervém diversamente como mediadoras imprescindíveis, sem as quais a realidade em si não existe. Assim, só na comunicação a realidade ganha existência, o que equivale a afirmar-se que a realidade em si é, assim, pouco ou nada real.

E se, de facto, a comunicação que a substitui ou que a instaura é que existe, mas se é enganadora, ficamos afinal com a suspeita que, perante impossibilidade da realidade como real e a falácia da comunicação omnipresente, tudo se esvai, tornando imperativa uma alternativa. Portanto, a realidade não é real e a comunicação nem por isso.

Talvez só a arte o seja.

É neste quadro amplo e algo nebuloso que surgem obras de artistas que indagam formas diferentes de realismo, como por exemplo os fotógrafos Stephen Shore (1947-) e José Pedro Cortes (1976-).

Stephen Shore, americano, declara numa entrevista ter procurado nos seus instantâneos da sua exposição de 1972 na Light Gallery uma certa naturalidade visual, a que mais recentemente chama transparência. Afirmo ainda, por ocasião de uma série de fotografias de viagem, ter pretendido manter uma espécie de diário visual, registando as pessoas que conheceu, as camas onde dormiu, arte nas paredes, refeições de que gostou ou não gostou, ruas, lojas e edifícios comerciais, enquanto guiava carros alugados em que ouvia rádio e por vezes recitava Shakespeare.¹² A transparência a que se refere é, certamente, a procura de uma relação de simplicidade da representação fotográfica pela via direta da captação dos referentes. Mas, perante as suas fotografias, assola-nos a sensação que, por muito prosaico que possa parecer o motivo, ele concentra em si camadas de significados cuja opacidade sugere ficções múltiplas.

Quanto a José Pedro Cortes, a sua exposição *Um realismo necessário*, patente entre junho e outubro de 2018 no museu do Chiado de Lisboa, revela o interesse pelo corpo humano e pelo retrato. No texto do folheto que acompanha a exposição, afirma-se: “Em contraste com o realismo neo-liberal, as suas imagens afirma a necessidade de não nos deixarmos subordinar à visão pragmática da vida, porque a realidade não é mecânica, linear ou numérica.”¹³

De facto, a construção da imagem parece hesitante na procura de diferentes situações e quadros referenciais, tanto numa espécie de elegia do banal, como em apostas mais ambíguas de enquadramentos parciais e fragmentos díspares que delegam numa possível metonímia a capacidade de dar ou não a entender uma ideia de totalidade.

A indagação do real é também tema, mais formalmente, de Hal Foster, num dos seus textos mais relevantes e influentes. Em *The return of the real*, o crítico americano analisa a arte anterior e posterior às guerras do século XX e o seu sentido de vanguarda e, na sequência da arte como texto dos anos 70 e da arte como simulacro dos anos 80, assinala na década seguinte aquilo que designa como regresso ao real, baseado na materialidade que o presente revela ao nível do corpo e do espaço social.

.....
¹² Stephen Shore, em *Photography Genius*: <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/shore.shtml> (Acesso em 30/10/2018).

¹³ No folheto volante e em excertos patentes da exposição de 2018, sob curadoria de Nuno Crespo e escrita de Emília Ferreira, edição do Museu do Chiado, Lisboa.

Assim, o autor sugere vertentes interpretativas da realidade da arte contemporânea, começando por discorrer sobre a questão das vanguardas, na sequência de interesses anteriores seus no contexto dos debates sobre o pós-modernismo. Advoga que o eixo do modernismo formalista funciona como antítese do modernismo vanguardista, este associado a uma ruptura com o passado. A relação com a neo-vanguarda inerente ao modernismo implica uma polarização crítica e, mais recentemente, uma viragem etnográfica acentua-se, na qual se debruça num dos capítulos finais. Pelo caminho, discorre sobre a radicalização da fase final da abstração e a arte conceptual, e sobre os realismos que, como que em contracorrente, continuam a ressurgir diversamente.

Significativamente, esta postura anti-ilusionista foi sustentada por muitos artistas e críticos envolvidos na arte conceptual, crítica institucional, corporal, performance, *site-specific*, feminista e apropriacionista. Mesmo que o realismo e o ilusionismo significassem mais coisas nos anos 70 e 80 — os prazeres problemáticos do cinema de Hollywood, por exemplo, ou as emulações ideológicas da cultura de massas — eles persistiram como coisas más.¹⁴

Assim, Foster debruça-se sobre uma parte da arte (de resistência?) figurativa, constatando nos anos 60 o empenhamento no realismo e /ou ilusionismo nos casos da arte pop, da neo-figuração e do hiper-realismo (ou realismo fotográfico), de alguma arte da apropriação. A arte pop, aliás, exemplifica pressupostos equívocos (da corrente preponderante de origem minimalista e conceptual) que o autor identifica bem na dicotomia patente nos dois modelos de representação, realista e/ou ilusionista, nomeadamente:

(...) que todas as imagens estão presas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou alternativamente, que tudo o que as imagens podem fazer é representar outras coisas, que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos auto-referenciais. Muitos factos da arte do pós-guerra baseadas em fotografia dividem-se algures ao longo desta linha: a imagem como referencial ou como simulacro.¹⁵

Assim, se Warhol exemplifica uma relação com o real pela via possível do simulacro — que estudiosos como Barthes, Foucault, Deleuze e Baudrillard mais ou menos enquadram em críticas pós estruturalistas da sociedade de consumo — também não deixa de realizar uma operação de índole referencial, como Thomas Crow observa sobre a sua série dos desastres, na qual infere uma linha de maior empatia social, até comprometida. A partir daí, Foster discorre sobre a possibilidade de se identificar no próprio trabalho e *persona* de Warhol algo mais que uma certa faceta egocêntrica e quase autista bastante criticada — a que pretende afirmar-se “como máquina”, a que reitera o princípio da repetição, a que afirma adorar coisas maçadoras. A repetição, aliás com base no que Warhol afirma, pode ser entendida como uma dispositivo necessário para lidar com a realidade traumática,

.....
¹⁴ FOSTER, Hal — *The Return of the Real*. Cambridge and London: The MIT Press, 1996, p. 127. Todas as citações são traduzidas para língua portuguesa pela autora deste texto, tal como acontece com as outras obras consultadas publicadas em inglês.

¹⁵ Idem, p. 128.

tentando que ela perca intensidade e sentido, esvaziando-a (Freud e Lacan corroboram essa hipótese). “A repetição serve para visualizar o real compreendido como traumático”, afirma Foster¹⁶. E, mais adiante, explica que em Warhol vários tipos de repetição tomam forma: “repetições que corrigem o real traumático, que o visualizam, que o produzem.”¹⁷

O mesmo poderia afirmar-se, talvez, perante outros casos, como Gerard Richter, num quadro social e geográfico bem crítico da história da Europa e, em particular, da Alemanha.

Ora, seguindo Lacan, Foster compreende que a repetição é de duas ordens: a primeira repete “o reprimido como sintoma ou significante”¹⁸, e a segundo é o “regresso do encontro traumático com o real, uma coisa que resiste ao simbólico, (...)”¹⁹. Ao mesmo tempo, situa o olhar no mundo, aliás preexistindo ao sujeito (e assim escapando à hipótese do olhar situado no sujeito, particularmente masculino).

(...) uma ilusão perfeita não é possível, e, mesmo que fosse possível não responderia à questão do real, que permanece sempre, para trás e para além, a seduzir-nos. Isto é porque o real não pode ser representado; de facto, está definido como tal, como negativo do simbólico, um encontro falhado, um objecto perdido (...)²⁰

Daí que seja crítico o esforço de representação no hiper-realismo, quer faça por representar “a realidade aparente como um signo codificado”, como uma “superfície fluída”²¹, ou como complexo visual. Obras pictóricas que, entre os anos 50 e 70, reagem contra a abstração procurando uma relação direta com o real pela via da fotografia, produzidas por artistas como Richard Estes, James Rosenquist, Chuck Close ou Philip Pearlstein, acabam por, de certo modo, falhar diversamente na conquista de uma relação mais profunda com o real, poderia concluir-se.

Antes, aliás, Foster insiste na ideia de *beleza convulsiva* que intitula um texto extenso onde toma como exemplos obras e propósitos da arte surrealista, na busca de uma razão da criação artística associada a dimensões profundas do trauma. Agora, em *The Return of the real*, Foster identifica a verdadeira questão, que é que a “viragem na concepção — da realidade como efeito da representação, para o real como uma coisa de trauma — pode ser definitiva em arte contemporânea, ainda mais em teoria contemporânea.”²² Obras apropriativas de Richard Prince e de Cindy Sherman exemplificam a expressão do real pela via do trauma, do mesmo modo que Robert Gober, Andres Serrano, Mike Kelley e Zoe Leonard permitem uma aproximação a uma teoria do que designa como artifício da abjecção.

Desse modo, prepara caminho para a tese mais conclusiva no seu texto, a apologia do artista como etnógrafo. A partir do seminal *O artista como produtor* de Walter Benjamin,

.....

¹⁶ Idem, p. 132.

¹⁷ Idem, p. 136.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Idem, p. 138.

²⁰ Idem, p.141.

²¹ Expressões de Foster.

²² Idem, p. 146.

Foster atravessa então tópicos como as políticas culturais da alteridade, a importância dos estudos antropológicos na arte e na teoria, a contextualização da arte contemporânea, a questão da memória e da distância crítica (onde cabem diversos temas sociais e políticos), para defender a ideia de haver já em curso uma viragem etnográfica na arte contemporânea.

Isso implicaria, no fundo, um descentramento temático para a realidade social: esse o regresso ao real?

A convivência com o real em certos regressos muito marcados por problemas que ultrapassam o foro da arte sob preocupações sociológicas e políticas, por muito bem intencionadas que sejam, também tem criado alguns equívocos e perda da qualidade artística. Consideremos assim uma focagem mais concreta numa obra dedicada à pintura relacionada com o real que contribui com alguns tópicos e exemplificações. Assim, *A Brush With the Real* organiza-se em poucos capítulos: A vida e o sentido da vida no labirinto das imagens; vidas inquietas; nova pastoral e realidades imaginadas. Nesses três tópicos amplos desdobram-se, entretanto, exemplos de artistas, num amplo lote²³.

No texto assume-se que, na aceleração da vida atual, pintar é como que uma coisa radical, cujos

ritmos mais lentos permitem uma conexão mais íntima com a percepção humana (o que é verdade tanto do ponto de vista do artista como do observador). Mas também permite a representação de uma dimensão imaginária, uma investigação dentro do que liga os seres humanos aos lugares e ao tempo.²⁴

É nesse sentido que Valli, um dos autores, considera que a pintura realiza uma humanização do sentido do agora, permite transmitir de modo imediato a ideia de toque graças à textura real que a caracteriza, inclui o acidente e fortuito que, de novo, carrega o sentido humano e a singularidade e, ainda por cima, empenha-se no significado. O significado, enfim, esse pode remeter para aquilo que consideramos como real, ou sugerir realidades inexistentes, criadas pela imaginação. A propósito, refere Rudolf Arnheim que, em 1974, afirma o carácter não isento de realidade da imaginação (esta em si não cria nada de novo, mas dá forma nova a ideias já existentes, articulando-se sempre com um ponto de partida, mesmo em situações de ruptura).

Real-res, diz Valli, sobre a pintura; ou seja, a realidade está na base da pintura ou, mais ainda, a pintura é realidade, a **pintura é o verdadeiro real**. E acrescenta: “As pinturas não acendem, elas não brilham, não são retro-iluminadas, não se movem. Teimosamente, elas

.....
²³ Capítulo 1 - Eduardo Berliner; Anna Bjerger; Guillaume Bresson; Andy Denzler; Jeremy Geddes; Luka Kurashvili; Jerome Lagarrigue; Ulrich Lamsfuss; Marcin Maciejowski; Harding Meyer; Justin Mortimer; Muntean and Rosenblum; Benjamin Rubloff; Wilhelm Sasnal; Li Songsong; Wayne Toepp; Jonathan Wateridge; James White; Uwe Wittwer. Capítulo 2 - Ayman Baalbaki; Francois Bard; Kevin Cosgrove; Cynthia Daignault; Tim Eitel; Zhang Enli; Maya Gold; Oda Jaune; Chantal Joffe; Thoralf Knobloch; Ronald Ophuis; Jina Park; Till Rabus; Alessandro Raho; Serban Savu; Lynette Yiadom-Boakye; Liu Xiadong; Caroline Walker; Dan Witz. Capítulo 3 - Toshimitsu Baba; Jules de Balincourt; Amy Bennett; David Brian Smith; Jonas Burgert; Kent Dorn; Joyce Ho; Sigrid Holmwood; Josephine King; Masakatsu Kondo; Nicholas McLeod; Hesam Rahmanian; Simon Willems.

²⁴ VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita - *A brush with the real: Figurative Painting Today*. London: Laurence King Publishing, 2014, p. 7.

resistem tomando o seu lugar no alinhamento dos meios de massas modernos, persistindo como anomalias quando o fazem.”²⁵ E cita ainda Philippe Sollers que, quando escreve sobre Cézanne em *Elogie de l’infini* (2001), afirma que uma pintura não é uma imagem; uma pintura é um facto.

Nesta altura, perguntas-me tu: mas o que tem isto que ver com nuvens?

Posso responder que, em pintura, uma nuvem não é uma imagem apenas, mas um facto. Ou posso explicar-te que, quando um pintor pinta, a realidade se desfaz na pintura como os textos que lemos se desfazem dentro da nossa memória, criando nexos novos, nuvens virtuais de significados mutantes, informe em todos os sentidos.

Então dir-me-ás, possivelmente: mas nada disso existe.

E eu recordo-te que, apesar dessa evidência das coisas, tudo isso que, aparentemente, não existe fora da pintura, persiste. E, de novo, vem à memória Jennie, a que sabe que a pintura é prova concreta do que não existe, como o retrato que dela fica constitui prova de Eben a ter visto.

E é, também, a prova de uma transformação.

E TRANSFORMOU-SE EM NUVEM

Nesta altura, esta reflexão assume, possivelmente, uma dimensão algo **surreal ou irreal**.

A ambiguidade do discurso na relação com a indagação do real e, ao mesmo tempo, da realidade própria das formas artísticas tem muitos antecedentes, como por exemplo a forma como evolui ao longo do século XX o teatro mais experimental, a dança (por exemplo Pina Bausch) e o cinema do qual, não por acaso, insisto aqui no filme de Dieterle, que exemplifica uma linhagem de extração surrealista.

Não é talvez por acaso que um dos eixos mais fascinantes da pintura atual aposta em espécies de neo-surrealismo ou de atualizações do realismo fantástico. Este eixo, patente em artistas como Neo Rauch, Peter Doig, Michaël Borremans, entre outros, revê as lições do surrealismo histórico (com Breton e Magritte, por exemplo) na sua relação com a representação do inconsciente (realidade impalpável mas comprovável), através de estratégias performativas que remetem para comportamentos ambíguos, entre a suspensão e a multi-referencialidade ou o absurdo narrativo, de novo explorando linhas de ligação pertinentes de aproximação a diversas ordens da realidade, no mundo pós-imagem.

Também a filmografia de Michelangelo Antonioni contribui nessa exploração da ambiguidade em relação com o modernismo e o realismo, mantendo, ainda hoje, forte sentido de atualidade (e Wong Kar Wai pode ser um descendente desse sábio cruzamento). Nos seus filmes de Antonioni *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962) e *O Deserto Vermelho* (1964), tetralogia brilhante do cineasta, ele trabalha uma elevada forma de realismo portadora da inquietação existencialista da época, cruzando factos reconhecíveis com sólidos valores formais e técnicos da linguagem cinematográfica. Em *O Eclipse*, por exemplo, a imagem é clara e depuradíssima do ponto de vista formal e, num

.....
25 Idem, p. 8.

certo sentido, clássica; nos seus filmes há um jogo sedutor da linha, plano, composição, sequência, contraste de luz, textura, expressão corporal. Em *O Deserto Vermelho*, acrescenta-se a cor a uma equação que inclui quer o factor das emoções humanas como uma das primeiras (e belíssimas) notas no cinema sobre o desastre ecológico em curso pela exploração industrial: nos planos iniciais, o som mecânico da fábrica que cospe nuvens de fogo ritmicamente serve de fundo à mulher acompanhada pelo filho que percorre um ambiente ameaçador, onde o lixo se acumula e, entre as nuvens de fumo que saem da fábrica, circulam operários, grevistas, polícia. A coerência entre fragmentos e totalidade, a expressividade (quase expressionismo por vezes) de cada detalhe em rostos, acessórios, objetos, arquiteturas e espaços, a própria indistinção entre uma espécie de regime de ficção e documentário, narração e ensaio, acentuam na relação com a realidade a sensação de haver um enigma profundo, uma lógica do tempo que envolve muito mais do que o presente, um sentido de imanência.

Afirma Antonioni: “O cinema hoje deveria estar mais ligado à verdade do que à lógica. E a verdade dos nossos vidas diárias não é nem mecânica, convencional ou artificial, como as histórias são quase sempre, e se os filmes são feitos assim, irão mostrar isso.”²⁶

Perante esta afirmação de Antonioni, podemos questionar qual é, afinal, **a verdade** que se descortina nos filmes, tal como noutros objetos artísticos, quando estes nos comovem e seduzem? A dos factos reais?

Para Thomas Mc Eville, a verdade é o conteúdo, o que explica num texto oportuno cujo título poderíamos traduzir por *Sobre a maneira de abordarmos as nuvens*²⁷. Mc Eville glosa o nome de um poema de Wallace Stevens do seu primeiro livro, *Harmonium* (1921), poema em que Stevens parece, por sua vez, invocar a peça de Aristófanes *As Nuvens* que ridiculariza Sócrates e o seu grupo de intelectuais na época por praticarem um discurso complicado, nebuloso, em contraste com o discurso dos simples. O poema de Stevens surge assim como uma invectiva crítica contra um regime reflexivo que, na prática, ofusca “o sol e a lua”, ou seja, abafa a inspiração, silencia a poesia; Mc Eville usa a sua referência para trabalhar o lado polémico do conteúdo na interpretação da verdade central da obra, tentando explicitar o entendimento da própria noção de conteúdo em alguns tópicos de identificação:

1. O conteúdo que emana do aspeto da obra que é entendida como representacional.
2. O conteúdo que emana dos suplementos verbais facultados pelo artista.
3. O conteúdo que emana do género ou médium da obra.
4. O conteúdo que emana do material com que a obra está feita.
5. O conteúdo que emana da escala da obra.
6. O conteúdo que emana da duração temporal da obra.
7. O conteúdo que emana do contexto da obra.
8. O conteúdo que emana da relação da obra com a história de arte.

.....
²⁶ ANTONIONI, Michelangelo - *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Ed. Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio, 1996, p. 26.

²⁷ Mc EVILLEY, Thomas - On the manner of addressing clouds. Em: *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: McPherson & Company, 1993.

9. O conteúdo que se acrescenta à obra à medida que esta revela progressivamente o seu destino através da persistência no tempo.
10. O conteúdo que emana da participação numa tradição iconográfica específica.
11. O conteúdo que emana diretamente das propriedades formais da obra.
12. O conteúdo que emana dos gestos e atitudes (inteligência, ironia, paródia e etc.) que possam aparecer como qualificativos de quaisquer das categorias já mencionadas acima.
13. O conteúdo enraizado nas respostas físicas ou biológicas ou na consciência cognitiva destas.²⁸

Por seu lado, Dave Hickey, num livro intenso composto por diversos ensaios publicados em 1993 (apreciado por artistas e debatido por críticos), acredita que o que torna significativas e tocantes as obras de arte é o modo como lidam com realidades diversas, modo esse no qual a principal qualidade em questão é a beleza, que urge reabilitar.

Em *The Invisible Dragon*²⁹, um Hickey atravessa exemplos de obras de Caravaggio, Mapplethorpe, Rafael, Warhol e escritos de Ruskin, Shakespeare, Foucault e Deleuze, dirigindo-se contra a institucionalização que nega o prazer que antes seduzia as pessoas para a arte e a que ela estava tradicionalmente associada. Constata distanciamento entre a ideia de fruição artística e as obras patenteadas pelas instituições e agentes que afirmam trabalhar nesse sentido, numa crítica, pois, aos museus, mas não só.

O tema do livro implica o trabalho de Robert Mapplethorpe (de quem Hickey tinha sido amigo), numa altura em que as obras daquele artista são alvo de forte polémica e, como afirma, ele já não pode defender-se de acusações e mal-entendidos que povoam a discussão³⁰.

Mas a questão central apenas circula em torno de Mapplethorpe, pretexto exemplar mas não o absoluto que o move. Na prática, o tema que o instiga indaga a natureza da arte na sua relação com as diferentes facetas da realidade, em especial a realidade da própria arte e, mais concretamente, a ideia de beleza. No seu entender, a beleza é uma experiência que as palavras são insuficientes para traduzir, uma aporia, algo que está para além da descrição. Hickey adjetiva-a como pagã, desvinculando a sua natureza espiritual de qualquer sentido religioso. Mas, por outro lado, “a beleza não é o fim da arte, mas sim o princípio”, como diz na entrevista a Saul Ostrow³¹.

Apesar do texto ser uma obra de referência, o facto é que acaba por ostracizar Hickey que, nas adendas da edição mais recente, ironiza descrevendo-se a falar perante o público que ia saindo, honorários diminuídos, ameaças de litígios, jantares cancelados,

.....
²⁸ Idem, p. 70-82.

²⁹ HICKEY, Dave — *The Invisible Dragon. Revised and expanded. Essays on Beauty*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

³⁰ Recentemente, o livro de Hickey parece ganhar ainda maior pertinência, quando uma exposição na Fundação de Serralves do Porto em 2018 origina nova inflamação de ânimos, com uma tentativa de censura que acaba com o pedido de demissão do diretor do museu, perante o entendimento do conselho de administração de que o público deveria ser protegido do visionamento de algumas obras mais cruas do artista.

³¹ *Dave Hickey by Saul Ostrow*. Em BOMB, #51, 1 de Abril, 1995. <https://bombmagazine.org/articles/dave-hickey/> (acesso em 2018-10-29)

terminando ele, conferencista, a extrair a ceia da máquina automática de doces do motel com vista para a autoestrada.

Segundo ele, o facto deve-se à questão em que se empenha por repor algum rigor teórico como central nos anos noventa - a beleza - parecer não só não interessar ninguém como ser coisa do passado, inconveniente e, ainda por cima, ele defender ideias que não são a preto e branco. E explica:

A beleza não é uma *coisa*. (...) O Belo é uma coisa. Em imagens, a beleza é o agente que provoca prazer visual no observador, e, uma vez que o prazer é a verdadeira ocasião para olhar para qualquer coisa, qualquer teoria das imagens que não seja fundamentada no prazer do observador invoca a questão da eficácia da arte e condena-se a si mesma à inconsequência. (...) Beleza (...) palavra sem linguagem, pacífica, espantosa, e alienígena no elegante espaço institucional — como um dragão pré-rafaelita erguido nas suas asas de cabedal.³²

Dirigindo-se à própria crítica de arte, Hickey continua:

(...) Se as imagens não *fazem* nada nesta cultura, se elas não *fizeram* nada, então porque é que nos sentamos aqui na alvorada do século XXI a falar sobre elas? Se elas só fazem coisas depois de falarmos sobre elas, então não são *elas* que fazem coisas, somos *nós*. Portanto, se a nossa crítica aspira a algo mais que ciência *soft*, a eficácia das imagens deve ser a causa da crítica e não a consequência, o assunto da crítica e não a sua finalidade. E isto (...) é a razão pela qual eu chamo a vossa atenção para a linguagem do efeito visual — para a retórica do que as coisas parecem — para a iconografia do desejo — numa palavra, para a *beleza!*³³

Numa linha de raciocínio que parece frequentemente procurar a polémica, Hickey afirma ainda que, no final dos anos de 1980, a ideia de beleza esbarra com a ideia de mercado, tornando-se a corrupção deste, na dinâmica realidade complexa que se cria, um “significado” de beleza. Assim, considera que, se para os negociantes de arte a aparência domina, do lado dos profissionais das instituições o que interessa é o que ela significa, mesmo que daí resulte uma estranha contradição entre o tráfico de objetos pela sua aparência, por valores que confirmam prazer e excitação e, ao mesmo tempo, fazendo florescer conteúdos radicais “sob os auspícios do seu profundo desinteresse”³⁴, considerados inócuos. Por outro lado, há o argumento traumático de que a “beleza vende”, marcado por preconceitos (remotamente oriundos da alta burguesia, afirma Hickey, ou pretensamente aristocratas, arrisco eu) que penalizam o lado mercantil da arte e o sucesso mediático, censurando obras por serem idólatras (ou fetichistas) e propagandistas, quando a História demonstra que, de facto, a arte, maior ou menor, sempre foi tudo isso.

Para o autor, desde o Renascimento e a Reforma, no Ocidente, o valor das imagens torna-se pouco fiável, “nenhuma imagem é inviolável”³⁵ e a sua regulação em códigos

.....
32 Hickey, p. 2.

33 Ibidem.

34 Idem, p. 7.

35 Ibidem.

(como os emanados após o Concílio de Trento) não trava essa ambição pelo poder que deixa de residir na decisão dos governos laicos ou religiosos e passa para a esfera do seu observador privado ou individual.

“As imagens tornam-se movediças neste ponto, e irrevogavelmente políticas. Daí em diante, durante mais de quatro séculos subsequentes à instauração da pintura de cavalete, as imagens *defendem* coisas — doutrinas, direitos, privilégios, ideologias, territórios, e reputações. Ao longo deste período, uma coleção de tropos e figuras proteiformes e soltas significando “beleza” funciona como *pathos* que recomenda à nossa atenção o *logos* e o *ethos* da argumentação visual. A tarefa da beleza é emancipar a audiência e reconhecer o seu poder — designar um território de valores partilhados entre a imagem e o seu fruitor e depois, nesse território, avançar um argumento valorizando o conteúdo problemático do quadro. Sem essa intenção urgente de reconstruir a vista das coisas do fruitor, a imagem não tem razão de existir, muito menos de ser bela.”³⁶

O caso da *Madona do Rosário* de Caravaggio (1607) exemplifica um drama entre a autoridade do encomendador e a qualidade visual da pintura, concretamente o seu realismo, mas, por Rubens ter comprado a pintura, ela integra a história e o drama acaba neutralizado, o que em muitos outros casos não terá sucedido (porque, como diz Hickey, “não gostamos de perdedores”³⁷). Mas, se o realismo de Caravaggio pode partilhar, de algum modo, pressupostos comuns com o das fotografias do *X Portfolio* de Mapplethorpe, nomeadamente uma certa retórica implacável da representação com consequentes desconfortos na recepção, já o realismo das pinturas dos Baader-Meinhof de Gerard Richter, que Hickey confessa apreciar sem reservas na entrevista já referida, parece colocar-se noutra esfera de elisão pictórica, e a afirmação da fotografia como instrumento da pintura é transfigurada pelos efeitos próprios, opacizada, menos óbvia na leitura.

Ao mesmo tempo que Hickey acredita no poder das imagens em mudar o mundo, também considera existir em vigor uma tendência hegemónica protestante na concepção anti-ilusionista da arte. Ora é o ilusionismo precisamente que subjaz na retórica essencial da pintura europeia, na sua capacidade ancestral de sugerir uma presença onde ela não existe na realidade, trabalhando aquilo a que Hickey chama espaço negativo (associado à ausência metafórica, ou seja, produzindo a metáfora do espaço real) e, ainda, o tempo passado³⁸ (que por sua vez não apenas inclui a memória em todas as suas possibilidades mas também o desfazer das categorias temporais, não no sentido da atemporalidade mas no sentido da fluidez livre por tempos diferentes).

Assim, essa hegemonia tem reduzido a retórica da pintura à superfície ou mesmo à anulação e os artistas exploram mais dispositivos e espaços semânticos da literatura, do teatro e da imagem digital, ficando abandonado o “desconcertante e capacitado espaço que apenas pode existir em pintura — e consequentemente já não existe em arte”³⁹. A pintura rareia.

.....
³⁶ Idem, p. 9 e 11.

³⁷ Idem, p. 11.

³⁸ Hickey diz “remote tense”, tempo passado numa tradução estrita, mas com conotações amplas na frase.

³⁹ Idem, p. 36.

O autor avança ainda com uma outra ideia particularmente interessante para o entendimento da relação entre a realidade e a ideia de beleza — a **questão do feminino** - dizendo:

A tenacidade de tabus relacionados com o espaço “feminino” e o apelo “feminino” derivam de ideias subliminares e vastamente marcadas sobre o género da obra de arte em si (tal como é caracterizado pela linguagem com que falamos dela e pela relação que presumimos manter com ela). Estes tabus pareceriam ser mantidos em estima por defeito, baseados parcialmente na relutância dos artistas e críticos heterossexuais em desafiar-los e ao fazê-lo arriscar a acusação medonha de efeminação burguesa — uma vez que todos sabemos que hoje, na balcanizada política de género da arte contemporânea, o auto-consciente “adorável”, isto é, o “efeminado” em arte, é bastante o domínio do macho homossexual. ⁴⁰

Os textos *Working Space* de Frank Stella e *Absorção e Teatralidade* de Michael Fried servem-lhe para exemplificar na crítica do alto modernismo um certo tom homofóbico, que contesta de modo geral o carácter efeminado do espaço ilusionista.

Stella dirige-se à inversão magistral Caravagesca da recessão Maneirista passiva para a intrusão agressiva do Barroco; Fried refere-se ao sucesso dos pintores franceses de finais do século XVIII como Greuze, Vernet, Van Loo e o jovem David em deixar cair a “quarta parede” do plano da pintura, castamente bloqueando o erótico, a participação extravagante do espectador no espaço Rococó — enquanto depositando ocasionalmente um simulacro criado pelo artista no interior da atmosfera pictórica hermeticamente fechada, assim impondo o que Fried designa como a “ficção suprema” de que o espectador simplesmente não está lá. Fried implica, penso que corretamente, que este dispositivo é designado para delegar o observador não participativo para o papel de observador moral objectivo. O seu sub-produto menos redentor é que delega o observador para um papel de voyeur irresponsável, alienado, elitista. Este é o aspeto da “suprema ficção” que Fragonard explora tão sedutoramente na sua “alta” pornografia e que Chardin, mais ominosamente, emprega para nos facultar centelhas secretas (através da sua “lente sociológica” de via única) de coisas elementares no seus momentos mais privados. ⁴¹

A referência a Chardin e às suas “coisas elementares” permite-me evocar a pintura de natureza morta que, mantendo o registo pictórico na *ropografia* (segundo Bryson⁴² aquilo que é o registo de uma **realidade menor**, como objetos quotidianos, ninharias, em antítese da *megalografia*, referente à **grandeza** dos temas bíblicos, históricos, lendários ou literários) talvez seja menos de “sentido único”. No caso da pintora flamenga Clara Peeters (1594-1659), em muitos objetos que representa virtuosamente há superfícies espelhadas nas quais, minúsculo e mal visível, surge o seu próprio auto retrato, como uma espécie de assinatura clandestina, ainda menor do que o resto.

.....
⁴⁰ Idem, p. 38.

⁴¹ Idem, p. 39.

⁴² BRYSON, Norman — *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.

Repare-se, entretanto que, quando Hickey afirma, para ajudar a compreender as polémicas em torno de Mapplethorpe, a natureza efeminada do espaço ilusionista (na representação fotográfica ou mais concretamente pictórica), não o designa como feminino. O termo que usa é efeminado.

Por outro lado, Hickey afirma ainda que “em Stella e Fried, o triângulo obra-artista-fruidor é desmobilizado. A ligação de comunidade entre artista e fruidor é dissolvida”⁴³ pois as duas partes não têm o mesmo poder quando o artista “é investido de singularidade profética”⁴⁴. Enquanto a ligação do artista à obra permite associar ideias de “força”, eufemismo da antiga “virtude” que remete “para os homens o poder e para as mulheres a castidade”, afirma que, “por analogia, ‘fraqueza’ implica efeminidade para os homens e promiscuidade para as mulheres”⁴⁵.

De facto, Hickey assume que há uma sucessão de clivagens de género nos últimos 400 anos da história de arte e em especial em pintura, exemplificando com os atributos do feminino para Vasari: beleza, harmonia, generosidade. Por outro lado, “a linguagem da crítica moderna valida obras com base nas suas características masculinas: força, singularidade, autonomia.”⁴⁶ Ora, mesmo que as ideias subliminares não sejam nas maioria das vezes verbalizadas, elas estão subjacentes ao discurso. E a questão não é serem justas, mas sim, uma vez que

essas antinomias tradicionais têm mais que ver com as nossas concepções de poder e direito do que qualquer designado facto de ordem biológica, as ficções tradicionais de género informam o comportamento tradicional, e não apenas o meu conceito revisionista dele⁴⁷.

É assim que analisa a mudança que se opera no **espaço pictórico** do século XVI para o século XVII com a rotação do plano da pintura. A janela, que abria para dentro, volta-se para fora.

A recessão é substituída pelo escorço, o ‘feminino’ pela intrusão ‘masculina’. O convite renascentista para sair do real através do plano da pintura para a possibilidade da graça ideal é substituído pela intrusão barroca do poder secular — por imagens cujo naturalismo gélido exige que sejam percebidas como *mais reais*, mais autoritárias, do que a realidade em que estamos.⁴⁸

O papel do observador muda da sua liberdade ativa de entrar no quadro para a subjugação do observado “preso num espaço fora do espaço das pinturas pelo autoritarismo do olhar e da ilusão”⁴⁹.

.....
⁴³ Hickey, obra citada, p. 40.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Idem, p. 41.

⁴⁶ Idem, p. 43.

⁴⁷ Idem, p. 45.

⁴⁸ Idem, p. 47.

⁴⁹ Ibidem.

De facto, é com o barroco que a fusão dos espaços real e imaginário e a possibilidade de trânsito do olhar do espectador adquirem expoente máximo em pintura pelo *trompe l'oeil*, ilusionismo supremo (que já consta nas narrativas ancestrais sobre pintura com Zêuxis e Parrasius)⁵⁰.

Assim, Ribera, El Greco, Velazquez, Caravaggio, La Tour, Murillo, implicam essa espécie de rapto do espectador que, para Hickey, envolve no espaço da pintura uma clivagem de género do feminino para o masculino, cruzada pela leitura das ideias da escritora e psicóloga feminista Carol Gilligan. Com estas, o julgamento masculino tende a ser moral, insistindo em critérios abstractos de justiça e hierarquias de valores, enquanto o julgamento feminino insiste numa moralidade do “cuidar”, arrastando preocupações com a interdependência e as necessidades humanas, os valores comuns, a comunicação (e, evidentemente, por detrás disso, a questão da alimentação, remontando ao aleitamento).

A arte e a crítica da modernidade estariam, assim, marcadas por estas antinomias, muito presentes nos próprios debates sobre a crise da pintura desde os anos 60. Hoje é possível que este quadro seja mais complexo do que então, uma vez que as categorias da “autonomia” e do “cuidar” se mesclam cada vez mais e se tornam menos epítomes do masculino ou do feminino, agora que os géneros parecem em vias de perder fronteiras e perante novas realidades de seres de síntese artificial, ou por muito que, tal como se disse, se mantenham como residuais nas realidade profunda.

Ou será que, na nuvem digital, onde se pretende guardar a memória do mundo, isto virá a apagar-se?

ENTRE NUVEM E NEBULOSA

No entanto, para já, nem tudo cabe ainda na nuvem digital, ou, pelo menos, não cabe na sua forma real. Nessa nuvem, um desenho de Jorge Martins (1940-), por exemplo, apenas pode ser percebido na superficialidade da imagem, pois a verdadeira realidade da obra implica uma experiência direta e ao vivo, no real, para deixar que a escala, a subtil gradação de cinzentos da grafite, a textura do papel, permitam a espessura sensorial que, pouco a pouco, formula uma semântica própria. [FIGURA 02]

E, neste mundo de hoje, das tecnologias digitais e da desmaterialização da experiência real, a questão **da beleza e do digital** ganha novos defensores, como Byung-Chul Han.

O liso, o polido, a ausência de vincos são, na época atual, identificados com o belo. É isso que existe em comum entre as esculturas de Jeff Koons, alguns *smartphones* e a depilação.

Estas características evidenciam um “excesso de positividade” que Byung-Chul Han já tinha abordado noutros ensaios, mas que aqui desenvolve nos campos da arte e da estética.

.....
50 Thierry de Duve defende que é com Manet que se realiza uma outra operação parecida, a inclusão do espectador no quadro. Em DE DUVE, Thierry — *Voici. 100 Ans D'Art Contemporain*. Bruxelles: Bruxelles/Brussels 2000 ville européenne de la culture / Société des expositions do Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2000, p. 210-254.

Porque é que nos agrada tanto o “polido”?, pergunta Han. Porque não oferece resistência nem nos causa incômodo ou dor. O belo digital é um espaço liso do que é idêntico e recusa a estranheza, a alteridade, a negatividade.

O que considerávamos naturalmente belo atrofiou-se no liso e o polido do belo digital. Hoje o belo converteu-se naquilo de que se diz “gosto”, em qualquer coisa de agradável, que se avalia pelo seu caráter imediato e pelo valor de uso e consumo.

Mas sem a negatividade da quebra do outro fica prejudicado o acesso ao belo natural e anulada a distância contemplativa. A beleza é diferida, não é um brilho momentâneo, mas qualquer coisa que ilumina em silêncio e através de desvios e mediações. Não se pode encontrar a beleza no contacto imediato, é mais frequente que surja como reencontro e reconhecimento.⁵¹

O estudo de Han é bastante completo, facultando uma ampla perspectiva sob a noção de belo pontuada por Pseudo-Longino, Kant e Burke, entre outros autores. São expressivos os capítulos “Estética do Encobrimento”, onde trabalha a ideia de beleza e esconderijo ou véu, “Estética da Vulneração” sobre a ideia de vulnerabilidade, e “Estética do Desastre”, que remete para a etimologia latina *des-astrum*, “sem estrelas”. Aqui explica que, se “o espírito é um Argos de mil olhos que tudo ilumina sem restrições”⁵², ou o “céu de mil olhos de que fala Hegel”⁵³, é aí que irrompe o desastre, a ausência de estrelas, a contrafigura do *céu vazio* de Blanchot — e, nessa possibilidade, uma *estética do acontecimento*, dizendo:

Também pode ser desastroso um acontecimento inaparente, como poeira branca que redemoinha numa gota de chuva, um nevão silencioso no crepúsculo matinal, o cheiro de algumas rochas no calor do verão, um *acontecimento de vazio* que esvazia o *eu*, o desinterioriza, o dessubjectiva, enchendo-o assim de felicidade. Todos os acontecimentos são *belos* porque expropriam o *eu*. O desastre significa a morte do sujeito autoerótico, que se agarra a si mesmo.⁵⁴

Han elabora sobre a ideia de verdade, a beleza da verdade, a partir de Hegel, no qual o “conceito” é decisivo, para defender que a verdade é também reconciliação e liberdade.

Por outro lado, o belo implica uma demora, uma detenção do desejo e um abrandamento do prazer, algo distante da imediatez da sociedade contemporânea. Preconiza, na senda de Barthes, uma erótica da fruição versus a teatralidade da pornografia: por outras palavras, uma política do belo.

O belo, mais do que um “relâmpago”, é um vínculo duradouro, uma relação de fidelidade fundadora de duração, porque implica uma relação temporal que não se prende apenas com a demora mas, também, com as qualidades de reconhecimento, de evocação ou repetição, de subtil entrecruzamento de fios que envolvem a memória.

51 HAN, Byung-Chul — *A Salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, sinopse da contracapa.

52 Han, obra citada, p. 54.

53 Ibidem.

54 Idem, p. 55.



FIGURA 01 Still do filme *Retrato de Jennie*, do realizador William Dieterle (1948)

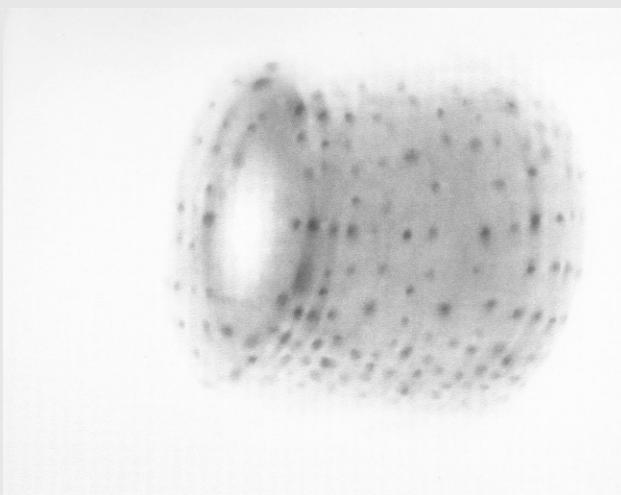


FIGURA 02 Jorge Martins. *Perpetuum mobile*, 2007. Grafite sobre papel, 120x160 cm

Assim, a beleza narra. “Tal como a verdade, é um acontecimento narrativo”⁵⁵.

Talvez seja isso que signifique também a alegoria seiscentista da beleza de Cesare Ripa – uma mulher com uma nuvem na cabeça – o que remete obviamente para a obnubilação da razão, pelo menos simbolicamente (curiosamente, Ripa salvaguarda o corpo mas, ao contrário de outras alegorias suas, apresenta-o nu, despojado de vestes, sem artifícios portanto).

Sem esquecer que a visão é o mais mágico dos sentidos enquanto que o tátil o mais desmistificador, Han frisa que o belo é uma magia e também uma desmitificação, uma terrível dissolução do “eu” e, sobretudo, uma salvação necessária.

.....
55 Idem, p. 93.



A salvação do belo é, em Han (e possivelmente já na alegoria de Ripa), a salvação do que é diferente da razão, do mais evidente, da ditadura do tempo, mas ao mesmo tempo talvez o que é diferente do mental porque não abandona o corpóreo, algo que envolve numa nuvem, transforma em nuvem ou oscila entre a condição de nuvem ou de nebulosa.

Uma nebulosa é, de resto, uma nuvem de estrelas que, iluminando subtilmente a noite num céu limpo, nos pode acompanhar no desastre. E, quando as nuvens toldam a noite, a nebulosa está lá por detrás, como Jennie que, desaparecida numa nuvem de vento, espuma e sal, fica com o pintor para sempre, como ele diz no fim.

NOTA FINAL, NUMA NEBULOSA PRÓPRIA:

Nesta reflexão, estão sempre presentes algumas questões que coloco a mim mesma nas idas e voltas do estúdio, como cicatrizes na matéria conceptual do fazer da pintura, a tempos sem “nebulosidade” emocional ou poética, sem “castelos no ar”. Há horas em que as perguntas sobre a necessidade, as questões de fundo e a validade assolam a relação com a realidade e a volição criativa. Recentemente esfaqueei essas cicatrizes com a leitura do já referido filósofo coreano-germano Byung-Chul Han, recolocando em dúvida o carácter porventura demasiado “doce” de muitos quadros meus, um certo idealismo e pacificação que podem considerar-se conservadores porque se demitem de apontar o que pode e deve ser mudado. Pois, para Foster e para Han, parece ser a “ferida” que salva a arte. Depois li melhor e percebi que não era só isso, num e noutro.

As incertezas podem levar sempre qualquer artista a invalidar todo o trabalho já feito, em curso ou por fazer. Eventualmente, o risco é relativo, pois faz parte da condição da criação artística, por um lado não operar no mesmo terreno de necessidades e urgências das outras atividades mundanas e, por outro, o artista manter uma espécie de suspensão da razão e da descrença sob uma necessidade meia cega que o faz continuar a perseguir uma nuvem qualquer até, por momentos que seja, não apenas perder-se nela mas metamorfosear-se na sua essência.

Ou não deveria fazê-lo?

Sem resposta direta como Eben, o pintor de *Retrato de Jennie*, recordo que já Wallace Stevens receava o poder das vozes rebuscadas da crítica que “emudecem os esplendores do sol e da lua”⁵⁶ essenciais para continuar.

E valorizo no fim o conselho de Goethe:

Deixa que o seu carácter fale;
Mas é o mundo etéreo que vale
E lhe mostra a mudança, a dobra;
Para que ele o sinta e nasça a obra.⁵⁷

.....
⁵⁶ A expressão original é “mute bare splendors of the sun and moon”, no final do poema *On the Manner of Addressing Clouds*, de Wallace Stevens (1921) — Em: *Harmónio*, edição portuguesa de 2006 (Lisboa, Relógio D’Água).

⁵⁷ GOETHE, *O Jogo das Nuvens*, p. 82.

REFERÊNCIAS

- AD - *Photography Genius. Stephen Shore*: <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/shore.shtml> (Acesso em 30/10/2018).
- ANTONIONI, Michelangelo - *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Ed. Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio, 1996.
- BRYSON, Norman — *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DE DUVE, Thierry — *Voici. 100 Ans D'Art Contemporain*. Bruxelles: Bruxelles/Brussels 2000 ville européenne de la culture / Société des expositions do Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2000.
- FERREIRA, Emília — *José Pedro Cortes. Um realismo necessário*. Folheto da exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 2018.
- FOSTER, Hal — *The Return of the Real*. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang — *O Jogo das Nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- HAN, Byung-Chul — *A Salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.
- HICKEY, Dave — *The Invisible Dragon. Revised and expanded. Essays on Beauty*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Mc EVILLEY, Thomas - On the manner of addressing clouds. Em: *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: McPherson & Company, 1993.
- OSTROW, Saul - *Dave Hickey by Saul Ostrow*. Em BOMB, #51, 1 de Abril, 1995. <https://bombmagazine.org/articles/dave-hickey/> (acesso em 2018-10-29)
- SABINO, Isabel - *A pintura depois da pintura*. Lisboa: FBAUL/CIEBA, Lisboa, 2000.
- SABINO, Isabel - A pintura depois da pintura: novos desenvolvimentos. Em MANZANARES, María Luísa Sobrino e FARIÑA, Almudena Fernández (Edit.), *Arte + pintura*. Consello de Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2015, p. 32-45.
- SABINO, Isabel - *Four seasons, please! #3: A realidade, a pintura e algum cinema*, escrito em 2017 para a Revista PortoArte, do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, em fase de publicação.
- SABINO, Isabel - Como a poeira no ar e no rastro de uma nuvem: Mapeando a pintura contemporânea. Em CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (Org.), *Mediações. Enfrentamentos da arte*. S. Paulo: Editora Intermeios, 2015, p.19-36.
- STEVENS, Wallace — *Harmónio*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita - *A brush with the real: Figurative Painting Today*. London: Laurence King Publishing, 2014.

**as nuvens, meu irmão,
são leviandades
da criação**

Millôr Fernandes



Sal sem carne: para uma estética do gueto⁵⁸

ÂNGELA GRANDO⁵⁹

Eu tinha feito um trabalho que era o Sal sem carne, que era um disco...
Cildo Meireles¹

Sal sem carne, 1975, é um projeto concebido por Cildo Meireles em seu período nos Estados Unidos e concretizado no Brasil. Sua identidade densa de sentidos solicita interrogar um território onde as tensas relações entre as comunidades indígenas e os colonizadores operam e evocam questões ideológicas, restrições étnicas, o gueto. Por isso emerge a construção de uma cultura híbrida que não se concilia nunca, mas sintomaticamente engendra um “terceiro espaço” ou “gueto”². O que é indicado na afirmação de Cildo Meireles, quando diz: “eu tinha feito um trabalho que era o *Sal sem carne*, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospital mental [...]”. Sua fala expõe a concepção matriz da poética do trabalho, de problematizar a história de expropriação do território de um povo e de redimensionar a ideia do espaço que instaurar-se-ia na precondição relacional de polos extremados na vida. Ou seja, reconvoça e transgride a questão do “gueto”, expõe a violência contra os índios do país. **[FIGURA 01 E 02]**

A instalação *Sal sem carne*,³ em seu espaço expositivo envolve uma série de interseções intercambiantes através da sonoridade e da visualidade, e o ambiente sonoro concentra gravações num LP de 33 rotações, disco de vinil, mixado em oito canais, onde quatro se destinam à cultura portuguesa-branca e quatro à cultura indígena. Compondo um dos oito canais do “homem branco” está uma gravação que é “exatamente a contagem do rádio-relógio, que dura cinquenta minutos” e eixo do trabalho segundo o artista⁴. Também está gravada a festa do Divino Padre Eterno, em Trindade, centro-oeste brasileiro, e outra gravação que consiste no registro de uma das três maiores romarias do Brasil num

.....
⁵⁸ A primeira publicação deste texto foi apresentada na *Artelogie*, nº 8, Janvier 2016.

⁵⁹ Historiadora e Crítica de arte, pesquisadora e professora titular do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Doutora e Mestre pela Université de Paris I — Sorbonne. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes — PPGA/UFES. Coordenadora do Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — LabArtes. Programa de Pós-graduação em Artes — UFES.

acampamento em São Cotelengo⁵. No conjunto dos canais do “indígena” há uma entrevista com o índio xerente chamado Zé Nem, outra com um sertanista, e ainda outra com índios kaiapós. A mixagem do disco permite que num dos canais confluam os discursos dos brancos e dos indígenas. A captação sonora foi feita em maior parte em Goiás, com exceção da gravação rádio-relógio elaborada no Rio de Janeiro. Nesse espaço expositivo a audição do disco ecoa no aparato visual de um exemplar do LP e suas respectivas capa e contracapa, expostas e fixadas na parede, ao lado de artefatos indígenas e grandes monóculos. Uma pluralidade de fotos de pequena dimensão, interligadas em formato de tiras sucessivas de negativos de filme, compõem a visualidade da capa e contracapa do objeto disco (Fig.4). Do mesmo modo que o olhar enfrenta uma dispersão lidando com a sucessão dessas pequenas fotos, o senso de direção converge o olhar para as fotos estáticas e de maior dimensão, localizadas no espaço central da capa e contracapa do LP. Daí uma identificação com o tema do “gueto” se acentua, tanto pelo contraste visual das pequenas imagens de paisagem e pessoas de um estilo de vida particular, como pela dimensão simbólica das imagens do centro do campo imagético. Nestas, de um lado da capa a imagem de um grupo de índios reflete liberdade de ação: a luz plena, o movimento de figuras em passos largos que avançam em plena natureza. Do outro lado, a imagem do “excluído”, de costas e curvo, que se esconde num canto⁶. A força simbólica do conjunto de fotos solicita ser manipulada pela memória cultural, através da qual o olhar pensante apreende, processa e problematiza o real.

Para além disso, amarrados em fios presos ao alto, a presença de 144 monóculos onde se vasculha fotografias de índios Krahôs, entre as quais um dos fotografados é sobrevivente do massacre de sua tribo em 1940. Nos mesmos monóculos coabitam fotografias de habitantes da cidade de Trindade, local próximo de onde teria sido dada por fazendeiros da região a ordem para massacrar aqueles índios. **[FIGURA 03]**

Diante desse campo sonoro e visual não estamos propriamente olhando obras, mas lidando com intervenções. Um ponto de vista das fronteiras movediças entre as imagens do oprimido (índios) e do opressor (cultura ocidental) é necessariamente solicitado ao observador, parte integrante do eixo comunicativo do processo conceitual da obra. Embora *Sal sem Carne* exponha a violência contínua contra os índios do país, assevera também a intencionalidade do artista de redimensionar ou transmitir novos significados que se experimentam na vida. Essa construção exige um espectador interativo, que redimensione a história de expropriação do território de um povo. Da mesma forma, concilie as coordenadas que expõem determinadas características que transitam por uma cultura híbrida, entre diferenças que não se conciliam, e que abrem um “terceiro espaço”⁷, incontrastável quer com a cultura indígena, quer com a cultura ocidental.

Não caberia neste artigo discorrer sobre a contextualização de novas práticas e questões que no fim dos anos 1960 e toda a década de 1970 expõem a diversificação e expansão das experiências do processo poético de Cildo Meireles⁸. Contudo, cabe discutir que a intencionalidade de seu trabalho é colocada em processos estruturais ou “ideáticos”, que esgarçam as meras considerações formais e incitam a uma força que é diretamente relacionada com uma prática de vida. É nesses termos que aproximamos a estratégia de *Sal sem carne* do “conceitualismo ideológico” como observado por Simon Marchán Fiz, em 1972⁹. Nesta

premissa, identificamos a elaboração de uma produção de práxis experimental, que extrai de uma instância antropológica ou da relação entre arte e sociedade um modo de pensar. E, assim, aspira contraditivamente mensagens ou fazer circular por meio da especificidade da arte “uma força social” que deve produzir um efeito modificador no meio circundante. Ao usar o conceito de Marchán Fiz, inferimos que *Sal sem carne* veicula um determinado inconformismo e reflete um sentido crítico ante a realidade. Sabemos que, em 1964 o Brasil caiu sob o domínio militar e o campo artístico conheceu as consequências materiais e psicológicas do regime autoritário. Cildo Meireles faz parte de um núcleo de artistas surgido com os anos 1960, cujo objetivo implicaria em incorporar uma ação política na prática artística, em romper limites que separam arte e vida¹⁰. Simplificando, seu primeiro e óbvio trabalho diante dessa contextualização é com os modos de *Inserção*. Por exemplo, em processos como *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*¹¹ e, paralelamente no debate reflexivo de “Perspectivas para uma Arte Brasileira”¹². Nessa prática, o impulso ideático do conceitualismo se faz como ação criadora de novos conteúdos extraídos de uma dialética com o real. Reinvidicar o real para, sem se tornar estranho a ele, transgredir ativamente o seu campo. Conforme um processo que extrai matérias de um campo para criar uma nova maneira de pensar e, ao mesmo tempo, mudar com esse processo as condições em que o observador se encontra. Ainda, exige a rearticulação das práticas artísticas diante de novos quadros políticos e institucionais, como também operar em presença de novos meios multimídia.

Não custa recordar que, desde os anos 1969-70, Cildo Meireles faz uso do som, do objeto disco, como vetor para engendrar espaços, criar uma topologia sensorial na obra. Ele diz: “[...] comecei a relacionar uma série de ideias que estavam ligadas ao objeto ‘disco’. Uma delas é que achava que, através do som, poderia avançar um pouco mais em trabalhos que lidavam com a questão da topologia” (MEIRELES, 2013, p. 128). O seu primeiro objeto disco foi *Mebis/Caraxia (1971)*¹³, gravado com oscilador de frequência, receptor de equivalência de diversos fluxos sonoros. Seguindo a fala do artista, a ideia era “literalmente fazer gráficos sonoros, uma escultura sonora” (MEIRELES, 2013, p. 128). O projeto inicial de *Sal sem carne* data desse mesmo período, da estada de dois anos de Meireles nos Estados Unidos, portanto em seu contato próximo com uma cultura em que a produção sonora ganhava força através da indústria. Ao retornar ao Brasil, dirigiu-se ao engenheiro de som Ari Perdigão, profissional da antiga gravadora Musidisc. E, a proposta de execução do trabalho partiu do que Meireles classificou como “radionovela sobre a situação do gueto em geral”, ele diz:

“Na verdade o Sal sem carne... é um pouco sobre isso... a coisa do gueto, que no começo uma parcela da população confina outra por alguma razão, ideológica, religiosa, política, sei lá... econômica... e com o tempo... porque o que define tudo é a quantidade de informação circulando, é claro que começa a circular muito mais informação nessa área confinada do que na área que está confinando, e a tendência é se inverter, né? Quando eu morei em Nova York por exemplo (...) O negro, ele ia a qualquer lugar, já a classe média branca americana tinha cinco fechaduras na porta, grade na janela, tinha quarteirão que não podia entrar. (...) Os caras começam a criar uma prisão pros outros e acabam eles entrando numa prisão” (MOURA, 2009).

Nesse eixo do “gueto”, ao citar sua estada nos EUA, e a bordo de um táxi que atravessa o bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, sua fala se estende sobre a sociedade americana do Harlem e bairros americanos em que a fissura social está presente no cotidiano, e divide transeuntes, moradores e habitantes de uma localidade ao criar guetos, alijamentos sociais impostos por um sistema, de moradia, valores, economia, etc. No olhar do artista, o poder que se impõe nesses logradouros também estabelece que certa parte dos habitantes desenvolva suas atividades dentro de limites, aquém dos quais suas vivências não constituam forma qualquer de ameaça, qual seja esta, aos outros que estão além desse campo, estabelecido em sua fala como gueto. Esse campo seria a única forma de coexistência social para quem nele vive, e o atravessamento de sua virtual divisa impossível dentro dessa conduta. O gueto teria dessa forma a característica de ser uma criação social para a dinâmica da exclusão, do outro, e que ao se impor vai gerar, aos que nele habitam, a energia necessária para a conseqüente superação de situações de marginalização¹⁴. É importante essa leitura, e essa experiência por parte do artista numa época em que a sociedade americana abria a década já com alguns questionamentos sobre seu império, cindido geopoliticamente na desgastante e lenta anunciação de que os propósitos do presidente *Lyndon Johnson*¹⁵ levariam à derrota no Vietnã, como levaram. Além da criação de um macro-gueto que se anunciava herança da guerra com um agregado violentamente crítico, havia também a derrocada do sonho americano (*American Dream*), um elemento de *ethos* nacional que, entre outros ideais, elege uma sociedade sem barreiras e inclui a liberdade como vetor para o sucesso e prosperidade.

A pertinência da equação de Cildo Meireles para o que chamará gueto ao elaborar *Sal sem carne* é a cosmovisão de que esse gueto crescerá, de tal modo que contaminará o poder que o alienou. Nesse ponto o sistema social faz uma volta, escreve uma vírgula na sentença dos limites: o poder que outrora os estabeleceu agora é refém de suas próprias margens, as quais não ousa mais ultrapassar. Enfrentamentos que resultariam na reinscrição de diferenças que não se conciliam. Vivenciar essa instalação, *Sal sem carne*, incita o observador a interagir com sua inteligência topológica. Assim, em termos de sonoridade perguntamos: o que escutar em *Sal sem carne*? [FIGURA 04]

Gravado em 8 canais o dispositivo emite a partir de um vinil de 33 rotações a confluência pouco provável de uma constante diversa de agregados. Ou seja, os eventos sonoros estão embaralhados, sem uma ordenação em faixas, sem uma sequência estabelecida onde um sucede ao outro e esse outro ao um antecederá ao final do toque da agulha no acetato. Daí lembrar que embora o artefato vinil fosse utilizado em geral na década de 1970 em uma ordenação sonora para a harmonia convencional, em *Sal sem carne* o que temos é o emaranhamento. No seu processo de mixagem construído, não se tratou de separar de forma harmônica a diversidade de acontecimentos que ao trabalho atravessa, mas sim salientar, na mixagem em estúdio, a direção de um amálgama que não se estabelece jamais. Tanto a entrevista com o índio xerente Zé Nem, sobrevivente de massacre¹⁶, homem que, cego, vendia bilhetes de loteria em Goiânia, quanto a Romaria do Divino Padre Eterno, assim como os acontecimentos narrados tornam-se objeto sonoro e materialidade visual. *Sal sem carne* é uma forma ativa de atuar e descortinar no real uma apreensão que não diz a

totalidade complexa de seu propósito. Por isto mesmo, evoca uma possibilidade de crise nos hábitos mentais do espectador - que deve corroborar seu acontecimento.

Conquanto, uma gravação em 8 canais tem limitações. Essas limitações apontam uma relação tecnologicamente importante com o disco, e com o toca discos também. Nesses equipamentos, há uma possibilidade de equalização praticamente única pelo botão que, sendo circular, parecido com os que existem nos rádios, é nomeado de *balance*, e permite jogar para qualquer dos lados do aparelho, como também para suas caixas de som, os canais que ali foram mixados. Há ainda no disco a “possibilidade de se mixar/regular o discurso dos brancos e dos indígenas” (MEIRELES, 2013, p. 131). Jogo subjetivo de propor uma aproximação com a tendência de um *gueto*, área oscilante, onde haverá “uma troca de informações com maior volume e frequência, que alterará a sua densidade”. Na descrição do artista a “tendência de um gueto será sempre de se tornar uma coisa densa” (MEIRELES, 2013, p. 131).

Cabe lembrar que na década de 1970, a sofisticação dos meios tecnológicos de gravação e mixagem trazem para a indústria fonográfica o surgimento de uma série de álbuns que avançariam para a gravação em 8 canais. Os estúdios analógicos se especializam na captação sonora e produzem discos, gravados através de uma mixagem (hoje defasada) classificada como *low-tech*, campos radicalmente distintos na faixa gravada. Entretanto, é dessa distinção de campos que *Sal sem carne* se distancia: a intencionalidade da obra requer a quebra de limites do campos de escuta, que em si mesmos estão entranhados e formam uma rede sonora amalgamada. É uma massa sonora sem interrupções e, à medida que seus ruídos e vozes avançam sem seguir uma subdivisão estabelecida, subverte o próprio artefato disco, o toma para si. Em sua realização, o trabalho dá voz à causa indígena, à complexidade das relações, lança mão dos ínvios caminhos da sociedade industrializada, e faz ecoar a voz do gueto.

No *Sal sem carne*, a ideia era fazer um material com esses índios, que ainda se encontravam no interior de Goiás, sul do Maranhão e leste do Pará. Em algum lugarejo, sempre havia um remanescente desse massacre, bêbado pelas ruas. Eu entrevistei um índio xerente que era uma criança na época em que houve esse massacre. Ele era cego e na época estava em Goiânia, vendendo bilhetes de loteria. Zé Nem era o nome dele. Ele está em *Sal sem carne*. (SCOVINO, 2009, p. 253).

Sal sem carne parte dessas premissas e em sua edição da captação sonora efetiva o momento em que eclode o gueto. Na escolha dos brancos, dos índios, da pesquisa sobre os massacres (foram dois)¹⁷, das entrevistas específicas e diversas nos arredores de Goiás, Cildo Meireles fez uma cartografia particular da gradual perda de entendimento e comunicação que funciona sob a égide do que genericamente é considerado civilização. O tratamento dado à situação sonora reflete, paralelamente, o choque entre os que estão fora do gueto e oprimem e os que de dentro dele fazem o conhecimento circular, agregam informações — as suas próprias e aquelas que convêm à vontade do opressor. Na proposta de Meireles parece concentrar-se o problema lógico dessas relações:

De esta manera, el Brasil de los indios correspondería al estado de armonía primera, que fui quebrado con la llegada del colonizador, estableciéndose una situación de gueto. Pero el opresor solamente conoce su propia voluntad, mientras que el oprimido, además de conocer evidentemente la suya, está forzado a conocer también la voluntad del opresor (MEIRELES, 2010, p. 158).

Portanto a tendência do *gueto* é “inverter as condições que lhe foram impostas”. *Sal sem carne* baseia-se no inevitável desnível entre culturas e induz esgarçar essas fronteiras, ao mixar narrativas diversas advindas de culturas distintas. Ao passo que acolhe e faz os discursos diversos se assemelharem em potência sonora, o objeto disco é tomado por esse *gueto* e o lança ao mundo pelo mesmo processo que antes o alijava. Um modo específico de operar, numa época em que a indústria fonográfica estava em ascensão e se destinava em muito à manutenção de formas de escuta lançadas e endossadas pela grande mídia, que estabelecia leis de mercado para tais experiências.

Cildo Meireles atua criticamente sobre a própria noção da escuta: o objeto disco deve ser sentido como algo performático e mutante, como elaboração mental e forma panorâmica que utiliza um objeto já ícone do consumo sonoro, o disco, através do qual insere e alimenta a voz do gueto. Portanto, esse objeto disco, marca distância com a nascente indústria da década de 1970, que se impunha na *mão invisível*¹⁸ de uma economia de mercados (a alegoria da “mão invisível” funcionaria como elemento de equilíbrio dos mercados). Outrossim, a intencionalidade da obra evoca a uma escuta atenta, solicita ao espectador que problematize o olhar e procure sentidos guiado pela experiência de sua capacidade de pensar. Em parte, sublevar o que é observado para guardar consigo o pulso forte de *Sal sem carne*. Sem dúvida, não podemos fazer abstração do fato que Meireles interroga um território ao qual seu pai dedicou sua vida, “indignado pelas atrocidades dos vários massacres impostos aos índios indefesos diante do poder de destruição dos fazendeiros locais”. Em suas próprias palavras:

[...] eu tinha lido um dossiê que o meu pai deixou, sobre o massacre dos Krahôs, no Bico do Papagaio, uma região situada entre os Estados de Goiás, Pará e Maranhão. Aquele pedaço de terra era muito cobiçado. Nesse dossiê consta o primeiro telegrama, reportando esse massacre, escrito por um pastor maranhense para o Serviço de proteção dos Índios. Por conta disso, meu pai foi mandado para investigar e acabou descobrindo que não era um massacre, mas dois. Ele se envolveu nessa causa e de certa maneira, isso custou sua carreira, porque teve muitos problemas (SCOVINO 2009, p. 253).

Sal sem carne, em objetiva crítica ao massacre da civilização sobre ela mesma, é conduzida pelo excesso e pela falta (falha à compreensão da escuta) e é em si mesma essa metalinguagem. Todo o esquema sonoro sobre o qual sua proposta se baseia tem de certo modo uma pretensão antiartística e investe no relacionamento interativo com o espectador. Traz uma expansão contagiosa de elementos destinados a promover o distanciamento com quaisquer que sejam as questões musicais, o que indica a intencionalidade do artista de fazer arte, mas como exercício de linguagem que se indaga sobre as suas significações.



FIGURA 01 (superior, direita) Cildo Meireles: *Sal sem carne* [1975]. Lp de 33 rotações, disco de vinil
In: *Babel, Cildo Meireles*, catálogo de exposição realizada na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, de 08 de outubro a 26 de novembro de 2006.

FIGURA 02 (superior, esquerda) Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975-2006]. Instalação, 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha, áudio. Dimensões variadas. Fonte: *Babel — Cildo Meireles*, catálogo da exposição realizada na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, de 08 de outubro a 26 de novembro de 2006.



FIGURA 03 Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975-2006]. Instalação, 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha, áudio.

FIGURA 04 Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975]. Lp de 33 rotações, disco de vinil, capa e contracapa de disco 30x30cm. *Cildo Meireles — Catálogo da exposição em — IVAM CENTRE DEL CARME*. 2 fevereiro /23 abril 1995

Ao mesmo tempo nos leva a questões anunciadas por John Cage. Por exemplo, embora fosse certamente permeável à ideologia da arte, Cage deslinda a parte ruidosa da audição informando a gradual modificação que haveria na escuta, inferindo que “questões estritamente musicais não são mais questões sérias” (FERREIRA, 2006, p. 330).¹⁹ Mais que um pensamento, é um engajamento no campo sonoro que pode ser tratado como uma das significativas modificações que se revelaram importantes desde a pesquisa de Arnold Schönberg e sua incursão pela composição como atonalidade indo ao dodecafonismo. Ou seja, o estabelecimento rigoroso de uma harmonia que constrói por um cerebral alinhamento excêntrico a emissão sonora, no caso dos instrumentos musicais, e propõe para essa prática uma série de inegociáveis pontuações, fosse uma navegação em satélite das notas no entorno do centro tonal, o diálogo contrapontístico ou mesmo o uso cromático radical. O trabalho de John Cage verifica o lado oposto desse sistema, investe em outra razão, evoca outra lógica estética, a qual denuncia justamente que a distinção entre sons e barulhos empobrece a escuta. De modo paralelo, busca naqueles que o antecederam um ato de reflexão a desdobrar:

As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu segui Varèse e lutei pelos barulhos. Outros músicos também fizeram isso. No início da década de 1930, a única peça somente para percussão era a *Ionisation*, de Varèse. Já em 1942 havia mais de uma centena de obras desse tipo. Hoje são incontáveis. Praticamente qualquer um que ouça algum som agora ouve com facilidade quaisquer que sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Não discriminamos mais os barulhos (FERREIRA, 2006, p. 330).

Certamente, quando se propõe novos parâmetros a partir de um elemento “desorganizador de códigos cristalizados” o desejo do artista é direcionado a criar suportes variados ou dispositivos de novas linguagens. O processo no qual John Cage trabalha a partir do ruído é uma pesquisa em caminho relacional com sua também atuação nas artes plásticas, e o desenvolvimento de seu trabalho com a sonoridade não se limita ao campo musical. É, de fato, um exercício cada vez mais plástico do som, e o traz para a discussão plástica tanto quanto se separa das proposições harmônicas. Enquanto a harmonia avança para uma espécie de limpeza sonora através de uma busca assertiva das notas, no avesso radial disso John Cage aponta para uma série de processos sonoros, que desprezam a notação e mesmo o controle sobre as peças, e discute tanto a necessidade de determinação quanto a possibilidade de indeterminação musical.

Essa prática em sua incursão pelos meandros do ruído, colocando-o no alicerce composicional e não no erro inesperado, somado ao trabalho do artista, que passa do campo musical ao plástico e à performance, permite investigar sua relação sonora como conceituação também plástica, afeita à experimentação do ambiente e mesmo do tempo no que tange à percepção das sonoridades. A profecia cageana é a escuta. Uma escuta livre e que não é determinada previamente, mas acontece no encontro. Para essa escuta, a sonoridade esgarça o campo musical: é mister que ela seja objeto plástico presente e visual, evento instalado no trabalho²⁰. John Cage é um dos elos que ligam as artes visuais à sonoridade, mesmo à composição concreta e ao experimentalismo da arte conceitual.

O princípio de indeterminação de construção sonora proposta por Cage é um efeito de cara importância para artistas como Cildo Meireles, cujos trabalhos pensados e projetados criam sua topologia solicitando a ação expansiva da sonoridade. Sobre as experimentações de John Cage, Francis Bayer investiga seu processo libertário em que utilizando-se do acaso compõe determinado espaço sonoro, e é esse caminho o teor para se chegar à sonoridade plástica de *Sal sem carne*. A rigor, diz Bayer:

Par rapport au problème de l'espace sonore, nous ne trouverons chez John Cage ni volonté de construction rigoureuse, ni tentative de déconstruction d'un ordre spatial quelconque, mais bien plutôt le consentement au libre jeu d'un principe de non-construction ou de non-composition que permet la coexistence de toutes les occurrences possibles et de tous les différents modes de spatialité envisageables (BAYER, 1981, p. 187)²¹

É um pouco nesses diferentes modos de espacialidade que é possível escutar a difusa massa sonora de *Sal sem carne*. Seu emaranhamento e sua densidade sonora, as vezes caótica, traz a ausência de uma delimitação entre os diversos campos sonoros. Ainda, a perda de fluidez da audição traz a angústia da ausência de delimitar diferenças, o que pode intensificar a ideia da fragmentação cultural exposta. Pelo repertório sonoro concreto utilizado, no qual a interferência do ruído é ainda mais que provável, aguardada, o processo de criação de *Sal sem carne* difere, certamente, de práticas mais aleatórias da composição cageana. Na edição do objeto disco, Cildo Meireles estabeleceu uma rota de procedimentos, escolheu canais a serem utilizados, nada há de aleatório. Nesse corpo sonoro, uma vez que ruídos, barulhos, vozes, todos estão unidos em apenas uma faixa sonora, e que sua mixagem exacerba essa impossível união, é a percepção da escuta que deverá estar disponível para interagir com a estética da obra. Aparece a instável relação entre as diversas figuras e elementos desse não-lugar, o *gueto*. A rigor, o trabalho “age à maneira do gueto”, onde circula as ações predadoras sobre os povos ameríndios ao longo dos séculos.

Uma estética que se cria e alinha toda a montagem da instalação, uma vez que os monóculos estão lá dependurados com fotografias dos índios e dosromeiros, também de forma aleatória. Em sua aparente união de pedaços de campos díspares essa edição sonora requer uma escuta que deve entrar em sintonia com uma construção estrutural proposta, uma vez que Cildo Meireles conflui elementos sonoros promovendo um anti-amálgama e insiste nele em uma mesma faixa, que como um relato impossível de ser escutado cria ou recria seu próprio caminho a partir da escuta que na medida do possível separa, e mais adiante o perde no ouvido. Mesmo utilizando o artefato vinil, e este tenha em si mesmo uma resolução estética de inegável e evidente atração visual, o que sustentará a fruição é a escuta envolvendo o espectador com a realização poética. Nesse anti-amálgama sonoro, ecoa o fantasma de gerações, histórias, esquecimentos, misérias, narrativas que nos falam e nos convidam a parar e pensar. E nos conduzem a outras falas como aquela do xamã yanomami Davi Kopenawa que nos conta em seu livro, *La chute du ciel*, sobre a cosmogonia que rege as crenças de seu povo — fundada em intricada e instável relação entre humanos, floresta e espíritos — e narra as ameaças a esses fundamentos de vida devido a

apropriação patrimonial das terras, entre outras. Assim também é o pouco acalanto dos homens, das gentes que erram pelo mundo, privados do território físico e simbólico ao qual pertencem, para quem os artistas interagem e deixam algo de si. Essa voz que em *Sal sem carne* falará desde que haja para quem: é de certo modo entrar no *gueto*, e na medida em que o saber sobre *Sal sem carne* de algum modo se firma nessa escuta, é também sair dele, desde que se lhe tenha escutado. Ainda mais que a sonoridade emitida, ou mesmo o espaço que ela cria em sua ambiência, é da escuta que se produz eco de signos que à surdez não pode constranger, mas que aos que tem ouvidos, ecoa, por vezes como saído de um rosto lívido inesperado, ou do escuro dos rincões do Brasil que o artista não nega em sua condição de herdeiro dele, e que também para ele parece aprender a deixar algo, que tempera e salga a superfície do mundo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor.W. *Industria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra, São Paulo, 2002.
- BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Éditions Klincksieck, Paris, 1981.
- Cildo Meireles*, Catálogo da Exposição no Ivam Centre del Carme. México, 2010.
- Cildo Meireles*, Catálogo da Exposição de Cildo Meireles, organizada pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid e coproduzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naïfy, 2013.
- Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (org.). *Escritos de Artista*. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2006.
- GRANDO, Angela. “Cildo Meireles, entre transreal e circuito: *desvio para o vermelho*, 1967-84”, in GRANDO, Angela; CIRILO, José (org.). *Poéticas da Criação: Mediações e Enfrentamentos da Arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 207-221.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W. *La dialectique de la raison*. Éditions Gallimard, Paris, 1974.
- HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Artiviva Produção Cultural, Rio de Janeiro, 2001.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto M. de Souza. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1981.
- MEIRELES, Cildo. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, 2006.
- ROSA DE MOURA, Gustavo. *Cildo*. Vídeo. 2009
- SCOVINO, Felipe. (Org.). *Cildo Meireles*. Editora Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2009. (Coleção Encontros)

Vento
Pastor das nuvens.

Mário Quintana



Reverberações de processos de criação na experimentação audiovisual

CECILIA ALMEIDA SALLES⁶⁰

Minha proposta é refletir sobre as relações do audiovisual com os processos de criação, sob o ponto de vista das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no grupo de estudos em processos de criação, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Tomarei o projeto desenvolvido pelo cineasta Evaldo Mocarzel, ao longo de pouco mais de 10 anos, como detonador desta discussão. A proposta, cujo objetivo era acompanhar os processos de criação de uma grande diversidade de grupos teatrais, e alguns de dança, da cena efervescente paulistana, preservaria no cinema, as artes do presente, como ele as chama. Esse desejo gerou meses e, muitas vezes, anos de filmagem do percurso de busca dos grupos, que, por sua vez, alimentaram uma série de documentários sobre os processos, estabelecendo um instigante espaço de experimentação, na interação, nesses casos, entre teatro, audiovisual e processo de criação, como veremos.

Apresentarei alguns resultados dessa pesquisa, que nos levarão a alguns desdobramentos para estas reflexões.

De início, poderia afirmar que as muitas horas de filmagem, ao longo do acompanhamento dos processos de criação, em estreito diálogo e envolvimento com os grupos, gerou arquivos brutos, extremante ricos, no que respeito às indagações dos pesquisadores dessa área. Como fica claro, em um dos objetivos do evento *“Tracing Creation: genetics, genes, genealogies of performance”*, que aconteceu na Antuérpia, Bélgica, em março de 2014⁶¹, uma conferência internacional sobre os processos criativos das artes da performance,

.....
⁶⁰ Pesquisadora e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. É autora dos livros *Gesto inacabado: Processo de criação artística* 5ª ed. (São Paulo, Intermeios, 2011), *Crítica Genética: Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000), *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (Valinhos, Editora Horizonte, 2006), *Arquivo de criação - Arte e curadoria e do CD Rom Gesto Inacabado - Processo de criação artística* (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, processos de criação, semiótica, crítica genética e artes.

⁶¹ Participei do evento, apresentando o texto *“Process of creation of network”*, com alguns exemplos desses arquivos. E propus o conceito de criação como rede, respondendo às dificuldades de uma teoria crítica, que tratava de outro objetivo do congresso.

pretendia-se discutir “os desafios da documentação e arquivos dos processos criativos no teatro, dança e performance”.

Meu interesse por esse projeto partiu da observação de que se tratava de uma superposição de estudos sobre o processo de criação, com objetivo e metodologia semelhantes: os documentários de Mocarzel sobre a criação teatral e minhas reflexões verbais sobre processos de criação, em diferentes práticas criativas, tais como artes visuais, dança, teatro, arquitetura, cinema etc. Discutirei essa questão, mais profundamente, adiante. Ao mesmo tempo, o desejo de acompanhar os processos dos grupos deixa clara a importância dada à documentação de processos de criação.

Em conversa com o cineasta, fiquei sabendo que, depois dos longos períodos de filmagem, ele escrevia cartas, enviadas por e-mail, para os futuros montadores de seus documentários. Essas cartas pareciam ser interessantes documentos do processo da produção cinematográfica e, certamente, trariam dados relevantes para a discussão sobre criação em grupo, pesquisa que eu estava iniciando e que gerou o livro *Processos de criação em grupo* (Diálogos. 2017).

O estudo levou-me, em um primeiro momento, ao estabelecimento de relações entre as cartas enviadas pelo cineasta aos montadores dos documentários, sobre os seguintes grupos: Teatro da Vertigem, Grupo XIX, Os Satyros, Os fofos encenam, Companhia Livre, Club Noir, Cia de Dança. Havia ainda outros documentários de grupos híbridos: *A festa de separação* e *A última palavra é a penúltima*.

Ao longo da pesquisa, ampliando essa rede, pude refletir sobre a relação das cartas e os diferentes cortes dos documentários, na medida em que se tratava de um projeto em processo, isto é, os documentários ainda não tinham sido feitos.

O espetáculo *BR3*, do “Teatro da Vertigem” (2006), foi o ponto de partida do projeto. Mocarzel não tinha acompanhado o processo do espetáculo, encenado no Rio Tietê, em São Paulo. Como ele me relatou, movido pela potência da proposta cênica e a necessidade pessoal de registro, filmou três apresentações com espectadores, com oito câmeras distribuídas por diversos pontos. Estudou a direção de cena da Eliana Monteiro, que era muito complexa, e fez uma espécie de *mise en scène* da filmagem, a partir de toda essa contrarregragem. Neste único caso, passou um roteiro de filmagem para os fotógrafos, para que eles ficassem menos inseguros sobre o quê e como filmar.

A leitura das cartas dos outros documentários levou-me a observar ações e temas recorrentes, que apontavam para questões relevantes no âmbito do processo desse cineasta. Nesses documentos, eram explicitados os princípios direcionadores que iriam reger a futura montagem dos filmes. As cartas se mostravam como espaço de construção do seu projeto cinematográfico, ou seja, o que ele buscava naqueles documentários.

Primeiro aspecto a ser destacado é a própria existência da correspondência, presente no processo de Evaldo, embora não seja somente ele a buscar instrumentos de comunicação com o montador. Indicia um modo de ação no contexto de um trabalho em equipe. Sob esse ponto de vista, são registros das práticas comunicativas entre os membros do grupo.

A carta é, para ele, um meio encontrado para passar o bastão sensível e conceitual, a partir da intensa experiência vivida com os grupos. É importante observar o papel da palavra, como linguagem de passagem, no processo audiovisual.

As cartas parecem funcionar como uma forma de ambientação e envolvimento, em clima de contágio. Talvez fosse um recurso para motivar os montadores a participar do projeto que os move. Neste contexto, observamos a força das adjetivações, para explicar aquilo que os atrai na natureza da experimentação de cada grupo documentado.

Os documentários estudados têm montadores diferentes, por vários motivos, segundo o cineasta: relação com a especificidade de cada grupo, disponibilidade de tempo e restrições financeiras, o que tem como consequência a apresentação do projeto mais amplo, em todas as cartas.

Sob o ponto de vista dos aspectos que norteiam a ação do documentarista, trazidos à tona nesses documentos, há algumas questões gerais que vão além do projeto com os grupos teatrais. Em outras palavras, ficam evidentes alguns dos princípios norteadores daquilo que é seu projeto cinematográfico, como por exemplo, a paixão pelo acaso, em nome da certeza do frescor e da novidade proporcionados. Esta questão fica evidente na própria proposta de acompanhamento de processos, que não se sabia onde chegariam. Seriam “documentários de busca”, assim denominados por Jean-Claude Bernardet (2003). Ao mesmo tempo, ao longo de minha pesquisa, Mocarzel mandou-me seus textos, que discutem documentários, como “Arquitetura do inesperado”, citando o crítico de cinema, Carlos Albreto Mattos. E sua tese de doutorado, *Arquiteturas do risco e do inesperado* (Mocarzel, 2017), que deixa, mais uma vez, pistas sobre sua relação com o acaso.

Outra questão interessante, neste contexto de documentários de busca, é que as cartas verbalizam esboços de montagem, mostrando-se como uma espécie de roteiros *a posteriori*, após terem passado pela experiência de acompanhamento dos percursos.

Ainda no campo desses aspectos mais gerais de seu projeto, naquilo que ele chama de digressões, aparecem questões, como o que é o teatro para ele, e suas referências, tanto teóricas como cinematográficas. Só para citar um exemplo, trago suas reflexões sobre as relações entre teatro e cinema, a partir de discussões sobre o tempo. Na carta para o documentário *Higiene*, à Nathalia Okimoto, diz: “Como escreveu Peter Brook, o cinema é o ‘passado’, embora tenha essa aparência de presente explosivamente condensado em suas imagens em movimento. Acho que o teatro é mesmo a grande arte do presente, já o cinema tem essa possibilidade de eternizar a arte, um momento único que jamais vai se repetir”. Aliás, tal discussão parece ser o elã vital do projeto de Evaldo com os grupos teatrais: eternizar “a grande arte do presente”.

Destaco, especialmente, dois desses princípios mais gerais, estreitamente relacionados à discussão sobre a experimentação, aqui proposta, retomada mais adiante.

O primeiro aspecto é seu modo de ver o documentário como processo de conhecimento: “uma forma de conhecer o mundo, de instigar a minha inquietação ao desvendar as coisas que me rodeiam, uma forma permanente de aprendizado”. E o outro diz respeito a procedimentos técnicos, desta forma de conhecimento. As mídias digitais “trouxeram inúmeras novas possibilidades de se filmar o espaço cênico, sem enveredar por um tedioso ‘teatro filmado’, e sempre revelando universos antes inexpugnáveis, graças à leveza e ao minimalismo das diminutas câmeras digitais”.

É interessante observar que, ao longo das cartas, os princípios da montagem são encontrados, e aquilo que ele queria dos documentários vai ganhando definições, fugindo,

não só do teatro filmado, como do uso mais tradicional das entrevistas e também do que ele chama registros de processo, que, a nosso ver, estariam mais próximos do material bruto das filmagens, antes da edição.

Sua busca nesses documentários determinou o modo como foi feita a filmagem, que, por sua vez, gerou uma proposta de método de trabalho para os montadores lidarem com o material bruto. Ele diz que sua verdadeira meta, como cineasta, foi desconstruir um espetáculo a partir de tudo que foi experimentado no processo de ensaios. Como consequência, ele deixa claro em todas as cartas que, primeiro deve montar a peça e depois desconstruir o processo: “precisamos ‘matar’ a encenação para fazer nascer o nosso documentário fílmico”.

Sugere aos montadores que sejam abertas pastas digitais, como uma forma de armazenar as “situações mais abrangentes”. Essas situações mais gerais dizem respeito às especificidades de cada espetáculo, que podem ser pensadas como nós da rede do processo daquele grupo. É nesse momento que me sinto parceira, em sua opção metodológica, ao buscar alguns dos nós das redes da criação de cada espetáculo, cujo processo foi por ele acompanhado⁶².

Darei somente um exemplo, para que essa metodologia fique clara. No caso do espetáculo *Hygiene*, ele explica para Nathália Okimoto, que o Grupo XIX buscava “levar o teatro para espaços históricos e extrair dessas locações uma dramaturgia quase sensorial, que está impressa na memória da passagem do tempo nas paredes, muros, assoalhos, tetos e telhados desses lugares”.

Partindo desse procedimento teatral, que ele observa como características do grupo, explicita seus critérios de filmagem, que envolvem a relação com outro membro da equipe: o diretor de fotografia, nesse caso específico, André Chesini. Ciente disso, procurou potencializar tudo isso na linguagem fragmentária que é o cinema, decupou, exaustivamente, em planos-detache a decadência e a plasticidade do casario antigo, que margeia a gameleira e, também, o casarão onde se passa a parte final do espetáculo.

Sua ação cinematográfica, direcionada pela natureza da experimentação do grupo teatral em questão gera, por sua vez, uma sugestão relativa ao modo de ação do montador. Ele continua: “a montagem precisa explorar, ampliar, esse esforço, essa obstinação, essa coragem de uma companhia que irrompeu no cenário artístico brasileiro, com esse diferencial de explorar a dramaturgia do espaço”.

Assim, uma das características da experimentação do Grupo XIX gerou um determinado modo de filmar, ou seja, a decupagem das locações que, a montagem, por sua vez, precisa potencializar. Este é um bom exemplo para observarmos, também, a relação entre os membros da equipe formada pelo cineasta, que tenta passar, por meio da linguagem verbal, aquilo que ele observa como característico da experimentação teatral do Grupo XIX. Em meio a uma série de complexas traduções intersemióticas, são descobertos os princípios da montagem e o documentário vai ganhando maior definição.

.....
⁶² Estou, neste momento, tentando encontrar os princípios direcionadores do projeto do cineasta ou os nós de sua rede de criação.

Esse projeto de Mocarzel pode ser discutido sob o ponto de vista do que oferece para reflexões sobre a relação experimentação audiovisual e processos de criação, como veremos a seguir.

ALGUNS DESDOBRAMENTOS PARA AS DISCUSSÕES SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL

Os documentários de Evaldo, como vimos, não são registros narrativos dos processos, mas oferecem uma reflexão crítica sobre processos de criação, ao mapear aquilo que seriam alguns dos princípios direcionadores de cada processo. Os documentários que para ele, se mostram como processo de conhecer o mundo, acima mencionado, geram produção de conhecimento sobre a criação teatral. São estudos críticos sobre processos de criação teatral, com os mesmos propósitos dos textos verbais das pesquisas sobre processo de criação. Podem, assim, ser vistos como ensaios críticos. É o audiovisual, mais especificamente, o documentário como espaço de elaboração teórica sobre processos de criação, como potencial de experimentação.

Se os documentários de Mocarzel, vistos como estudos críticos de processo, expandem o campo da crítica restrita à linguagem verbal, ao mesmo tempo, é interessante lembrar que esses documentários vão para as salas de cinema. Podemos observar que, nesses casos, o processo de criação se torna obra, no sentido daquilo que é mostrado publicamente. Essa questão é, também, discutida por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 11), no artigo “O processo como obra”, citando o exemplo da instalação do cineasta português, Pedro Costa, que leva para o espaço expositivo cópiões de um de seus filmes, isto é, cenas não usadas⁶³.

Volto ao projeto de Mocarzel, agora, sob o ponto de vista da tecnologia, no contexto colaborativo.

Não se pode deixar de observar que a questão do processo colaborativo está presente em diferentes interações de sujeitos, nesses casos: o cineasta, com os grupos teatrais, com sua equipe cinematográfica e, ao mesmo tempo, envolvido em processos teatrais de natureza colaborativa.

Estou usando o conceito de processo colaborativo, definido por Antônio Araújo, diretor do grupo, Teatro da Vertigem. Araújo (2011, p. 14) fala dessa dinâmica de trabalho: “certa desconfiança e preconceito, naquele momento, com o termo *criação coletiva*, é incontestável nossa filiação a esse *modus operandi* - ainda que tenhamos nos apropriado dele de uma maneira própria e particular. Pois, apesar de não comungarmos da filosofia da extinção dos papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas, com limites menos rígidos, estanques, e praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos” (Araújo, 2011, p. 14).

.....
⁶³ Ver discussão ampliada sobre diferentes relações entre processo e obra em Salles, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.



FIGURA 01 *Cena de Zoopraxiscópio.*

Foto de Rogério Marcondes.

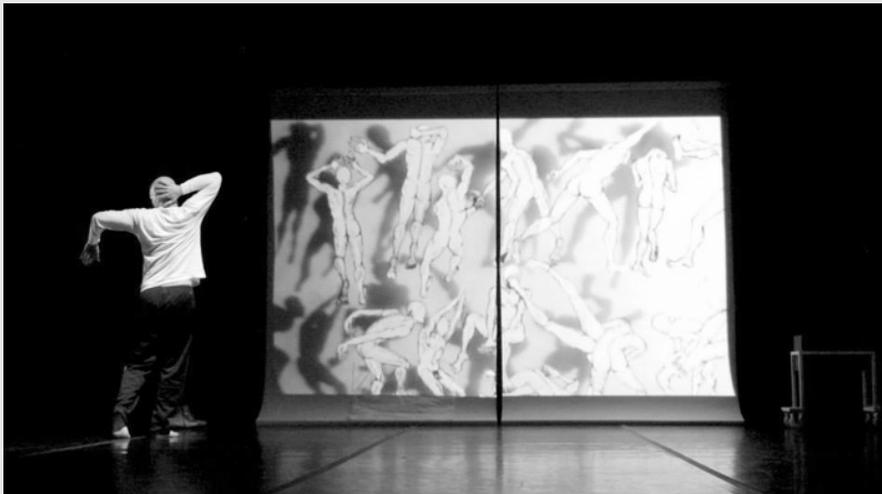


FIGURA 02 *Cena de Zoopraxiscópio.*

Foto de Rogério Marcondes.

Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou, no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador (Araújo 2011, p. 137)⁶⁴.

É interessante pensar o potencial dessas sugestões ou interações colaborativas em diálogo. Steven Johnson (2011), ao discutir redes líquidas, diz ser tranquilizador que, mesmo com todos os avanços tecnológicos, a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos, sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho.

A descrição desse espaço de encontros se assemelha, por um lado, ao tom das cartas de Mocarzel e dos grupos por ele acompanhados. Trata-se, portanto, de uma aposta, na liquidez da rede e não somente de aceitar a interatividade, inevitável em processos que envolvem equipe, nesses casos, interatividade propositiva, no âmbito da experimentação dos grupos e do cineasta com eles.

No caso do documentário do espetáculo *Hysteria*, do grupo XIX, para citar um exemplo, as câmeras digitais viabilizaram a proposta do cineasta de entregá-las às atrizes. A dramaturgia do processo é, assim, adensada, a partir de camadas narrativas oferecidas por diferentes olhares ou pontos de vista.

Podemos, assim, falar numa experimentação audiovisual que expande a dramaturgia teatral, a partir dos processos vividos, das experiências trocadas e dos contágios mútuos, mostrando que essas questões ganham complexidade, no sentido de que são documentários, gerados por acompanhamentos de processos que explicitam o potencial propositivo do crítico/cineasta, integrando a rede dos processos acompanhados.

As cartas falam, também, de outro campo de expansão da dramaturgia, ao propor a desconstrução do espetáculo “a partir de tudo que foi experimentado no processo de ensaios”.

Trago, ainda, no contexto do projeto do cineasta Mocarzel, o Festa de Separação, **um documentário cênico**, assim denominado por seus propositores, a atriz Janaína Leite e o músico e filósofo Felipe Teixeira Pinto, com direção de Luís Fernando Marques, também diretor do Grupo XIX, do qual Janaína faz parte. Evaldo, que também fez parte dessa experiência dramaturgical, assim apresenta o projeto para o montador Fernando Severo. Fui convidado “para interagir com eles numa aventura artística única, completamente inusitada: a transformação da separação “real” de um casal (eles mesmos, Janaína e Felipe), num ato de criação artística, que tinha como mote a separação do casal, ocorrida recentemente”.

Ele continua a apresentação do projeto para o montador, na carta de dezembro de 2009: *Festa de Separação* é um projeto multimídia, que engloba um “documentário cênico, que esteve em cartaz durante alguns meses no Teatro Imprensa, em São Paulo, no segundo semestre de 2009, um documentário fílmico, o filme que vamos montar juntos,

.....

⁶⁴ Ver discussão mais ampla sobre esse tema, em Salles, C. A. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.

um CD, com composições do Felipe e algumas com letras da Janaína, além de diversos encontros com parentes e amigos do ex-casal, que foram esboços do que foi se tornando a encenação, no Teatro Imprensa”.

A seguir, a superposição de camadas audiovisuais é explicitada: “me chamaram para interagir com eles no processo, principalmente como documentarista” que já tinha começado a participar da Festa da Separação na filmagem desses, por ele chamados, de modo instigante, esboços da futura encenação.

Sem entrar na complexidade da discussão que envolve esse projeto, sob o ponto de vista das interações entre “processo de vida” e “processo artístico”, aspecto relevante do projeto artístico de Janaína Leite⁶⁵, destaco aqui, sob o ponto de vista da experimentação audiovisual, as filmagens de Mocarzel, adensando as camadas de como a história da separação foi vivida/contada. Ao mesmo tempo, a ida dos “esboços” para o palco, isto é, as filmagens dos encontros. Vemos aqui, a escolha de procedimentos teatrais que atuam, na segmentação entre processo de criação e encenação, na medida em que a *Festa da Separação*, leva para o palco, sob a forma de vídeos, as festas que fazem parte da textura de seu processo.

Trago um outro exemplo, bastante instigante, no que diz respeito à experimentação artística no campo do audiovisual, que é o espetáculo *Zoopraxiscópio* de Roberto Alencar (2014). Wagner Miranda (2017), que fez em sua dissertação de mestrado um estudo bastante aprofundado do processo de criação deste “artista do corpo”, assim descreve a exploração da visualidade no palco: “Em *Zoopraxiscópio*, os desenhos de Alencar são transpostos para tecidos translúcidos, e o fotógrafo Gal Oppido cria vídeos, nos quais, com o movimento do tecido, os desenhos são sobrepostos, criando movimento. Esse vídeo é projetado durante o espetáculo”. O recurso utilizado pelos artistas dilui as fronteiras entre o processo de criação e o espetáculo, a partir, nesse caso específico, da exploração de desenhos de processo, transformados, audiovisualmente, e indo para a cena teatral. É interessante observar esses deslocamentos de arquivos para o palco. **[FIGURAS 01 E 02]**

Os casos aqui discutidos nos levam à expansão dos arquivos de criação, no que diz respeito aos espaços que passam a ocupar e a consequente diluição de fronteiras entre processo e “obra”

Daniel Ferrer, em 2000, falou da “vocação transartística” da crítica genética, afirmando que o desenvolvimento dos estudos genéticos sustentava-se nos esforços de alguns pesquisadores para “promover uma reflexão da crítica genética que atravessasse as fronteiras dos gêneros e das artes” e via que “esse era o caminho para os estudos genéticos sobreviverem no século XXI” (Ferrer, 2000), destacando o trabalho dos pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que já tinha tomado esse rumo.

Com o passar dos anos, afirmo que os pesquisadores interessados em processos de criação, ao se exporem às experimentações contemporâneas, ampliam o território de seus estudos. A crítica de processo não fica, assim, estagnada em determinadas materialidades de documentos de processo e na interpretação da história de obras específicas.

.....
65 Ver Salles, C. A. “Diluição de fronteiras”. Em *Sala Preta*, vol. 14/2, 2014

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antonio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de "O paraíso perdido"*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. "O processo como obra". *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003.
- FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. Em *Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DIAS, Wagner M. *O corpo em trânsito em meio às práticas comunicativas: processos de criação de Roberto Alencar*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUC/SP, 2017.
- MOCARZEL, Evaldo S. V. *Arquiteturas do risco e do inesperado: derivas documentárias e dramáticas fraturadas na cena paulista contemporânea*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ECA/USP, 2017.
- SALLES, Cecilia A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- . Diluição de fronteiras. Em *Sala Preta*, 14/2, 2014. pp. 1-11.
- . *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.





As nuvens vagueiam no espaço sem lar nem raiz.

Raul Seixas





Reflexões e estudo de caso sobre metodologias operativas e documentos de trabalho no estúdio de pintura

JOCIELE LAMPERT ⁶⁶

MARTA FACCO ⁶⁷

INTRODUÇÃO

Este texto tece reflexões sobre a construção de metodologias operativas e os documentos de trabalho, que se dirigem na posição contrária do que é o ensino de ateliê em formato tradicional, porém, buscando saberes e competências que estejam atentos para práticas abertas (não compreendemos o encerramento da técnica de pintura), mas sim partindo de exercícios abertos que primam pela reflexão e prática pictórica e espelham o processo do aprender e ensinar Arte. A metodologia operativa do ateliê pode instaurar processos e acender modos de operar a materialidade a partir da percepção, compreendendo o processo criativo como chave para o ensino e a aprendizagem em Artes Visuais, em um formato aberto e coerente com a experiência e o processo formativo. Como sugere Jacques Rancière (2015) em seu estudo sobre a emancipação intelectual, não precisamos de um mestre explicador, e sim de um mestre emancipador.

Desta forma, compreende-se o artista professor como um mestre emancipador, um proponente de experiências que, enquanto ensina, aprende novos modos de fazer renovando-se sempre, e compreendendo que “o segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre aprender e compreender [...]” (RANCIÈRE, 2015, p. 21). O explicador seria aquele que impõe e ignora essa distância, embrutecendo o sujeito, enquanto que o emancipador reconhece essa

.....
66 Professora Associada na Universidade do Estado de Santa Catarina. Foi Coordenadora de Estágio CEART/ UDESC (2006-2009); Foi Chefe de Departamento de Artes Visuais DAV/CEART/UDESC (2009-2011); Coordenadora do PIBID/CAPES/UDESC da área de Artes Visuais (2011-2015). Atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais PPGAV/UDESC na Linha de Pesquisa de Ensino de Arte e na Graduação em Artes Visuais DAV/UDESC. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura UFSM/CNPq. Membro/Líder do Grupo de Pesquisa Entre Paisagem UDESC/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC). Tem experiência na área de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: pintura, arte e educação, formação docente. É membro associado da ANPAP.

67 Doutoranda em Artes Visuais, bolsista CAPES/UDESC e orientanda da Prof.ª Dr.ª Jocielle Lampert.

distância e propõe formas de aprendizado através da experiência do criar, inventando novas formas de fazer instigando o pensamento reflexivo e a práxis em pesquisa.

Assim, o ensino e o aprendizado das Artes Visuais por meio da proposição de experiências, povoando o espaço 'Entre' proposto por Jocielle Lampert (2015), na perspectiva de John Dewey (2010) da Arte como Experiência, definida por uma construção de conhecimento em rede, é o cerne do adensamento teórico e prático de nossas ações. Para além, apoia-se em redes de criação, da qual se espera que o artista professor conecte seus saberes. A proposta de mergulho no ateliê apresenta-se como uma possibilidade de deslocamento sugerida e permeada pelos objetos desse espaço e como potência no caminho docente, considerando o espaço e o tempo de produção na linguagem pictórica.⁶⁸

ESTUDO DE CASO OU NOTAS DE DIÁRIO

Diante de questões relativas às inquietações que permeiam o trabalho formativo de artistas professores na Universidade — que envolve não somente o planejamento de aulas, reflexões sobre a produção plástica e teórica, a criticidade sobre o tempo e espaço onde nos localizamos — ou de questões como se o nosso trabalho realmente “faz diferença para a formação docente e artística onde atuamos”, relacionadas aos embates com a burocracia universitária — desenvolvi, em 2013, um projeto de pesquisa como professora visitante na Columbia University, nos EUA. Intitulado *Artist's diary and professor's diary: roaming about painting education*, o projeto foi realizado com apoio da Bolsa Fulbright e desenvolvido no Teachers College. Naquele espaço, verifiquei a possibilidade do entrecruzamento da pesquisa da prática artística com a pesquisa educativa na Pós-Graduação.

O espaço do ateliê e da galeria de arte, assim como a pesquisa com materiais e imagens, mostram-se fundamentais para o desenvolvimento de teorias educativas no Programa de Arte e Arte Educação no TC, onde a prática artística e a reflexão teórica, bem como a práxis de pesquisa em Arte Educação — que envolve fazer perguntas e procurar respostas que permitam compreender melhor como fazer Arte, estudar Arte e ensinar Arte — se articulam. Além daquele espaço, realizei projeto de residência artística em Vermont Studio Center (EUA). Espaço de mergulho intenso na paisagem silenciosa, onde tempo/espaço de produção eram articulados à produção de pensamento plástico. Quando retornei ao Brasil, sem equiparar os sistemas de ensino (porque isso seria impossível), busquei desenvolver um projeto de pesquisa que permeasse esses tópicos e, sobretudo, pudesse estender a possibilidade da prática enquanto fazer/agir/sentir com entendimento reflexivo e crítico sobre o contexto em que nos situamos.

Tal questão parte não somente da perspectiva de mapear metodologias operativas desenvolvidas na pesquisa em Arte, mas na direção de instaurar outro modo ou paisagem, gerando deslocamentos para uma consonância contemporânea frente à Arte e à Educação que dinamize o processo formativo do artista professor. Assim, a premissa deste projeto

.....
⁶⁸ Parte deste texto foi publicada na revista *Matéria-Prima*, v. 6, n. 3, set./dez. 2018, pp. 27-36, ISSN 21829756, e-ISSN 2182-9829. Disponível em: <<http://materiaprima.fba.ul.pt/actual.htm>>.

parte em integrar minha produção poética à produção como docente. Partindo da pesquisa de materiais e técnicas, ao deambular pelas formas de recepção e apresentação do trabalho, ao tecer o olhar crítico e reflexivo sobre o deslocamento do artista professor/professor artista, ou pensar modos de operar sobre o que está na mesa do artista e o que está na mesa do professor. Logo, a operação artística instaura elementos de conexão entre paisagens distantes, porém, em conexão pela própria deambulação da imagem. Formas visuais produzidas em dessemelhança, ou entre modos de ser artista professor.

Situam-se três exemplos de projetos poéticos desenvolvidos: a série Minha Manhattam, desenvolvida no Teachers College (pinturas projetadas e sobre impressão em Fine Art); a série de monotipias usando tinta óleo desenvolvidas em Vermont Studio Center, além das montagens pictóricas desenvolvidas lá também; e, por fim, a série Solaris, pinturas, desenhos e monotipias desenvolvidas a partir da leitura do diário do cineasta Andrei Tarkovski e do filme Solaris. **[FIGURAS 01 E 02]**

ARTE COMO EXPERIÊNCIA OU PRÁTICA ARTÍSTICA E PRÁTICA PEDAGÓGICA

Todos nós somos portadores de experiências, uma vez que interagimos e nos relacionamos com as pessoas e com o ambiente onde estamos inserimos. Vivenciamos sensações, emoções, afetos, momentos e acontecimentos; instantes que são capazes de mudar o sentido de tudo, do modo como enxergamos o mundo, os outros e até os objetos ao nosso redor. Acontecimentos que trazem tamanhas significações que suportam abrir recortes na paisagem da memória, congelar o tempo por instantes e abalar o presente. Só que, muitas vezes, essas experiências, ditas reais, apenas passam pelo caminho da experimentação e/ou experiências vividas, sem a consciência, percepção e aceitação do ato, porque todos os dias vivemos experiências reais, de caráter rítmico particular e de qualidades diferenciadas para cada um, pois somos seres únicos.

Dewey (2010) compreende a Arte como um processo e não como um objeto pronto, acabado, assim como Salles (2009) aponta em *Gesto inacabado*, sobre o processo e o inacabamento da obra. Neste ponto, poderíamos abrir parênteses para movimentos de produção, recepção e significação, no sentido de autores como Martin Heidegger (2007), sobre a arte e seu espaço. A Arte é um eterno fazer e refazer-se, reinventar; é o caminho percorrido, e o que nos acontece no processo é o mais significativo. A obra nunca estará pronta, apenas o artista, por um momento, determina uma parada ou pausa. No entanto, Dewey distingue experimentação de experiência, dizendo que a experiência faz parte do ser vivo, pois está ligada ao processo de viver. Mas, muitas vezes, ela é incipiente, porque passa apenas pela experimentação, de modo a não compor uma experiência singular, que a Arte necessita para ser estética e significativa, e da qual se entende que o artista professor encontre singularidades, o que demanda tempo, espaço e reflexão. Assim, experimentações são parte de experiências, não sendo a experiência a experimentação ou, de fato, a vivência, e sim a reflexão de um pensamento que é deslocado para outra experiência.

Já para Ricardo Basbaum, em uma entrevista cedida ao livro *Experiência e Arte Contemporânea* (2012), ao ser questionado por Ana Kiffer (uma das organizadoras do livro) a respeito de seu trabalho “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, fala sobre a diferença entre vivência e experiência apontando para a herança dos neoconcretos. Assim, para ele, “o termo vivência parece vir mais do campo sensível, sensorial, da imersão artística. [...] e a experiência das máscaras, a imersão no espaço virtual” (BASBAUM, 2012, p. 70). Contudo, aproxima ambas dizendo que a vivência é muito próxima das experiências no campo da Arte, pois as duas se relacionam ao falar do corpo e dos sentidos.

Ambos os autores colocam a vivência e a experiência em âmbitos diferenciados e situam-se exatamente onde a pesquisa que desenvolvemos se instaura. As vivências seriam os acontecimentos, os que nos atravessam todos os dias, as afecções que acontecem em nossas travessias e contextos diários. As experiências são o que fazemos com tudo isso, o que produzimos e o que muda na maneira como vemos/olhamos as coisas e o mundo ao nosso redor. A experiência só acontece a partir de um pensamento reflexivo. Por isso, acreditamos que as experiências sejam de extrema relevância para a construção do pensamento reflexivo do artista professor, pois causa mudanças, propiciando novas formas de ser/estar/sentir/agir, assim como novas formas de ver/olhar para o lugar onde está e o que faz, sendo a experiência estética um modo singular de interpretação.

O conhecimento, para Dewey, advém das experiências obtidas durante o processo. Portanto, compreende a Arte como algo inerente à vida, da qual a experiência advinda do percurso seria a parte mais importante. Assim, acreditamos que, a cada dia, temos menos experiências e somente ficamos no campo da experimentação, pois, para se ter uma experiência, necessitamos de tempo e atenção, e isso é o que menos temos neste mundo globalizado e acelerado. Daí a relevância de apontarmos para a produção de pensamento reflexivo. Estamos sempre atrasados, correndo atrás do tempo para resolver problemas do dia a dia; não paramos para refletir, pensar (pois pensar é criar) sobre o que nos acontece. Porém, a verdadeira experiência advém do resultado do enfrentamento de forças tidas nas experimentações e/ou acontecimentos. A experiência nasce do conflito, do confronto, do enfrentamento com o problema, que geram outras problemáticas e reflexões. É o que fazemos com o que nos acontece, sendo, portanto, relevante para a formação docente.

No contexto de formação do professor de Artes Visuais, observa-se uma carência por espaços que contemplem a prática artística enquanto tempo de ensino e aprendizagem. Dessa maneira, compreendemos o ateliê como uma forma de deslocamento no modo de ver/olhar do sujeito em prática de si, instaurando perspectivas de metodologias operativas para o contexto da Arte e da Educação. Propiciar reflexão, apropriando-se do próprio campo de criação das Artes Visuais, através da imersão do processo criativo, possibilitando a vivência e a experimentação no âmbito do ateliê, e suscitando, assim, o encontro com a poética para propiciar o caminho da diferenciação, visto como relevante na formação docente.



FIGURA 01 Jocielle Lampert, *Da Série Solaris*, monotipia sobre Hahnemühle, 29 x 20 cm, 2017. Fonte: <https://www.jocielelampert.com.br/monotipia>



FIGURA 02 Jocielle Lampert, *Minha Manhattan*, 32,5 x 59,5 cm, 2017. Fonte: <https://www.jocielelampert.com.br/pintura>.

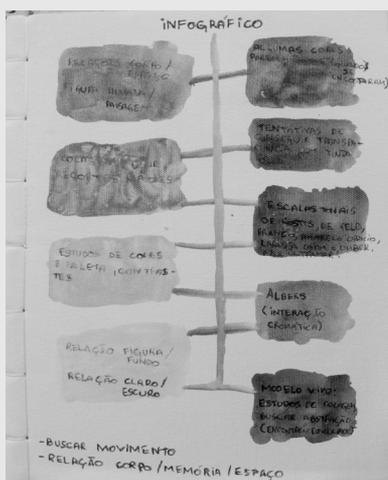


FIGURA 03 Imagem do Caderno Ateliê. Exercício de construção de infográfico baseado em pesquisa de artistas. Acrílico sobre tela. Fonte própria.



FIGURA 04 Imagem do Caderno Ateliê. Exercício de natureza morta com base para estudo de paletas. Óleo sobre tela. Fonte própria.



FIGURA 05 *Open Studio* realizado com alunos da disciplina de pintura da UDESC. Exercício de poética e retórica. Fonte própria.

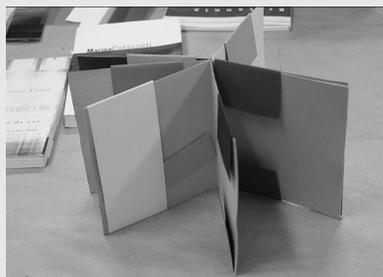


FIGURA 06 Estudos do livro *Interação da cor*, Josef Albers (2009), intitulado *Projeto Albers*. Fonte própria.



FIGURA 07 Residência artística no ateliê de pintura (Estudos de *Anthotype*). Fonte própria.



FIGURA 08 Microprática de monotipia a óleo, realizada com alunos de licenciatura em Artes Visuais da UnoChapecó. Fonte própria.

Sendo assim, o ateliê posiciona-se como um espaço de deslocamento (mudança), onde a instância entre artista e professor, professor e pesquisador, professor e aluno, teoria e prática, experiência e informação, real e imaginário, corpo e representação, forma e conteúdo, conhecimento e ação correspondem à transdução (no sentido de transitar) que o sujeito faz em busca de um devir na construção da prática docente. Esse devir é entendido como uma busca constante pela capacidade de defasar-se, modificar-se, transgredir-se, traçando redes de conexões para escapar da inércia, de acordo com Joaquim Jesus (2013).

A METODOLOGIA OPERATIVA NA CONSTRUÇÃO DOS CADERNOS ATELIÊ

Uma das formas relevantes para pensar a construção da subjetividade do artista professor pode ser através de um pensamento reflexivo sobre as experiências apreendidas durante o processo de propostas no ateliê. Tais propostas são compreendidas como desafios e não como atividades com resultados esperados. Dewey evidencia a relevância em compreender o processo como essencial no aprendizado, e a busca pela percepção e reflexão como fundamentais na construção do sujeito. Uma apreensão baseada na experimentação, na qual, a partir da percepção, da imaginação e da experiência, faz-se o ajuste da consciência (DEWEY, 2010). Experiência de um vínculo entre teoria e prática provoca interação entre ideia e ação, proporcionando uma concepção de conhecimento pelo caminho do agir agindo e de um fazer fazendo, criando experimentações que possibilitem condições crítica e reflexiva relevantes para a Educação em Artes Visuais.

Almejando a construção de vínculos, lançamos diversos desafios ou exercícios aos estudantes (artistas e professores em formação inicial na universidade), para se colocarem como pesquisadores de seu próprio processo. O objetivo foi adensar um lugar de pesquisa para o caderno ateliê como um tempo dinâmico de registro plástico, narrativas visuais e textuais, mapeamento de infográficos com os artistas e teóricos que foram referência para a pesquisa plástica, bem como para o desenvolvimento de exercícios e anotações, não como uma obra ou pintura finalizada, mas sim como um processo de esboço, rascunho que o próprio caderno concede ao tema.

Os estudantes registraram nas páginas do caderno (tamanho A4, feito em *canvas* e com costura manual) tudo o que foi referente à disciplina de processo pictórico. Ao final do semestre, o caderno transformou-se em um arquivo pictórico, como um lugar de deambulação da pintura, mais do que um trabalho finalizado do semestre. O objetivo também esteve em retirar o preciosismo técnico da própria linguagem pictórica, para além de sua fatura, e alcançar um processo subjetivo do que é pintura e de como podemos nos apropriar do conteúdo no contexto em que nos situamos. **[FIGURAS 03 E 04]**

A METODOLOGIA OPERATIVA EM OPEN STUDIO DE PINTURA

Compreendemos o *Open Studio* não como um evento, mas como um momento de abertura do espaço e do tempo de produção, recepção e significação da prática artística. Dessa forma, cada estudante planeja além da leitura pública de seu portfólio, seu espaço e tempo para mostrar a expografia e o desenho de sua produção. Seja por meio de resolver o problema em como mostrar seus materiais e procedimentos de trabalho, que incidem sobre seus documentos e arquivos de pesquisa, até o resultado da pesquisa como processo. Trata-se da articulação entre poética e retórica, concebida em um semestre por meio de desafios propostos e definidos por meio de interlocuções.

É relevante chamar atenção ao processo de construção e pertencimento do espaço no momento do *Open Studio*, na organização de seu tempo de produção, na escolha das imagens produzidas, nos acertos e nos erros, pois *“o que você está desenhando nunca será visto novamente, por você ou por qualquer outro. Em todo o curso do momento que passou e do que virá, este momento é único: a última oportunidade de desenhar o que nunca será visível de novo, o que ocorreu uma vez e nunca mais ocorrerá”* (BERGER, 1993, p. 146, tradução livre). Neste sentido, John Berger aponta para uma característica singular de cada instante. É no *Open Studio* que se define uma mistura de todos os tempos. Por isso, não é um evento ou exposição, e sim um momento de debate e encontros, tanto do próprio autor, com seu tempo de produção, quanto com o tempo de recepção e significação da partilha com o que foi visto. **[FIGURA 05]**

Também fica evidenciada, no *Open Studio*, a importância dos documentos de trabalho no processo de criação. Imagens, mapas, ferramentas, cadernos, diários, instrumentos, fragmentos de imagens e metodologias que conduzem o processo de ensino e aprendizagem ficam evidenciados quando mostrados em conjunto e alargados sobre o pensamento da poética e retórica. Na condição poética situa-se a revelação da experiência estética, da ideia de copertencimento entre o ser/estar; adensa-se a concepção de práxis e de essência para o tempo de produção. Já na condição de retórica, ou construção de discurso, há incidência sobre o tempo de recepção e significação, considerando a dominação do espaço, da linguagem e de um jogo simbólico, passível de ser configurado e reconfigurado pela potência do tempo de produção, conforme Gadamer (1991).

A METODOLOGIA OPERATIVA EM MICROPRÁTICAS E RESIDÊNCIAS EM ATELIÊ DE PINTURA

Partindo do entrelace do conceito de experiência (DEWEY, 2010) e da perspectiva da pesquisa em Arte, a investigação desenvolvida (e ainda em andamento, mas que já possibilita reflexões), a qual apresentamos neste artigo, tange três perspectivas operativas para o trabalho no ateliê. São estas: os encontros do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura

Apotheke⁶⁹, residências artísticas e micropráticas desenvolvidas em aulas de Artes Visuais na Universidade. Essas ações abordam também o conceito de Salles (2006) referente às redes de criação, o qual discorre sobre o inacabamento, o deslocamento da pesquisa, as interações e possibilidades de obra. O conceito de rede, quando associado à sua imagem, propõe pontos de encontro, de relação e interações. Metaforicamente, interações podem ser os momentos de reflexão, em que as coisas, ao interagirem, realmente se encostam e propõem trocas entre si. É nessa perspectiva, de busca de contato na trama do artista professor, que as três ações estão sendo estabelecidas.

Durante o ano de 2016, o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke realizou, além de outras atividades, dezesseis encontros de estudos sobre o livro *Interação da cor*, de Josef Albers (2009). Os estudos pautaram-se nas práxis artísticas e reflexões teóricas quanto ao uso dos exercícios, como testes de um processo, e não como um trabalho final (obra). Concomitantemente aos exercícios, buscou-se o desenvolvimento do que intitulamos de *Projeto Albers*⁷⁰, no qual cada participante deteve seu processo criativo e suas redes de criação específicas, expandindo as propostas iniciais do grupo. Dos encontros e pesquisas realizadas pelo grupo, partem ações mais pontuais que objetivam o aprofundamento pessoal artístico na vertente da pesquisa em Arte e Arte Educação.

Depois, as residências artísticas desenvolvidas no ateliê de pintura da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no primeiro semestre de 2017, são um exemplo desse aprofundamento, pois colaboram para a construção do pensamento visual, para que este interaja com o que lhe é externo, e também suas relações internas enquanto processo. Buscou-se com as proposições aos residentes que estes pudessem aprofundar suas pesquisas e estudos sobre suas práticas e poéticas. Até o momento foram desenvolvidas três residências que versam sobre a pintura no âmbito contemporâneo, ou seja, que compreendem seu campo expandido. **[FIGURA 06]**

As residências artísticas propuseram um mergulho no processo criativo; um olhar voltado ao espaço inventivo. Percebe-se que estas trazem à tona os processos de desenvolvimentos de obras, suas redes criativas, e assim transformam em processo o que é experienciado pelo artista (ou professor). As residências foram desenvolvidas com base

.....
⁶⁹ O programa de extensão ‘Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke’, fundado no ano de 2014, idealizado e coordenado pela Prof.ª Dr.ª Jocielle Lampert, oferece oficinas, minicursos, palestras, aulas abertas e residências artísticas que envolvem a temática da pintura, para estudantes de Graduação, Pós-Graduação e para a comunidade acadêmica e externa. Desta forma, oportuniza um espaço para conhecimento e aprofundamento sobre determinadas técnicas e processo pictórico, bem como conversas e trocas de saberes com artistas que tenham conhecimento e notoriedade no meio artístico. Para mais informações, acesse: <https://www.apothekeestudiodepintura.com>.

⁷⁰ O Projeto Albers foi de cunho obrigatório aos participantes do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Durante os meses de março a junho de 2016, trabalhamos com tarefas específicas que permearam o conteúdo do livro do artista professor Josef Albers (*A interação da cor*, 2010). Em encontros semanais, realizamos alguns exercícios e, além disso, cada participante desenvolveu um projeto final baseado em tais estudos. Este último objetivou um desdobramento nas pesquisas plásticas pessoais de cada integrante. Para mais informações, acesse: <https://www.apothekeestudiodepintura.com/projetos>.

em projetos (com planejamentos) para tempo e espaço de um estudo vertical na linguagem pictórica em articulação e consonância com outras linguagens contemporâneas como, por exemplo, o uso da *anthopype*. [FIGURA 07]

O termo 'microprática', criado por Lampert e adotado no uso de ações do Grupo de Estudos, refere-se ao estúdio como prática de pesquisa de Graeme Sullivan (2005) e a teoria clínica de Zeichner (2013). Nesse entendimento, compreende-se a formação do artista professor, na qual há um método em que indivíduos e grupos usam um caminho indutivo e métodos performativos para encontrar e resolver problemas, avaliar e decretar mudanças, e criticar e criar novas práticas. Assim, micropráticas são instauradas como planejamento de uma aula, em que a prática artística instiga o estudante a resolver e formular problemas em um tempo de quatro horas ou equivalente, e ocorrem no espaço do ateliê de pintura. Não seguem o estudo de técnica, mas sim o objetivo de articular o processo criativo ao processo pedagógico, bem como pensar o campo da pintura de forma vertical em um conjunto de reformulações de teorias e práticas, na perspectiva de gerar e abrir novos desafios sobre o processo pictórico.

As micropráticas propostas pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke acontecem em duas vertentes, vinculadas ao contexto da Universidade, e funcionam de modo similar a 'oficinas ou *workshops*', e não como disciplinas. Trabalha-se com espacialidade expandida para além de um suporte tradicional, não como um estudo de técnica ou leitura de manual, mas trata a pintura como um meio para narrativas poéticas, a construção de um pensamento visual, que podem interrogar o próprio tempo da pintura. Em uma microprática, situa-se o saber/fazer/agir na resolução e busca de problemas que envolvem o planejamento, metodologia e avaliação do trabalho docente e do próprio trabalho que é realizado como Arte. [FIGURA 08]

CONCLUSÃO

O espaço do ateliê é entendido como lugar de ensino e aprendizagem na prática do olhar; um lugar de potência como eixo gerador de um conhecimento que não perpassa somente pelo ensino técnico, mas também pelo senso estético que promove um lugar de mobilidade de forças, "[...] não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo" (SALLES, 2006, p. 19). Para propor a rede de conexões entre as práticas artísticas e os saberes pedagógicos considerados como essenciais na construção da subjetividade do artista professor, chega-se ao ateliê como lugar de significação do sujeito em prática. Pois é nele que, por meio das experimentações, esta pesquisa instaurou possibilidades de experiências que propiciam estados de singularidades através de redes de conexões possibilitadas pelo processo criativo. Contudo, ao refletir sobre o processo criativo, adquirimos novos movimentos de forças que se atualizam a todo momento, possibilitando sempre uma mudança de direção. "O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento" (SALLES, 2009, p. 160), pois garante ao sujeito em prática

de si, mediante suas escolhas, reinventar-se a todo o momento, buscando novas soluções para os problemas apresentados e apreendendo, assim, novas maneiras de fazer aula.

Portanto, partindo do contexto, conforme Lampert (2016), de que todo objeto artístico poderá ter dimensões políticas, discursivas e pedagógicas, compreende-se a prática no estúdio de pintura como processo de um fazer criativo no qual se inclui a reflexão crítica e a produção plástica por meio da experimentação (e vice-versa), concebendo que a pintura poderá ser uma representação imaginária, mas que também denota incontestavelmente derivações sobre a estética. Tais reflexões sobre as concepções didático-pedagógicas decorrem dos estudos da Arte como experiência, seja como teoria ou abordagem metodológica, compreendendo o estúdio de pintura como um laboratório, a exemplo do que Dewey objetivava para sua escola-laboratório. O desafio de teorizar a prática de ateliê requer a construção de uma robusta e defensiva estrutura para considerar a relação entre as teorias e as práticas, que intuem como a Arte é feita (produzida), e como pode ser estudada e aprendida. Logo, a necessidade de ser cauteloso sobre descrever uma estrutura analítica para teorizar a prática artística como um lugar para a pesquisa é evidente. Qualquer estrutura sistemática tem o potencial de conduzir a uma nova ortodoxia como interesses preferidos e funções de métodos para normalizar práticas.

REFERÊNCIAS

- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo; revisão: Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BERGER, John. Drawn to that moment. In: *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Espanha: Paidós, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Die el kunst arte und y der el raum espacio*. Espanha: Herder Editorial, 2007.
- JESUS, Joaquim Alberto Luz de. (In)Visibilidades: um estudo sobre o dever do professor-artista no ensino em artes visuais. Tese de Doutorado em Educação Artística, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Lisboa, 2013, 260 pp. Disponível em URL: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/72742/2/23843.pdf>>.
- KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (orgs.). *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- LAMPERT, Jocielle. [Entre paisagens] ou sobre 'ser' artista professor. In: *Ecologias Inventivas: experiências nas/das paisagens*. GUIMARÃES, Leandro Belinaso; KRELLING, Aline Gevaerd; PEREIRA, Juliana Cristina; DAL PONT, Karina Rousseng (orgs.). Florianópolis: Fapesc, 2015.
- [Entre paisagens] ou sobre 'ser' artista professor. In: *Cadernos de Pesquisa — Pensamento Educacional*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação UTP. DOSSIÊ: ARTE E EDUCAÇÃO: ABORDAGENS E PERSPECTIVAS. Curitiba, Paraná, 2016, vol. 11, n. 29. Disponível em: <<http://seer.utp.br/index.php/a/index>>.
- LAMPERT, Jocielle; WOSNIAK, Fábio. *Arte como experiência: ensino/aprendizagem em Artes Visuais*. Revista GEArte, Porto Alegre, v. 3, n. 2, pp. 258-273, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/gearte>>.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Tradução: Lilian do Valle. 3. ed., 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.

----- *Redes de criação*: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2006.

SULLIVAN, G. *Art Practice as Research*: Inquiry in Visual Arts. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

ZEICHNER, Kenneth M. *Políticas de formação de professores nos Estados Unidos*: como e porque elas afetam vários países no mundo. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2013.

**É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos**

Cecília Meirelles



O Processo Criativo: *insights x flashes* intuitivos

STELA MARIS SANMARTIN⁷¹

Iniciaremos este capítulo com uma breve apresentação sobre as conceituações existentes na literatura sobre o termo Criatividade, para posteriormente apresentarmos concepções de diferentes autores como Ribot (1900), Poincaré (1913) e Wallas (1926) sobre o processo criativo para, finalmente, apresentar a distinção que Abrantes e Sanmartin (2017) encontram sobre *insights e flashes* intuitivos na perspectiva de Sadler-Smith (2011).

A CRIATIVIDADE

O fenômeno complexo da criatividade não é novo e acompanha o homem desde que este existe, mas é certo que as significações que o termo foi adquirindo ao longo do tempo foram sendo alteradas.

Muitas discussões seriam evitadas se todos olhassem para a criatividade desde uma mesma perspectiva, a partir de uma única base conceitual e teoria explicativa. No entanto, não é o que acontece, pois a criatividade ao configurar-se como um fenômeno multidimensional e de significado plural, pode ser encarada de forma interdisciplinar expandindo suas ramificações para os âmbitos neurológicos, psicológicos, organizacionais e pedagógicos, originando diferentes definições de criatividade coerentes com a perspectiva assumida pelo autor, ou ênfase requerida.

.....
71 Mestre em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004) e Doutora em Educação pela USP (2013).. Foi coordenadora de área do curso de Artes Plásticas e coordenadora do curso FAAP/UFP conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação con-
veniado com a Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal. Foi docente do MBA em Gestão Educacional,
Marketing Esportivo e coordenadora do curso de Especialização em Criatividade e Inovação na Escola Trevisan
de Negócios. É membro do Instituto Avançado de Criatividade Aplicada Total IACAT, Santiago de Compostela,
Espanha; consultora na área da Criatividade e Inovação e autora dos livros “Criatividade e Inovação na Empresa:
do potencial à ação criadora” (2012), “Criatividade no processo de coaching”(2013) e “Intuição e Criatividade
na tomada de decisões” (2017) pela Trevisan Editora. Atualmente professora adjunto e chefe do Departamento
de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em Vitória.

Torre (1993) em “Creatividad Plural” diz que pretender identificar o nascimento do termo criatividade é impor-se uma tarefa inesgotável, pois a necessidade de precisar realidades novas nos leva a gerar conceitos e termos ou vocábulos novos. Retoma os estudos de Galton (1869-1889) que resultam na concepção hereditária do gênio, homem superdotado em suas faculdades mentais e rico em ideias originais, para apontar que o termo “originalidade” é um dos primeiros vocábulos que traduz o conceito de produção nova. A família semântica desenvolvida no entorno da invenção marcaria uma primeira fase caracterizada pela busca de gênios e inventores privilegiando o resultado. No início do século XX se desvia paulatinamente o interesse para as capacidades e desde 1900 com Ribot (1901) a imaginação prepondera na França sobre a própria criatividade. Inclusive Osborn assim intitula suas publicações mais importantes. O desenvolvimento da Psicologia Experimental descobre uma imaginação produtiva e não só reprodutora. Nesta segunda fase entra em cena o processo da imaginação produtiva como tratam Ribot e Poicancré.

El término “creativo” se constata ya en 1877, por Litté, en el suplemento a su “diccionario de la lengua francesa”, con el sentido de “quien tiene la virtud de crear”. Si de Productor derivamos el adjetivo productivo, de creador es lógico derivar el término “creativo”. (TORRE, 1993, p. 27)

No entanto o termo não é rapidamente incorporado. Torre infere que se há alguma razão será o peso da teologia tradicional, pois se criação é atributo de Deus, seria pouco respeitoso empregar o termo criador e criativo às criaturas. O reconhecimento do termo criatividade na literatura psicológica e seu emprego habitual sedará meio século depois, quando já havia mais de 200 publicações sobre imaginação e invenção. E se buscarmos um marco para a gênese da criatividade e sua investigação sistemática, podemos recorrer à conferência de Guilford em 1950 na Associação Americana de Psicologia.

Onde encontramos inovação valiosa, seja em Filosofia, Tecnologia, Ciências Naturais, Biológicas ou da Saúde, Arte, Ciências Humanas ou da Educação e em aspectos organizacionais e de gestão, poderemos falar de criatividade e de pessoas criadoras. (TORRE, 2005, p.28-29)

Sanmartin (2012) ao discorrer sobre as perspectivas teóricas da criatividade aponta que Rhodes em 1961, identifica enfoques nos quais as mais diversas definições se referem e, em definitiva, operam juntas e podem ser assumidas como eixos norteadores da investigação e desenvolvimento da criatividade que se transforma em capacidade na **pessoa**, estímulo no **meio**, sequência no **processo** e valor no **produto** destacando, assim, quatro importantes dimensões estruturantes.

Ao analisarmos a evolução do conceito percebemos a transformação do foco psicológico/individual (dimensão pessoa) ao prático/pragmático/vivencial (dimensão processo/produto) abrindo campo para as influências sócio/ambientais. (dimensão ambiente ou meio)

Alencar e Fleith (2003) observam que, ao examinar a literatura sobre Psicologia da Criatividade, as teorias recentes têm sido pouco divulgadas e, justamente estas teorias, são as que consideram as influências de fatores sociais, culturais e históricos no desenvolvimento da criatividade.

Sob essa perspectiva, a produção criativa não pode ser atribuída exclusivamente a um conjunto de habilidades e traços de personalidade do criador, mas também sofre a influência de elementos do ambiente onde esse indivíduo se encontra inserido (Hennessey & Amabile, 1988 apud Alencar e Fleith, 2003, introdução).

As autoras apontam três modelos de criatividade elaborados nessa abordagem: a teoria de investimento em criatividade de Sternberg (1988, 1991; Sternberg & Lubart, 1991, 1993, 1995, 1996), o modelo componencial de criatividade de Amabile (1983, 1989, 1996) e a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi (1988a, 1988b, 1988c, 1996). Descreveremos apenas a abordagem proposta pelo psicólogo húngaro Csikszentmihalyi (1996) amparada na visão sistêmica que defende que:

A criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é o resultado da interação entre os pensamentos do indivíduo e o contexto sociocultural. Criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico. (Csikszentmihalyi, 1996, p. 23)

O modelo sistêmico propõe que a criatividade é o resultado da ação do **indivíduo** com sua bagagem genética e experiências, em um **domínio** específico (cultura) que será avaliado e validado por um **campo** composto por especialistas (sistema social). Assim, a criatividade passa a estar contextualizada no tempo, na história, no conhecimento e nas implicações da ação criativa a interferir no mundo. Como nos diz Torre (2005) ela passa de atributo pessoal para um bem social e como característica ou qualidade humana é a melhor forma de explicar as mudanças do ponto de vista individual ou social em todas as áreas de conhecimento e atuação do homem.

Contribuições criativas promovem mudanças em domínios. É essencial, portanto, que o indivíduo tenha conhecimentos acerca do domínio a fim de introduzir variações no mesmo. Os indivíduos mais prováveis de transformarem um domínio são aqueles que conhecem a fundo os seus princípios, detectam suas inconsistências e procuram estender suas fronteiras (Feldman, Csikszentmihalyi & Gardner, 1994 apud Alencar e Fleith, 2003, A Perspectiva de Sistemas — Csikszentmihalyi).

É a partir de um problema que a Criatividade é acionada, um problema que não tenha resposta conhecida, um problema que gere a necessidade de criar uma resposta, ou modificar as existentes. Portanto, uma necessidade que aciona o processo de geração e desenvolvimento de ideias, que permita propor, criar, enveredar pelo que ainda não existia, ou não daquela forma, para apresentar o incomum, não usual, diferente, original. Chegar ao tão polêmico **novo**, hoje entendido pelos teóricos da criatividade como uma possível reordenação do já existente, como resultado de ressignificações, ou atribuição de novos significados que satisfaçam as diferentes dificuldades.

Entre os polos da novidade e da adaptação a um determinado contexto sociocultural e histórico, podendo a adaptação se referir a valores relacionados com adequação, utilidade e pertinência, reside à complexidade da aplicação do conceito de criatividade, também relacionado com

o aprimoramento e a integração do sujeito. (MITJÁNS MARÍNEZ, 2009 apud, SOBRINHO e SANMARTIN, 2014, p.85)

SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

Como vimos os primeiros passos no estudo da criatividade, vieram por meio da investigação da imaginação criadora até 1950, e o estudo da criatividade como processo foi como se tentou penetrar em sua essência. Tentava-se desvelar o processo de criação, buscando modelos no processo imaginativo e no de investigação. Ribot (1900), Dewey (1910), Poincaré (1913), Wallas (1926), para citar os primeiros, apontaram fases para o processo criativo com diferentes nomes que se mantêm até os dias de hoje.

Torre (2005, p.37-45) discorre sobre Ribot e diz que, em sua obra ‘Ensaio sobre imaginação criadora’ (1901), ele faz um primeiro estudo sistemático sobre criatividade. Ribot apresenta a atividade criadora como convergência de três fatores, quais sejam, intelectual, emocional e inconsciente. Esta concepção é muito bem vinda, pois exclui as visões parciais daqueles que concebem a criatividade como unicamente intelectual.

Como fator intelectual diz que o trabalho da imaginação criadora está em fazer associações. A inteligência contribuirá com o poder associativo, sobretudo com o poder de pensar por analogias. Sobre a carga afetiva, Ribot diz que ela possibilita associações nas quais residem o motor da motivação para criar. A alegria, amor, raiva, tristeza, dão origem a grandes produções artísticas. As emoções criam na imaginação produtiva a tensão que levará a expressão criativa. Ribot atribui ao inconsciente o grande papel da inspiração e origem de novas ideias, caracterizando-a por não ser controlada com a vontade; emergindo na consciência de forma instantânea e brusca, de forma inesperada e imprevisível.

Especificamente sobre o processo criativo, Ribot teve a grande iniciativa de sugerir dois tipos, respeitando as pessoas de pensamento analítico e lógico e outro que seria o das pessoas mais intuitivas. Em sua perspectiva, para os analíticos a primeira fase seria a ideia prévia (princípio de incubação), a segunda fase a invenção ou descobrimento e por último a terceira fase a da comprovação ou aplicação. Para os intuitivos a primeira fase é da preparação geral inconsciente; a segunda fase a da ideia, inspiração, erupção ou comunicação e finalmente a terceira a do desenvolvimento ou construção.

É bem interessante esta proposição do processo criativo, sessenta anos antes que os investigadores americanos o propusessem de maneira mais argumentada e detalhada. Este mesmo esquema de procedimento da imaginação criadora foi novamente proposto por Dewey em 1910, Poincaré em 1913, por Wallas em 1926 e curiosamente nenhum dos três citam a Ribot.

Depois desse breve histórico sobre as investigações pioneiras do processo criativo podemos apresentar a classificação do inglês Graham Wallas que em 1926 propõe etapas para a criação de uma nova ideia, hoje a mais amplamente aceita pelos estudiosos da criatividade. Wallas sugere quatro etapas no processo criativo (Torre, 2005, p.54-55):

PREPARAÇÃO - obtenção de informações, reconhecimento do problema e utilização dos conhecimentos adquiridos.

INCUBAÇÃO - “período de dormência”, atividade latente e inacessível à consciência. Acontece mais frequentemente no relaxamento e pausa exterior. Despreocupação consciente do problema.

INSPIRAÇÃO - momento de iluminação, intuição e visão ‘rápida’ quando a solução emerge de forma inesperada, como revelação.

VERIFICAÇÃO — se trata de formular em termos de compreensão; verificar e comprovar, comunicar os resultados manifestação.

Considerando a classificação de Wallas, Torre (2005, p. 113-115) nos fala da importância da fase *preparação*, que permite “conhecer o terreno e estar disposto a cruzar os seus limites” para poder criar, ressaltando que, nessa fase, a antecipação e o empenho são atitudes importantes. Na segunda fase — *a incubação* –, o autor nos mostra que “é o momento de distanciamento do projeto, problema ou plano inicial. [...] Não há desgaste de energia psíquica, mas o subconsciente vai integrando informações relativas à inquietação inicial”. Na terceira etapa — *iluminação* –, o indivíduo encontra uma ideia de solução, porém alerta para o fato de que “o processo criativo ainda não está completo”. Na última fase — *verificação* –, é o momento de avaliar a ideia, elaborá-la de forma aceitável e “saber fazer com a mente aberta e flexível”.

Numa extensão do pensamento de Wallas, George Kneller (1978) inclui uma fase anterior à *preparação* de Wallas, que denomina de *primeira Apreensão*.

Em geral, o momento da criação só ocorre depois de demorada preparação consciente seguida por um intervalo de atividade não consciente. Antes, porém, é preciso que nasça o germe da criação. O criador tem de ter o seu primeiro *insight* — a apreensão de uma ideia a ser realizada ou de um problema a ser resolvido. Até então ele não teve inspiração, mas apenas a noção de algo a fazer. (KNELLER, 1978, p. 63)

Parece-nos interessante pensar que, antes de iniciar um processo de coleta de dados, é preciso identificar a necessidade que nos motiva a empreender essa busca, pois podemos mover-nos por uma motivação extrínseca, quando o problema é externo e apresentado pelo meio sociocultural ou por uma motivação intrínseca vinculada aos desejos, ideias ou metas pessoais. Kneller, na citação anterior, ao dizer que a apreensão primeira dá ao criador a noção de que há algo a fazer, parece indicar que a intuição ocorre também no estágio anterior à coleta de dados e indica a direção.

Sadler-Smith (2011, p. 84), por sua vez, apresenta o processo com cinco fases distintas, adicionando o que chama de “zumbido intuitivo”:

1. Preparação: estudo e desenvolvimento de capacitações que sirvam como material de trabalho para a criatividade.
2. Incubação: recolhimento do problema na região inconsciente da mente.
3. Intimação: “zumbido” intuitivo pré-consciente indicando que a solução está prestes a surgir.

4. Iluminação: momento “eureka” (literalmente: “encontrei!”).
5. Verificação: árduo processo de checagem da viabilidade da ideia e de sua exploração comercial.

Importante ressaltar que esse processo não deve ser considerado de forma linear. Nas palavras de Sanmartin (2012, p. 65): “alguns passos se reiteram, se sobrepõem e retrocedem até chegar ao final”. E Mihaly Csikszentmihalyi (1996, p. 81) nos alerta que, “no processo criativo, o número de *loops*, repetições e até *insights* envolvidos depende da profundidade dos assuntos e temas que estão sendo tratados”.

Esse pensamento é reforçado por Osborn (1993, p. 117), quando aponta que o procedimento criativo “não pode ser rigidamente metodizado”, sendo um processo de “paradas e movimentos, (...) um processo que não pode nunca ser exato ou suficiente para ser classificado de científico”. O processo criativo é flexível e atende os percursos individuais e esta indeterminação é precisamente o que o distingue do processo lógico-dedutivo.

Wallas já previa um momento de preparação anterior ao “mágico” *insight*. Ao longo dos anos, seu modelo seria desenvolvido e ampliado por vários outros estudiosos. Em praticamente todos os novos modelos, a criatividade continuava sendo vista como uma mistura de esforço e imaginação. Contudo, aos poucos os passos analíticos que antecediam o momento da “iluminação” foram se tornando mais numerosos e robustos.

Em outras palavras, os pesquisadores começaram a concordar que seria muito mais fácil chegar a soluções criativas se nos preparássemos para isso, seguindo um roteiro objetivo predefinido. Dessa forma, começam a ser desenvolvidas técnicas para estimular a criatividade.

Um aspecto a ser considerado é que no modelo proposto por Wallas o foco está direcionado ao indivíduo, como se a criatividade dependesse exclusivamente do sujeito. Com o passar do tempo teorias centradas no sujeito, passaram a ser substituídas por teorias sistêmicas, como já comentamos anteriormente, que atribuem às soluções criativas não a uma pessoa ou processo isolado, mas a uma série de fatores inter-relacionados.

Vale pensar sobre o que move as pessoas a iniciarem um processo de criação e o que as motiva para empreender tal tarefa.

Ostrower (1987, p.27) fala de uma tensão psíquica, Kneller (1978, p.63) de uma primeira apreensão; em linhas gerais poderíamos pensar em uma necessidade, que pode ser um desejo, vontade, intuição, meta, ou mesmo um problema. Dependendo da natureza da pergunta, chegaremos a resultados também de naturezas diferentes, originando produtos artísticos, culturais, científicos e inovações de outras ordens como produtos e serviços.

Solucionar problemas, tomar decisões são ocorrências diárias na profissão, nos negócios e também em nossos assuntos particulares. Muitas pessoas utilizam um processo ou um padrão, conscientemente ou não, para solucionar seus problemas e tomar decisões. Qual será então a diferença entre a Solução de Problemas pura e simples e a Solução Criativa de Problemas?

É a constante busca do novo, do não comum, do diferente e esta é a essência do processo criativo. Quando enfrentamos um problema totalmente novo, para o qual não se

conhece a solução ou quando as soluções que sempre funcionaram passam a não mais agradar, estamos diante da possibilidade do uso do pensamento criativo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE INSIGHTS X FLASHES INTUITIVOS

A intuição é perceptível; pode ser sentida pelo intelecto, mas não pode ser explicada, porque ocorre num campo de ocorrência diferenciado, não intelectual. (OSHO, 2006, p. 9)

Para Abrantes e Sanmartin (2017) os processos criativos implicam alguns momentos diferenciados de divergência e convergência. Na divergência, pretende-se o levantamento de ideias por meio da imersão no inconsciente, da ação da intuição e da imaginação criadora, mas, nos momentos convergentes, é necessário fazer análise, julgamento, escolha, planejamento, elaboração e, de acordo com os recursos concretos, executar a ideia.

Esse pêndulo entre momentos de descontrole e controle é reforçado por Sanmartin (2012, p. 75), que diz que, a fim de reativar o potencial de criar, “é preciso permitir o ‘não fazer’, deixar emergir a intuição e operar para que a nova articulação possa resultar em uma criação”.

Assim para diferenciar intuição e insight, as autoras focam nas etapas de *incubação* e *iluminação*, buscando caminhos para entender e tirar proveito da atuação da intuição nessas etapas, propiciando as descontinuidades e rupturas de pensamento do momento do *eureka*.

Na visão de Peirce, a intuição “é uma percepção direta que surge da unificação das partes fragmentadas de sua percepção — corpo, emoções, mente e espírito —, e acontece quando você está bem focado no aqui e agora, conectado com seus sentimentos e também com o seu corpo, sem usar sua força de vontade.” (PEIRCE, 1999, p. 13)

Ayan (1998, p. 235) reflete sobre a fase de incubação e sua relação com a intuição:

Durante a incubação, o cérebro alcança o *alterconsciente* [para o autor, o mesmo que inconsciente] e acessa dados adicionais e, talvez, como acredita Jung, consulta os arquétipos embutidos no inconsciente coletivo. Seja lá o que estiver por trás do que se pode enxergar, não há dúvidas de que o período de incubação solicita as respostas diretamente de suas capacidades intuitivas.

Para Goldberg, a intuição é algo essencial para os trabalhos criativos. Ele também a relaciona com a fase de incubação do processo criativo, quando, “nosso cérebro pondera a informação que coletamos durante a fase de preparo, até que a resposta, de repente, aparece.” (GOLDBERG apud AYAN, 1998, p. 232)

Uma distinção inovadora entre intuição e *insight* é proposta por Sadler-Smith (2011), deixando-nos uma importante reflexão: o momento do *insight* traz uma solução que apresenta uma lógica clara e explicável com palavras, números ou imagens. A intuição nos traz uma sensação, uma impressão sobre que caminho seguir ou sobre uma solução, o que ele chama de *sensação de saber*. Para o autor, o *insight* permite “ver novas conexões; e a intuição criativa nos permite sentir novas conexões.” (SADLER-SMITH, 2011, p. 90)

Reforçando essa distinção, ele apresenta a diferenciação elaborada pelos neurocientistas que pesquisam essa área e consideram a intuição como “um processamento implícito de material ativado inconscientemente”; e o *insight* como “súbita percepção de uma solução originada em processos cognitivos ocultos.” (SADLER-SMITH, 2011, p. 92)

Manuela Romo, em *Psicologia de la creatividad* (1997), discorrendo sobre a natureza do *insight*, comenta que são conhecidos os trabalhos de Köhler sobre solução de problemas por *insights*, o que de alguma forma confirma o *insight* como processo cognitivo diferente da intuição. Para os psicólogos da Gestalt:

El *insight* no es cuestión de ensayo y error sino que es un proceso de todo/nada. La solución al problema vendrá con una súbita reorganización de los elementos del mismo. (...) Es necesario que las cosas se reestructuren en una gestalt, lo cual no siempre resulta fácil porque, a veces, hay que superar ciertos bloqueos o fijaciones. (ROMO, 1997, p. 106)

Por último, vale mencionar a abordagem de Sternberg (1988, apud ROMO, 1997, p. 111), que definiu *insight* como “uma função dos componentes cognitivos de aquisição de conhecimento, estando seus desafios em saber selecionar os elementos importantes, saber combiná-los e comparar as soluções prévias”.

Assim, corroboramos com as ideias dos autores que apontam o *insight* como um processo cognitivo, e a intuição como impressão sutil, um saber espontâneo, uma sensação.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Ana e SANMARTIN, Stela Maris. *Intuição e criatividade na tomada de decisões*. São Paulo: Trevisan Editora, 2017.
- ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. *Contribuições teóricas recentes ao estudo da Criatividade*. “Psicologia: Teoria e Pesquisa” v.19 n.1 Brasília jan./abr. 2003. Acessível em <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0036j.html> data de acesso 14 novembro de 2016.
- ALENCAR, E, S. *Um estudo de criatividade*. Arq. Bras. Psic. Apl., Rio de Janeiro, 26 (2): 59-68, abr./jun. 1974. Acessível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpa/article/viewFile/17077/15876>. data de acesso 16 de novembro de 2016.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. NY: Harper Collins Publishers, 1996.
- Day, Laura. *Manual de intuição prática*. Tradução de José Lopes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- _____. *Intuição: como utilizá-la para o sucesso*. Tradução de Marija C. Mendes. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda., 2000.
- GOLDBERG, Philip. *O que é intuição e como aplicá-la na vida diária*. Tradução de Roberto Socio de Almeida e Paulo César de Oliveira. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- KNELLER, G. *Arte e ciência da criatividade*. 5ª Ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.
- LUBART, T. *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

- ISACKSEN, S. *Solución Creativa de Problemas*. Santiago de Compostela: Colección Máster: Monografía de Creatividad Aplicada, 1996.
- Osborn, Alex. *Applied imagination: principles and procedures of creative problema-solving*. 3rd ed. Buffalo, NY: Creative Education Foundation Press, 1993.
- OSHO. *Intuição: um saber além da lógica*. Tradução de Henrique Amat Rego Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2006.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo: Vozes, 1987.
- PARNES, Sidney. *Source Book for Creative problem solving*. Buffalo, NY: Creative Education Foundation Press, 1992.
- . *Visionizing*. Nova York: D. O. K. Publishers, 1988.
- PRADO, David. *Teorías de la creatividad en Acción*. Santiago de Compostela: Ed. Educreate, 2011. (libro gratuito online: <http://educreate.iacat.com/biblioteca.html>)
- . *Técnicas creativas y lenguaje total*. Santiago de Compostela: Ed. Educreate, 2011. (1. ed. 1988. USC.) (libro gratuito online: <http://educreate.iacat.com/biblioteca.html>)
- RHODES, M. *An analysis of creativity*. Phi Delta Kappan, 42. 1961, p.305-310.
- ROMO, Manuela. *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- SADLER-SMITH, Eugene. *Mente intuitiva: o poder do sexto sentido no dia a dia e nos negócios*. Tradução de Andréa Wolffenbuttel. São Paulo: Évora, 2011.
- Sanmartin, Stela Maris. *Criatividade e inovação na empresa: do potencial à ação criadora*. São Paulo: Trevisan Editora, 2012.
- SOBRINHO, A. B. F. e SANMARTIN, S. M. *A criatividade no ensino superior: uma abordagem possível*. in VERSUTI, A.C. BERALDO, R. e GOSCIOLA, V. (orgs) *Formação de Professores: Transmídia, Conhecimento e Criatividade*. Recife: Editora UFPE, 2014. p. 83-100.
- TORRE, Saturnino de La. *Criatividade Plural*. Sendas para indagar sus múltiples perspectivas. Barcelona, PPU, 1993.
- *Dialogando com a Criatividade: da identificação à criatividade paradoxal*. São Paulo: Madras, 2005.
- WECHSLER, S. M. *Criatividade: descobrindo e encorajando. Contribuições teóricas e práticas para as mais diversas áreas*. Campinas: Psy, 1993.



O poeta é como o príncipe das nuvens.

Charles Baudelaire



Gravar caminhos - lugares da subjetividade: meios e fins da gravura reformulados (1950-1970)⁷²

MARIA LUISA TAVORA⁷³

[...] o percebido se me torna visível à medida que lhe empresto sentido.
Luiz Costa Lima, 1989

Pesquisar, mapear, analisar e buscar sentidos para a gravura artística, produzida no Rio de Janeiro, justifica-se pela minha crença de que a gravura não deva continuar à margem das narrativas sobre as nossas experiências das artes visuais. Há lacunas a preencher na historiografia da arte, no Brasil. Os anos 1950/60 revelam-se como um momento relevante da arte da gravura, cenário em que outros setores das artes plásticas viviam igualmente um momento privilegiado de reflexão a gerar a elaboração de práticas voltadas para a definição dos fins da atividade artística. Interesse-me pela inserção qualitativa da gravura neste contexto brasileiro. Ao reconhecer a qualidade artística dessa produção, estou reconhecendo sua historicidade, conforme o pensamento do historiador Giulio Carlo Argan. (ARGAN, 1992, p. 19)

No cenário de apropriação expressiva da gravura, nos termos colocados pela arte moderna, o processo foi marcado pela relação estreita entre ensino e prática artística, com a criação e ampliação dos ateliês de formação, no Rio de Janeiro. A intensa produção testemunhada no período é tributária da ação pedagógica de gravadores como Carlos Oswald, Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo, Raimundo Cela, Poty Lazarotto, Edith Behring, Orlando Dasilva, entre outros.

A atuação pioneira de Carlos Oswald, a partir de 1914, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, fundava-se no interesse em reabilitar a gravura,⁷⁴ tocado pelas experiências dos pintores e gravadores europeus que buscavam retomar as técnicas mais tradicionais da

.....
⁷² Este texto, aqui com modificações e inclusões, foi apresentado pela autora em sua conferência para promoção à Professora Titular da EBA/UFRJ, em 25 de outubro de 2018.

⁷³ Professora Titular de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ. Nesta instituição, atua nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Pesquisadora CNPq (PQ 2) no campos das Artes Visuais, temáticas sobre a arte brasileira no século XX, em especial a gravura artística moderna e contemporânea e a crítica de arte.

⁷⁴ No ambiente florentino, era acolhida com entusiasmo a proposta dos impressionistas de introduzir a cor, trabalhar com a chapa de zinco, obtendo texturas e efeitos que se distanciavam da limpeza e rigor do cobre, tão explorados na gravura de reprodução.

madeira e do metal.⁷⁵ O Liceu apostava na gravura como *métier*, qualificação pessoal para o imediato aproveitamento na indústria. Carlos Oswald, por sua vez, buscava divulgar a gravura como meio expressivo. Duas categorias similares em sua materialidade e divergentes em sua função. Essa dupla destinação da gravura conheceu momentos de embates e de tensão. Aprendia-se gravura, em termos modernos, numa instituição brasileira, registro público do nascimento da gravura artística, feita no Brasil. Por desdobramento desta assertiva, é possível sustentar que, entre nós, a tradição da gravura artística é moderna. Um certo paradoxo, sem dúvida, uma tradição que é moderna.

Os artistas gravadores atuantes no Rio de Janeiro, nos anos 1950/60, a serem tratados por mim nesta oportunidade, estiveram ligados, quase na totalidade, a algum núcleo de ensino, sendo tributários da orientação moderna de seus mestres.⁷⁶ Genealogias são possíveis. Cada núcleo atuou como uma “força formadora de hábitos”. Pierre Bourdieu nomeia de *habitus cultivado* essa força, observando que:[...] “todo ensino deve produzir, em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim, constituir enquanto valor ou como valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe. E tal exigência se faz presente no próprio ato de transmissão” (Bourdieu, 1982, p. 211). As poéticas gravadas integram referências estéticas para as quais concorreu como fundamento a natureza de seu ensino, o “próprio ato de transmissão.”

Destaco dois núcleos de ensino, criados nos anos 50. O ateliê do “Curso de Especialização em gravura de talho-doce, água-forte e xilografia”, curso livre oferecido no espaço da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951. Goeldi imprimiu um perfil singular ao aprendizado da xilogravura ao garantir o exercício da liberdade de criação, na qual o desenho é tomado como expressão autônoma. Estimulava uma atitude crítica ao orientar e franquear aos alunos uma avaliação dos trabalhos do grupo. Uma metodologia que muito marcou os frequentadores deste ateliê. Promovia um questionamento em relação aos modos de ver. Inseriu-se no processo de crise da representação, um “espaço refúgio” referenciado na matriz expressionista alemã. (TAVORA, 2016, pp. 173-184)

O segundo espaço coletivo relevante, naqueles anos, foi o Ateliê Livre de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio, “a menina dos olhos do Museu”,⁷⁷ criado em 1959, primeira oficina planejada para a gravura em metal, braço forte do projeto do MAM-Rio de consolidação da arte moderna. (TAVORA, 2007, pp. 58-67) O curso inaugural, de quatro meses, foi ministrado pelo gravador franco-alemão Johnny Friedlaender (1912-1992) que, desde 1949, mantinha em Paris um curso no *Atelier de l’Ermitage*, sobre cuja proposta de formação de gravadores escreveu: “Todo ensino, para ser válido, deve então fazer reviver experiências adquiridas e estimular o gosto pela pesquisa, liberado de encontrar o que já existe; ele deve proceder de um método de investigações vivas e não de um sistema

.....
⁷⁵ Sociedades dos Aguafortistas (1882) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889).

⁷⁶ A experiência pioneira do Liceu de Artes e Ofícios, em 1914, seguiram-se as iniciativas de ensino da Fundação Getúlio Vargas, em 1946; da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951; da Escolinha de Arte, em 1952; do Instituto Municipal de Belas Artes, em 1953 e do Museu de Arte Moderna, em 1959.

⁷⁷ Afirmação de Carmen Portinho, em depoimento à autora, em 21 de outubro de 1997, no Rio de Janeiro.

de leis mortas.” (FRIEDLAENDER & FLOCON, 1950) Referência internacional para os que se interessavam pela gravura contemporânea, lá estiveram muitos brasileiros como a gravadora Edith Behring (1916-1996) que assumiu por uma década, a coordenação do ateliê do MAM-Rio, após o retorno do gravador europeu. Conjugou o aprendizado dos métodos tradicionais da gravura em metal com uma investigação viva, identificando-se com a matriz francesa, baseada em um caráter experimental, favorecedor de uma relação mais expressiva e existencial com a matéria.

Esses e os outros núcleos de ensino firmaram-se no equilíbrio entre criação e técnica, no entendimento de que ambas se informavam mutuamente: formação moldada na liberdade de criação, princípio operador e um dos pilares da consolidação da gravura artística, naqueles anos.

Esta qualidade artística requer diálogos poéticos com as gravuras, plurais em seus caminhos - matrizes de sentidos. Neste processo, articulo conjuntos de obras e artistas segundo afinidades de disposições: GEOMETRIAS EXPERIMENTAIS; ENTRELACAMENTOS DE SUBJETIVIDADES; FIGURAÇÕES DA ABSTRAÇÃO; OUTROS EXPRESSIONISMOS; FIGURAÇÕES MITOLÓGICAS.

Em GEOMETRIAS EXPERIMENTAIS, trago obras de Lygia Pape e de Iberê Camargo, inicialmente situados numa abordagem construtiva do espaço como lugar de experiências do corpo.

Lygia Pape (1924-2004), autodidata, realizou xilogravuras desde 1954, abordando a madeira com a liberdade da experiência pura, primitiva. A partir de 1956, denomina Tecelares suas gravuras. Na organização construtiva de sua obra, imantou o espaço explorando as texturas da madeira. Criou justaposições e superposições de uma multiplicidade de veios que criavam um vibração às superfícies contidas pelo traço rigoroso. Tinha tanto interesse na vibração dos veios a ponto de usar o bloco de madeira como matriz sem incisão, matriz fragmento. Buscou a precisão do traçado, o limite controlado da forma. Com as matrizes fragmentos, obtinha a linha não mais como incisão e sim como intervalo, como espaço. Desse tratamento disse: “procurei eliminar todo o “ranço” da coisa expressionista.” (PAPE, 1983, p. 44). Sua ousadia crítica dava-se no cenário em que o peso da tradição expressionista da gravura afirmava-se através de Goeldi. A artista abandona também o caráter multiplicador da gravura rejeitando a reprodutibilidade como condição para seu trabalho. Limitou-se, muitas vezes, a fazer tiragem reduzida de duas cópias. A repetição da experiência nada acrescentava à sua criação. Lygia esteve mais voltada para o processo de exploração da madeira, privilegiando o momento da criação. Agir sobre a madeira e a impressão da imagem constituíam o registro da dupla natureza do ser e do não-ser. Registro de uma ausência - da ação da matriz.

Lygia realizou experiências com a poesia em parceria com a xilogravura. Ela reinventa a integração entra as duas, operando um deslocamento da tradição da ilustração. Nos Poemas-xilogravuras, a imagem gravada é que configura plasticamente a disposição gráfico espacial das palavras na página. A forma problematiza a palavra e sua significação. Lygia não trabalha presa ao mundo das imagens. Lança a xilogravura para o mundo das

vivências. Vivências da matéria. Vivências do espaço ampliado. Vivências do espaço-luz. Vivências da geometria feita poema.

Iberê Camargo (1914-1994), gaúcho de Restinga Seca, veio para o Rio de Janeiro em 1942, com bolsa de estudos do governo do Rio Grande do Sul para estudar arte. Um ano depois, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, logo abandonando-a por incompatibilidade de orientação. Aproximou-se de Guignard, tendo sido um dos fundadores, com o mestre, do produtivo Grupo Guignard. Nessa ambiência, além da pintura, realizou suas primeiras experiências com gravura, com Hans Steiner e Guignard, aprofundadas posteriormente na Itália, com o gravador Petrucci. Criou, em 1953, o curso livre de gravura no Instituto Municipal de Belas Artes, amadurecendo-se nesta técnica de expressão com o próprio ensino.⁷⁸

Dores na coluna impediram-no de realizar deslocamentos longos com seu material de pintura para trabalhar pelas ruas, becos e paisagens naturais, como estava habituado. Na intimidade de seu ateliê, a partir de 1958, Iberê Camargo lança mão da forma dos carretéis, elementos concretos que vão identificar sua pintura e sua gravura por mais de uma década.⁷⁹ A memória constitui solo de operações na realidade presente (na vida pulsante) do artista. Os carretéis da infância organizam inicialmente a turbulência desse encontro, desse achado. (Formação de carretéis (1960), Carretéis em tensão (1960), Conjunto de carretéis (1960) e Sem título (1965). São convocados para atuar como unidades de ordenação do espaço a gravar, vocação tectônica e construtiva. Assentados em mesas, evidenciam o interesse planar do tratamento emprestado por Iberê a seus objetos numa espacialidade difusa. Vazios, seus esqueletos formam uma trama, uma verdadeira barreira a sustentar o olhar do observador na dureza de uma ortogonalidade.

No limite de uma estabilidade cavada na memória, insurgem-se ao controle ortogonal, que cristaliza lembranças. Suas formas imprimem uma tênue movimentação que acompanham a realidade matérica, texturas, com a qual o artista deixa escapar o controle. Em outros momentos, prestes a cair, findam por se tonar massa no espaço das experiências afetivas da infância. No rodopio, no rolar, no movimento que aguçaram o manuseio lúdico que receberam. Ganham autonomia como elementos de uma espacialidade dinâmica e, portanto, existencial, como em

O artista transita por seus presentes, conta sua história e, nesse processo, inventa-se em forma de carretel, “um exercício significativo do drama de estar no mundo.”(BRITO, 2003, p. 123). Para tanto, precisa dessas “ressonâncias afetivas”, dessa descoberta visual, justo para desconstruí-las e imantar-se em sua criação. Um devir, um tornar-se com eles. Encontrar-se com eles em seu rodopio, um movimento que acolhe o dinamismo do ser, liberados da geometria ordenadora. Diz Iberê: “A gente vai decolando, vai se afastando do modelo e vem esse mundo subjetivo e toma conta do presente, se mistura com aquele agora”.⁸⁰

.....
⁷⁸ Frequentaram seu ateliê, entre outros, os artistas Anna Letycia, Vera Mindlin, Geza Heller e Jacinto de Moraes, que se firmaram na gravura artística.

⁷⁹ É com trabalhos inseridos nessa realidade dos carretéis que Iberê vai ganhar, em 1960, o Prêmio de Gravura da Bienal do México e, em 1961, a grande premiação da Pintura Nacional na VI Bienal de São Paulo. (com as telas *Fiadas de Carretéis i, ii, iii, iv e v*).

⁸⁰ Em entrevista a Cecília Cotrim, *apud* Monica Zielinsky, *Diálogos com Iberê Camargo*, p. 104.

Em ENTRELAÇAMENTO DE SUBJETIVIDADES, destaco Fayga Ostrower (1920-2001), artista que conquistou posição de singularidade no âmbito da arte brasileira, com sua prática artística no âmbito da abstração expressiva e pensadora lúcida, no trato com a reflexão sobre a arte.

Foi autodidata, tendo frequentado apenas o Curso da Fundação Getúlio Vargas, em 1946, onde teve como mestres Axel Leskoschek, Carlos Oswald e Santa Rosa⁸¹, artistas cuja metodologia se inseria nos pressupostos da liberdade da arte moderna. A partir deste curso de seis meses, decidiu ser artista.

Até inícios dos anos 50, o trabalho de Fayga pautou-se por uma visão expressionista da realidade. Com interesse nas questões formais, encaminhou-se posteriormente para a arte abstrata, da qual foi pioneira no âmbito da gravura.

A repercussão de seu trabalho dentro das novas premissas estéticas não tardou a receber sinais de reconhecimento no Brasil e no exterior. Foi laureada com o Grande Prêmio Nacional de Gravura na Bienal de São Paulo, em 1957, com obras nas técnicas do metal e na Bienal de Veneza, em 1958, com xilogravura.

Não são poucos os críticos que, através das gravuras de Fayga Ostrower são seduzidos e capturados pelo mistério de formas leves que ressoam um longínquo Oriente. É comum a referência a uma atmosfera oriental que emana das imagens “fayguianas”. No Álbum 10 gravuras, de 1956 e, em obras dos anos 1960, a leveza obtida em seus trabalhos resulta tanto do tratamento dos planos de cor em transparência, quanto da incorporação de vazios, de intervalos entre as formas que funcionam como espaços de sua transformação.

São espaços de respiração, do calar, do silêncio propício à gênese poética. As formas e os delicados traços são mediados por um vazio que se articula como fonte positiva de tensão e equilíbrio. Interrupções dos traços reaparecem repetidas vezes provocando um movimento visual. Tal estratégia guarda similitude com o “invisível-visível”, noção da pintura chinesa que se traduz pela interrupção do traço, procedimento técnico que, segundo o estudioso François Cheng, interessa ao artista que “deve cultivar a arte de não mostrar tudo, a fim de manter vivo o sopro e intacto o mistério.” (CHENG, 1979, p. 7)

Não é sem razão que sobre a arte chinesa comenta: “admiro neles essa combinação de força vital com a poesia. (OSTROWER, 1980) Ela realiza esse encontro com a poesia da vida através de um lirismo que, poucas vezes, o mundo artístico ocidental está acostumado a testemunhar. A criação lírica é íntima, pressupõe uma adesão, o “um-no-outro”. Fayga cria um dinamismo na evocação de imagens, e o olhar do fruidor não consegue se deter na imagem criada pelo plano em transparência. Cabe para tanto, considerar as palavras de Merleau-Ponty: “Nossos olhos de carne já são muito mais que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas [...] (PONTY, 1975, p. 280) Com ela a xilogravura ganhou uma outra dimensão artística. Tudo é trabalhado em prol de uma atmosfera imaterial. O mínimo de matéria, as transparências, metáforas de uma engenharia lírica.

.....
81 Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, em horário integral (das 9h às 17hs), durante seis meses. Para frequentá-lo, abriu mão de um bem sucedido posto de secretária do Presidente da General Electric, pensando em retomar suas atividades após o curso. Não mais voltou ao escritório.

Em FIGURAÇÕES DA ABSTRAÇÃO, destaco Marília Rodrigues (1937-2009) e Anna Bella Geiger (1933), artistas que se integram à questão do retorno à figura praticado pelo restante das artes plásticas brasileiras, nos anos 60. Integração orgânica entre os dois campos imaginativos, indiferentes à problemática que o binômio abstração-figuração implicava.

Marília Rodrigues conjugou a xilogravura e técnicas do metal numa mesma obra, um hibridismo que manifestava sua posição de liberdade em relação à tradição gráfica. Não havia restrições para quem sempre considerou a atividade artística antes de tudo uma procura. Mineira, veio em 1960, com bolsa de estudos para o ateliê do MAM-Rio, onde aprendeu a técnica da ponta-seca com Anna Letycia. Frequentou o ateliê de Goeldi na ENBA para o aprendizado da xilogravura.

Seus primeiros trabalhos, nos anos 1960, foram paisagens mineiras. Lugar de reminiscências, as montanhas em sua gravura perdem a escala física da natureza e ganham um caráter de intimidade. Construções instáveis são animadas por uma grafia que busca um sentido urgente na memória, problematização de um tempo introspectivo. Das montanhas de Minas, Marília parte para outros mundos cujas árvores, frutos e pássaros configuram espaços onde o nascimento e o dinamismo da vida estão poeticamente abordados. O mundo animal e vegetal, interligados, reportam-se a modelos interiores. A figuração em Marília problematiza sua existência: o enfrentamento da solidão. Sem filhos por opção, a artista está diante de si, refletindo o ritmo da natureza.

A figura da ave é recorrente em sua obra. Esta e os demais elementos das suas imagens estão profundamente ligados à terra. Simultaneidade da visão interior e exterior, com raízes e copas aparentes, frutos enterrados e “patas-raízes”, imagens poéticas da liberdade e prisão, pertencimento ao ar e a terra.

Quanto à Anna Bella Geiger, teve sua iniciação em arte pensada em termos modernos. Aulas com Fayga Ostrower, uma viagem aos Estados Unidos e o estudo na faculdade de Filosofia, no Rio de Janeiro concorreram para a definição da experimentação e da própria reflexão sobre a arte como matéria para sua gravura. Frequentou o ateliê do MAM-Rio, interessada em especulações formais que a conduziram ao campo da abstração expressiva. Acentua a cor, elabora relevos, obtém superfícies com a fragmentação das matrizes num jogo da parte e o todo. Neste exercício, Ana Bella passou a explorar a força simbólica das imagens. Inventou um sistema que gravitava em torno do corpo humano, tomado numa relação parte / todo - interior / exterior, uma alternativa poética encontrada para a imagem denúncia, abordagem reflexiva da complexa realidade vivida pela artista, ao explorar do corpo, elementos portadores de uma significação prévia.

Momento definidor de sua poética presente até os dias atuais em sua obra: estimular e provocar o olhar, a reflexão do observador, a partir de uma condição brasileira. O corpo como lugar das ideias, suporte do discurso, a chamada *fase visceral*, vinculada à nova figuração brasileira dos anos 60, caracterizada por uma vontade incontida de metáfora. Elaboradas de 1965 a 1969, constituem algumas gravuras desta fase: Corpo humano - es-

tômago; Cérebro; Duodeno - corpo humano; Fígado; Tronco; Órgão ocidental; Coração e outras coisas...; Limpeza de ouvido com cotonete; Carne na tábua.⁸²

A artista integra a carne do corpo com a carne do mundo. Inaugura uma relação que passa por um entendimento tão bem expresso por Merleau-Ponty, quando diz: “Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.” (PONTY, 1984, p. 242) Um quase código secreto criado como convinha ao tempo e cujo sentido estabeleci relações: estômago/*digerir*; coração/*comprometer-se*; cérebro/*pensar*; tronco / *posicionar-se*; ouvido / *captar*; carne na tábua / *sofrer - morrer*.

No campo simbólico, um alerta para a realidade imediata, necessidade de digeri-la. “Num ano de ditadura,[...] eu estava em dramas, medos[...], afirma a artista.⁸³ Com o AI-5, em 1968, repressão e tortura física atingiam os corpos dos opositores ao regime militar. A carne estava realmente na tábua. A artista propõe um tipo de consciência política da figura. O corpo e a realidade brasileira - a gravura como linguagem reflexiva. Anna concilia inquietações políticas e um exercício profundo de criação, uma politização refinada que apela por uma errância do fruidor sobre seus órgãos.

Ao identificar OUTROS EXPRESSIONISMOS, destaco os gravadores da xilogravura Isa Aderne (1923) e Newton Cavalcanti (1930-2006). Ambos passaram pela Belas Artes e tiveram algum contato com Goeldi. A via da figuração expressionista significou, entre nós, a sedimentação das conquistas do modernismo, traduzindo-se numa arte que põe o dedo nas feridas do espaço urbano, revestida de um caráter de solidariedade coletiva.

Isa Aderne, paraibana de Cajazeiras, onde nasceu em 1923, peregrinou por muitas cidades nordestinas para as quais seu pai “engenheiro das secas” era mandado a serviço. A fome, a miséria e as doenças como o tifo são o pano de fundo de sua experiência da infância, no sertão nordestino. Na juventude viveu no Rio Janeiro. cursou pintura na ENBA. Projetava vir a ser aluna de Goeldi, após finalizar o curso de pintura mas isto não aconteceu. Goeldi faleceu em fevereiro de 1961, antes matricular-se. Foi então aluna de Adir Botelho, assistente do mestre. Todavia considerava Goeldi seu “orientador espiritual”.

O universo dos vaqueiros e dos cantadores, o mítico Padre Cícero, amigo da família, a lembrança da capa do primeiro cordel, passaram a povoar a memória da artista. “[...] fui esquecendo do Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo que eu vi, também a parte estética do cordel. Tudo isso passou a influenciar o meu pensamento.”⁸⁴

Isa privilegiou a dimensão política da existência, ao buscar o viés da gravura popular, construindo um modo peculiar de equacionar tradição e contemporaneidade. Nos anos 60, cria uma obra singular no trato das questões sociais e políticas. A órbita de seu tra-

.....
⁸² Em 1967, oito destes trabalhos participaram da IX Bienal de São Paulo Muitos prêmios obteve a artista com estas gravuras: Prêmio da Bienal de Gravura do Chile, em 1965 ; 1° Prêmio de Gravura no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1966; o 1° Prêmio do IV Salão de Brasília, e o Prêmio de Viagem ao Exterior do RESUMO / JB, em 1968, entre outros.

⁸³ GEIGER, Anna Bella. Em *Depoimento* à autora, Rio de Janeiro, 30 / 7 / 1998.

⁸⁴ ADERNE, Isa Em *Depoimento* à autora, Rio de Janeiro, 1 / 10 / 1996.

balho é o presente conjugado ao vivido, que orienta a escolha do repertório da tradição nordestina e os códigos da expressão sertaneja. Com essa iconografia trata dos sonhos e pesadelos do homem sertanejo e dos pesadelos de muitos brasileiros, naqueles anos. Que sentidos podiam ser impressos à sintaxe da gravura popular pelos títulos: Queremos Chuva !, Parem os ventos ! ; E agora José ?; Procura-se um padroeiro ?

O momento era de censuras e proibições. Sua gravura presta-se a uma dupla abordagem. Considerar o tema no contexto da problemática nordestina ou como diálogo permanente de suas propostas com a situação política de então. Procura-se um padroeiro é um exemplo significativo desta ousada ambivalência, em sua produção. Apropriou-se da tradição oral a respeito do Santo Onofre, padroeiro das prostitutas que mantinham o santinho nas bolsas, recebendo dele ajuda para “arranjar freguês”. Deu tratamento a esta história semelhante ao *layout* dos cartazes, então espalhados pelas instituições, com fotos dos perseguidos políticos, encimados pelo apelo: PROCURA-SE. Abaixo do santo nu, envolvido por seus longos cabelos, em conformidade com sua iconografia, dispôs as prostitutas com rostos enquadrados de frente e de perfil.

Na aparente ingenuidade do traço espontâneo e rude, a sintaxe da cultura popular é transformada em virtude. Isa simplifica a forma para ampliar o olhar. Suas gravuras são atravessadas pelo debate sobre a liberdade e o arbítrio. Resultam da imaginação como extensão de sua consciência. (ARGAN, 1975, p. 156). Para além da simples denúncia, sua obra se inscreve na consciência modernizadora, na herança expressionista, no senso urgente de mobilizar-se pelo aqui e o agora.

Newton Cavalcanti como Isa Aderne tem origem nordestina, cenário de sua infância e juventude. Pernambucano, nasceu em 1930 e faleceu no Rio de Janeiro, em 2006. Com 22 anos veio para o Rio de Janeiro, estudando escultura no Liceu de Artes e Ofícios e pintura na Escola Nacional de Belas Artes. Bom desenhista, logo abandonou o estudo formal. Seu contato com a gravura veio através de Adir Botelho quando fazia modelo vivo, na ENBA.

Não foi aluno de Goeldi, todavia teve com ele uma proximidade de horas seguidas de conversa, passageiro como Goeldi no bonde de volta à casa, no Leblon. Submetia suas gravuras à apreciação do mestre num processo de aprendizado informal, aderindo à estética do expressionismo, como afirmou: “[...] parece que foi feito para mim. (...) O expressionismo é uma coisa de caráter. Tanto que não era bem uma escola, no fundo. O expressionismo foi um estilo de vida. Uma reação[...]⁸⁵

Um retorno à Bahia por seis meses avivou nele a atmosfera nordestina, povoada de lendas e histórias contadas pelas mulheres do povo, herança comum medieval que atuava no sertão. Newton buscava penetrar no mistério da expressividade, entusiasmando-se com as gravuras de cordel, lugar desta revelação primitiva: “Naquele tempo eu vivia à procura de uma realidade mais primitiva, necessitava desta rudeza. Era como se eu estivesse fugindo de uma pressão civilizatória que me sufocava.”⁸⁶

.....
⁸⁵ CAVALCANTI, Newton. Em *Depoimento* à autora, Rio de Janeiro, 21 / 08 / 1996.

⁸⁶ CAVALCANTI, Newton Em *Depoimento* a Walmir Ayala, *Jornal do Brasil Artes Plásticas*, 8 / 8 / 69. Newton foi um dos divulgadores, nos anos 50, da gravura nordestina Trouxe de sua viagem a Salvador, uma coleção de Gravuras de Cordel que foi apresentada na galeria Macunaíma, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, em exposição organizada por Hugo Mundi.

Admirador de Goya (1746-1828) e de José Guadalupe Posada (1851- 1913), deles captou a vocação realista de um discurso figurativo, voltado para significar a realidade com uma inquietante imaginação. Uma imaginação exaltada e sobressaltada por um sentimento nacionalista.

Foi premiado com Viagem ao país no Salão Nacional de Arte Moderna de 1964, com a gravura “A tentação de Santo Antão”. Nela, o artista concentra-se na imagem do homem torturado por seus pensamentos. Santo Antão Abade (251-356) um eremita e taumaturgo, presença relevante no mundo cristão, como imagem modelo da vida monástica e símbolo da vitória sobre as forças do mal. Seu poder o transformou no santo protetor de um mal muito disseminado na época, conhecido como o Fogo de Santo Antão (sífilis, ergotismo e outros males). A fé nos santos e líderes carismáticos se manteve na geografia nordestina. Nessa gravura, Santo Antão e figuras demoníacas ocupam quase completamente a superfície gravada, o céu, numa turbulência que dá a medida do pesadelo. A desumanização do céu habitado por monstros atualiza o imaginário medieval. Na parte inferior da composição, longe e diminuta, gravada em delicadas incisões de luz, (*expediente goeldiano*) a cidade, num perfil moderno, é envolvida pela sinuosidade das formas das montanhas. Esta justaposição da herança da sabedoria medieval tendo ao fundo a cidade moderna, sutil na sua articulação plástica, comunica a permanência dos conflitos que continuam a torturar o homem moderno.

Em FIGURAÇÕES MITOLÓGICAS, Roberto Magalhães e Gilvan Samico dão tratamento singular neste universo temático, explorando o lúdico e o jocoso, e adentrando no tempo mito mágico, respectivamente.

Roberto Magalhães, carioca, nascido em 1940, na Ilha do Governador, constitui figura relevante no universo da gravura brasileira. Trabalhou com xilogravura de 1963 a 1966, tendo sido neste período um dos artistas mais premiados⁸⁷. Em 1967, abandonou-a, passando a dedicar-se à pintura a óleo e à aquarela. Nunca mais voltou a gravar, mas até hoje, suas obras gráficas compõem o “front” de iniciativas que resgatam a produção artística da gravura, no período.

Procurou a Escola Nacional de Belas Artes quando já era dono de um desenho singular a nanquim, bico de pena, em preto e branco, após uma fase no campo da publicidade ao qual não se adaptou. Não tendo sido aprovado para o curso regular da Escola, interessou-se pela gravura, frequentando, a partir de 1963, o ateliê orientado por Adir Botelho. Seu objetivo era aprender a técnica. Apenas três meses estimularam uma paixão pela xilogravura, à qual dedicou 12 horas por dia.

.....
⁸⁷ Em setembro de 1963, Prêmio “I Exposição do Jovem Desenho Brasileiro” / MAC/São Paulo; Setembro de 1964, Prêmio na “I Exposição da Jovem Gravura Brasileira” / MAC / São Paulo; novembro de 1964, Isenção de Júri no XIII Salão Nacional de Arte Moderna / Rio de Janeiro; dezembro de 1964, aceito na IV Bienal Internacional de Gravura em Tóquio; fevereiro de 1965, Prêmio com gravura no RESUMO - Jornal do Brasil, Rio de Janeiro; setembro de 1965, aceito na VIII Bienal de São Paulo; outubro de 1965, Prêmio de Gravura na IV Bienal de Paris; 1966, Prêmio Viagem ao Estrangeiro no XV Salão Nacional de Arte Moderna / Rio de Janeiro; 1967, Prêmio de Gravura no V RESUMO- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro; 1968, Sala Especial na II Bienal Nacional de Artes Plásticas / Bahia.

O tratamento não convencional de sua xilogravura assim como a exploração de elementos figurativos numa vertente imaginativa, fantástica, renovou a xilogravura, afastando-a dos rumos dados ao nosso expressionismo por Goeldi. “[...] eu fazia um desenho no papel, quadriculava o papel e passava esse desenho para a madeira. Ou então, desenhava direto na madeira com pincel e nanquim, entende?” (MAGALHÃES, 1997, p. 50). Como no caso da Lygia Pape, sua maneira de gravar deslocada da tendência expressionista foi combatida, definida como “não gravura”, uma heresia.

Roberto Magalhães criou um mundo de símbolos, alegorias e sátiras, no qual distribuiu personagens, sempre em ação. Em obras como “Batalha I”, (alusão ao Cavalo de Troia) A entrega a Caronte⁸⁸ das almas condenadas”, “Édipo decifra o enigma da esfinge”, a fantasmagoria reinventada com humor vem marcada por seres híbridos, figuras insólitas de um mundo irrecuperável pela razão. Roberto redimensiona a questão do Bem e do Mal com ironia e seus títulos tornam-se um sinalizam esta abordagem. Para ele, o título “não é para definir mas para localizar.” (MAGALHÃES, 1995)

A ironia de Roberto está em situar tão longe no tempo questões tão atuais, de todos os tempos. O mal não compensa está ele a dizer, recolhendo no acervo de mitos da humanidade os elementos de sua metáfora. Humor e gravidade se conjugam no realismo mágico deste artista. A crítica que Roberto empreende tem uma leveza formal, diferentemente do peso das formas de Newton Cavalcanti. Não há visceralidade embora Roberto fale também de seu /nosso mundo. O tom é jocoso. Ele não parece mover-se na urgência de exorcizar fantasmas e sim no sentido de materializá-los para serem abordados no cotidiano.

Gilvan Samico (1928-2013) é natural de Recife, onde se iniciou em artes, dedicando-se à pintura. Em São Paulo, em 1957, recebeu de Lívio Abramo, orientação em gravura na Escola de Artesanato do MAM paulista, gravando na madeira e no linóleo. Um ano depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, inscrevendo-se no curso de Especialização de Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes.

No Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1965, Samico gravou sua visão nordestina elaborada dentro de uma soberana simplicidade, uma erudição que tão bem caracterizou sua prática artística. Nos anos 60, criou gravuras explorando a iconografia imaginosa e de encantamento do sincretismo religioso e cultural do Nordeste. Como no caso de Isa Aderne e de Newton Cavalcanti, a fruição de sua gravura passava pela adesão ao “abramileiramento” da produção artística, no país, nos anos 60.

Sua gravura contém uma exigência ética que se liga às tradições populares, as mais coletivas, as mais anônimas. Leva em conta o desconhecido formidável, obscuro e perturbador, presente nas manifestações populares nordestinas, atualizado nas imagens sonhadas pelo artesão. Diferentemente de Isa Aderne e Newton Cavalcanti, Samico depura o traço, apagando a rudeza e a espontaneidade do corte, substituindo-os por uma incisão,

.....
⁸⁸ Caronte, filho de Érebo e da Noite era um deus velho mas imortal. Seu papel no mundo dos deuses era transportar para além do Estige e do Aqueronte, as sombras dos mortos usando uma barca estreita que lembrasse a morte. Além de velho, Caronte era avaro. Exigia conduzir apenas as sombras daqueles que tinham sido enterrados em sepulturas e que pudessem pagar-lhe a passagem. Do contrário deixava suas sombras errarem por cem anos sobre as margens dos rios. Nenhum mortal tinha acesso a sua barca a não que apresentasse um ramo de ouro de uma fatídica árvore consagrada Proserpina.

extremamente cerebral, que confere ao espaço gravado clareza e uma tranquilidade do tempo mito mágico. O caráter espontâneo da gravura popular se ausenta do trabalho deste gravador. O artista, além de imprimir uma abordagem sofisticada do repertório imagístico da gravura popular, também precisou desaprender o método de Goeldi, da hegemonia do negro na composição, na busca de uma solução plástica muito pessoal. O branco do papel passou a definir a estrutura espacial.

Em “Daniel e o leão”, “O triunfo da virtude sobre o demônio”, “O Apocalipse”, Samico atualiza os temas e fatos bíblicos, retoma a questão do mito universal do herói que vence o mal na forma de dragões, manifestação dos demônios. A recorrente luta do bem contra o mal, na imagética popular, em Samico é submetida a uma síntese formal. As imagens aparecem rigidamente compartimentadas, expediente formal que Samico passará a utilizar dali em diante. Cada vez é menor o espaço dado ao branco, anteriormente estruturador da composição que se divide em duas grandes áreas. Simultaneamente mostram a polarização do bem *versus* o mal, como no caso d’A luta dos anjos, obra de 1968, premiada com Viagem ao Exterior pelo XVII Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

O tempo de Samico é o sempre que se renova nas figuras arquetípicas.⁸⁹ A inércia própria das estruturas de suas gravuras comunica resíduos de emoções profundas. Samico, falecido em Olinda há cinco anos, reelaborou a ideia de que, apesar da racionalização conduzir os passos do homem moderno, este ainda se inquieta por continuar possuído por anjos e demônios, e por forças que fogem ao seu controle.

As obras dos artistas, tratados nesta oportunidade, participam de um amplo conjunto de produção de gravura, na cidade do Rio de Janeiro. São parte constituinte das modalidades de existência da gravura artística em suas (re)configurações e (re)adaptações em um campo de trocas, na rede de tensões e de possibilidades de sua sobrevivência. Nestas condições, a meu ver, as poéticas gravadas, plurais, contribuem para as artes visuais, no Brasil, emprestando-lhes sentidos.

A compreensão histórica do que acontecia com a gravura artística, sua ativação por numerosos artistas, sua presença em mostras nacionais e internacionais, as premiações que recebia, o apoio institucional de que era alvo, foi percebida e bem sintetizada à época pelo crítico e poeta Ferreira Gullar, quando afirmou: “[...] a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão.” (GULLAR, 1958, p. 03)

.....

⁸⁹ Em sua viagem à Europa, Samico detém-se em Barcelona onde estuda detidamente a arte românica no Museu do Parque de Monjuic, buscando analisar o que havia de criativamente arcaico em seu desenho. O desenho tosco e rude e os artifícios dos artistas românicos para dar conta dos textos bíblicos sobre as paredes conferiam, segundo Samico, uma universalidade que ele perseguia em suas gravuras. O retorno ao Brasil em 1971, fixando-se em Olinda, foi acompanhado de um mergulho cada vez maior no universo simbólico, mitos, lendas e narrativas religiosas do homem simples nordestino.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Ed. 1975
- . *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CHENG, François. Vide et Plein. In: *Le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1979.
- FLOCON, Albert & FRIEDLAENDER, Johnny. Exemplaire n.1, (publicação do Atelier de l'Ermitage:187, Rue Saint Jacques, Paris) 1950.
- GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical (SDJB), *Jornal do Brasil*, 26/01/1958, p.3
- MAGALHÃES, Roberto. In: *Gravura Brasileira hoje: depoimentos*, FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz, Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, 1997.
- . Retorno em clima intimista *Jornal do Brasil* Caderno B Rio de Janeiro, 8/3/ 95.
- OSTROWER, Fayga. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26/8/1980.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)
- . Poema-invenção. *Jornal do Brasil* Suplemento Dominical, 26/11/60.
- PONTY, Merleau. O olho e o Espírito. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Vitor Avita/ Abril Cultural, 1975.
- . *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva 1984.
- BRITO, Ronaldo & CAMARGO, Iberê. "Carretéis". In: Carretéis, In: SALZSTEIN, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, 2003.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. Ensino da gravura na Escola Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro: afirmação como meio de expressão. IN: MALTA, Marize & NETO, Maria João. *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX- As Academias de Belas Artes: Rio de Janeiro-Lisboa-Porto*. Caleidoscópico-Edição e Artes Gráficas S.A: Casal de Cambra, Portugal, 2016.
- O Ateliê livre de Gravura do MAM-Rio-1959/1969 - projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Arte & Ensaios*, n.15. Rio de Janeiro, PPGAV/Escola de Belas Artes / UFRJ, 2007.

**o dia abre a mão
três nuvens
e estas poucas palavras**

Octavio Paz



Narratividad y contextos artísticos

T. FERNANDA GARCÍA GIL⁹⁰

RASTREANDO LA EVOLUCIÓN LINGÜÍSTICA.

Desde que Nelson Goodman⁹¹ (Goodman, 1976) enunció el siglo pasado que los elementos que generan las imágenes tienen rango de conceptos aumenta la consciencia de que en el imaginario, éstas hacen sintaxis lingüísticas. Pero Goodman iba más allá, nos ha dado pie a entender que la unidad básica del campo visual es la genética referencial de la imagen, quedando como nexo más inmediato de este tipo de percepción/recepción suscitado por obras de arte contemporáneo

Así, los elementos genéticos de la imagen visual moldean el nuevo paradigma. Ese modelo ha existido siempre, pero no su consciencia y alcance para entender lo visual como lenguaje narrativo. Hoy es moneda de cambio pero con ciertos atrasos, también en centros de enseñanza del arte, cuando en una clase de estas instituciones se pregunta por ¿cuales son los elementos genéticos constituyentes de las imágenes? la contestación es irremisiblemente igual de antes del cambio de paradigma, la forma, el color, la composición, los soportes etc. y todo ellos corresponde a unos desarrollos artísticos formalistas propia de los años sesenta del siglo pasado. Estamos lejos de ofrecer cómo analizar obras que descansan en esta evolución de los lenguajes visuales en donde, en los pequeños relatos los artistas, (Lyotard, 1979) apostando con sus obras aspectos subjetivos de los elementos genéticos en cuestión. Cambios que se reflejan en los lenguajes, cuando pretenden

.....
90 É professora titular da Escola de Belas Artes de Granada, no departamento de Pintura. Atualmente, é Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes de Granada. Desenvolve pesquisas no campo da arte e tecnologia, com ênfase nos nexos entre arte e pensamento. É orientadora de mestrado e doutorado, com grau de referência da Comunidade Europeia.

91 Desde que Goodman edita en 1976 por Hacken Publishing Company, Inc, *Los lenguajes del arte*, hasta la primera edición en castellano de Paidós en 2010, pasan 34 años, cifra que pone en evidencia la tardía asimilación en la cultura latinoamericana del esta determinante obra para el desarrollo de la producción y de la crítica y de la investigación de los lenguajes artísticos. Es una de los objetivos de este artículo, comprobar la relevancia en la producción artística de estos desarrollos y la consciencia de ellos para la evolución del modelo en los ámbitos productivos, pedagógicos y del conocimiento.

narrarse así mismos, al conjunto de potenciales espectadores y al mundo, pero que no ahondan en su singularidad y sentido⁹².

Otro matiz de relevancia es cómo el mercado se adueña de propuestas digamos en contra del poder establecido, como pueden ser algunas propuestas de arte público como tendencia -para no decir modas- y se da un abandono del conocimiento y descubrimiento de los lenguajes quedando éste, delimitado por los referentes exitosos, algo presente en algunos artistas y también en la enseñanza del arte. Pero aquí lo vamos a tener en cuenta en cuanto a la pérdida de lenguaje, a la repetición sin fin que va vaciándose de sentido, algo que desde las esferas del poder político tiene una instrumentación de neutralización de los contenidos cuando éstos pasan a ser *estetizados, de forma intensamente seductora* (J. M. Prada 2013). La llamada de atención a tender puentes entre el desarrollo de lenguajes artísticos más ensimismados y estas propuestas sociales profundas en las que no solamente están conectados de forma natural sino que es la forma de revitalización de estos lenguajes como denuncia a la estetización del arte que vacía los relatos de sentido.

Teniendo en cuenta la influencia local respecto a fricción global, queremos rastrear el proceso de este cambio como necesidad de asumir estos paradigmas lingüísticos contextuales. Para ello vamos a estudiar las obras en sus concretas experiencias dadas por cada propuesta/apuesta que vengan a estar vinculadas y caracterizadas en la conformación de un correlato con la cultura que las acoge. Estamos situados precisamente en la necesidad de incluir los contextos cuando el lienzo de las obras son las cosas, las ciudades, las naturalezas y las personas, articuladas en las distintas culturas, geopolíticas y económicas. Así, elegimos artistas que nos muestran tres casos divergentes de estas caracterizaciones de entre la extensa variedades de los lenguajes vigentes. Elección que está atravesada por una toma de postura común y es la de desenvolverse en poéticas inscritas en el arte público. Todos ellos sienten y defienden que las obras solo están cerradas, terminadas cuando el espectador (Ranciere, 2010) es capaz de hacerlas suyas.

OLAFOUR, HIBRIDACIÓN DE CIENCIA, PERCEPCIÓN-RECEPCIÓN, POÉTICA Y ARTE PÚBLICO

Comenzamos con las obras de Olafur Eliason, que se sitúa en la línea similar a las obras de los artistas de la costa oeste americana en los sententa ochenta de s. XX. En este contexto,

.....
⁹² En su artículo de Otra época, otras poéticas, texto es una versión reducida de la conferencia inaugural del I Congreso Nacional de Investigadores en arte. El arte necesario. La Investigación Artística en un Contexto de Crisis impartida el día 11 de julio de 2013 en la Universitat Politècnica de València. Nos concreta, muy agudamente, limitaciones de los lenguajes actuales: *El arte contemporáneo siempre ha sido apertura a la diferencia, a formas otras de tratar con el mundo, de relacionarnos en él, de pensarlo, de concebirlo. Pero si en gran parte de las corrientes de vanguardia y neovanguardia ese ofrecimiento se escoraba hacia la diferencia generada por lo nuevo, por aquello que aún no había sido, por lo que todavía no había tenido lugar o que había permanecido impensado o no visible hasta ese momento, el principio de novedad hoy ya no nos sirve, apenas podemos esperar nada de él. Desde luego, la diferencia sobre la que opera la creación artística en nuestros días no tiene nada que ver con lo que su singularidad aporta en relación a la historia de los lenguajes artísticos.*

la luz + espacio pasan a ser protagonistas, como pueden ser R. Irwin, Turrell, entre otros, Olafur realiza obras que lo confirman como las instalaciones a gran escala, esculturas con agua y luz y elementos polisensoriales como la temperatura del aire, juegos y propuestas que sorprenden al espectador activándolo. En 1995 funda un laboratorio de investigación del espacio en Berlín, Estudio Olafur Eliasson

A partir de la creación del laboratorio comienza a trabajar con arquitectos. Toma protagonismo la abstracción centrándose en la percepción y comienza a trabajar con con Einar Thorsteinn, arquitecto que domina la geometría, quedando la obra de Olafur enriquecida por proyectos híbridos entre arquitectura y artes plásticas, comenzando a producir obras de gran tamaño. Lo mismo ocurre con especialistas de otros campos, Sebastian Behmann, arquitectos paisajistas. El laboratorio termina siendo un espacio de investigación con más colaboradores y especialistas. La finalidad es producir por encargo: instalaciones, esculturas, e investigar proyectos. Podría decirse que el estudio cifra su trabajo tanto para investigar materiales y encargos como para conceptualizar sobre estos elementos generativos de las imágenes y la producción de su propias piezas. También como profesor de la Universidad de las Artes de Berlín, Olafur Eliasson fundó el Instituto de Experimentos Espaciales (Institut für Raumexperimente, IfREX), en abril de 2009.

El sentido del lenguaje de sus piezas viene dado de la demostración directa de que el productor, el espectador y la comunidad artística se adentran en ejes fenomenológicos perceptivos-receptivos para acercarse a estas obras. Las últimas décadas del siglo pasado han dado paso a una realidad poética basada en estrategias transdisciplinares alrededor del cambio de paradigma del espacio expandido (Brea, 1996), desarrollando obras que aúnan conocimiento de la tecnología, de la percepción y ciencia junto a la exploración de espacios arquitectónicos y obras monumentales que se pueden estar en el museo y también en el espacio público. Son obras cultas que están conformando el *mainstream* del arte contemporáneo.

La obra que hemos elegido es una pieza que reunifica y puede sintetizar todo lo comentado de su proceso de creación y su proyección profesional: Your rainbow panorama en ARoS, Aarhus. Esta se realiza porque Eliasson gana un proyecto en 2007 en un concurso con otros cinco artistas y con jueces de alto nivel de la Fundación Realdania que la financia con un coste millonario. Es una obra permanente que corona el edificio del *ARoS Aarhus Kunstmuseum* en Aarhus. Está constituida por un pasillo circular de cristal tratado para que se desplieguen con la luz blanca del día, los colores del espectro. El diámetro es de 52 metros y está unido y sostenido por columnas a 3,5 metros. Por la noches se ilumina con focos desde el suelo a modo de baño de pared, en este caso transparente.

Los espectadores que la visitan tiene la grata experiencia de pasear quedando a los pies la panorámica de la ciudad, haciendo de la obra un juego de contemplaciones y por tanto sumergidos en la misma. De día, aunque esté nublado, el ambiente es de luz coloreada y por la noche, cuando se enciende la luz, se muestra, vista desde fuera como una gran escultura, ofreciendo innumerables posibilidades de disfrute. Es una obra de celebración de la cultura, de la tecnología, del urbanismo, de las experiencias de los fenómenos atmosféricos que cada día se conforma como un complemento de la misma.

El espectador se funde en el espectáculo y su sentido como obra para el público es una realidad, y el lugar queda caracterizado. [FIGURAS 01, 02 E 03]

RESTREPO, PENSAMIENTO DE LA HETEROCRONÍA, DE LA MEMORIA Y LA VIOLENCIA

Continuamos con obras de José Alejandro Restrepo, cuyo lenguaje, en sus propuestas queda bastante alejado del lenguaje y contexto de la obra de Olafur Eliasson. Los emplazamientos de obras de ambos y sus objetivos son opuestos, como lo es su localización geopolítica. Restrepo se dedica desde 1987 al videoarte, viodeperformance y videoinstalación, con formación e información desde lo global. Nace en Francia y estudia en largos periodos allí, sin embargo, elige un compromiso de memoria y posicionamiento político en Colombia, tierra de la que proviene.

Así tiene un conocimiento del arte y del pensamiento europeo del que se nutre sus procesos creativos y con estas herramientas trabaja en desbrozar la herencia poscolonial y acercarse a entender la violencia institucional y vivencial soterrada y afianzada en la cultura vernácula. Incluye en las preparaciones de la obra y como parte de ella el archivo; son producciones de tiempo lento, cocidas a la luz de una investigación en los media y la experiencia vital continua, tal es el caso de *Musa Paradisiaca*. [FIGURAS 04 E 05]

Desde la primera exposición de la *Musa Paradisiaca* a la segunda exposición pasan veinte años en la que la pieza ha ido cargándose de sentido para el autor, el archivo y seguimiento en los medios. En Colombia, desde la masacre del 1922, la banana en está relacionado con la violencia, quedando como alegoría de la violencia que pudre al país, al igual que el plátano se pudre en la instalación. Las dos narrativas están explicándose en la parte expositiva del archivo situada en el comienzo de la exposición en la que la narración toma aquí un carácter de compromiso, un plus de explicación. para que no quede ninguna duda, en el campo del espectador adquiere una pedagogía artística militante, quedando abiertamente como una obra política que aparece ya en 1996 pero que se va completando.

La recomposición de la exposición no es ingenua, tiene un recorrido buscado por el artista. Vamos a describirla, esta obra consta del archivo, comienza en el pasillo, en cajas de cristal a la altura de los ojos, en donde están ordenadas las noticias. A continuación hay dos pequeñas salas donde se muestran videos a modo de archivo visual, de gran importancia en la instalación. Son obras del artista y apuntes del autor a ritmo de lo que se publica en los medios en Colombia. Subiendo la escalera tenemos la instalación propiamente dicha de las ristras de plátanos colgadas, proyectándose en cada una de ellas las escenas de las masacres en un bucle. Los aspectos de la materialidad del plátano en su descomposición y de la recomposición de noticias confirman la deriva del país a través de estas experiencias naturales y colectivas. Todo ello se aglutina y va buscando su camino de significación, junto a los dibujos y apuntes de Restrepo conformando una hibridación, que queda plasmada en la metáfora de la propia planta, mitad plátano, mitad máquina. El tiempo de la narrativa se convierte en el tiempo histórico de Colombia para fraseando a W. Benjamin.

Claudia Díaz (2016), al respecto de su seguimiento de esta obra de Restrepo en clave de las variadas narrativas comenta: *De toda esa narración quedan a continuación las voces con las que se fue armando este relato histórico y poético de la Violencia; esas voces son las del artista (José Alejandro Restrepo), el visitante de esta exposición, el crítico, el lector, el filósofo (Bruno Mazzoldi). Cada una de estas voces es también un nombre. Encarnan una determinada persona. Tienen una historia es decir se fijan en un lugar específico y en una fecha específica, 1996-2016. Fecha que quedará como emblemática de algo. Se fijan también en un espacio, la sala de exposición de Flora. Y en unos individuos que pueblan ese espacio, los visitantes.* Continuando con Díaz, son especialmente esclarecedores la amplitud de los factores de la exposición organizados en descriptores de dichas narrativas:

1. Armar el archivo (el artista)
2. De visita en Flora (el visitante)
3. Taxonomía (el crítico)
4. Provisionalidad de los sucesos, esto no es una retrospectiva (el lector)
5. El mal, la planta del mal, Musa paradisíaca (el crítico)
6. Bruno Mazzoldi tras la cortina púrpura (el artista y el filósofo)

Así, en Restrepo la metodología del archivo conforma el sustrato de parte importante de sus obras e interés por el arte. Es el retroalimentación de toda su producción, su vínculo con los medios y conexión con sus públicos, sin por ello hacer menoscabo en su labor artística, pedagógica y de sus charlas. El archivo se convierte en un potencial lenguaje que se activa en el modo espacial y temporal, que se hibrida con otros lenguajes en la búsqueda de poder comprender, aunque el archivo en sí, incluya no solo el presente de esa activación sino la memoria, que o bien se obvia o se pretende esconder de la huella de la violencia en Colombia.

ADRIAN PIPER: VIDA COTIDIANA-ARTE, O VICEVERSA

Se suma a la revisión de las anteriores obras esta artista Adrian Piper (NY 1948) que muy tempranamente, en 1965, se interesa por el género, con reflexiones y posicionamientos en busca de la identidad como persona, como ciudadana, como defensora de la discriminación por género, como pensante. Mas tarde estudia filosofía y se gana la vida como profesora. Artista conceptual que comienza una trayectoria coherente desde muy joven, obras que la implican, piezas inmateriales, acciones y pensamientos enunciados, archivados, repetidos etc. Su autodefinición anticipada viene a definirse como sigue: *“Es crucial saber que soy una artista negra que puede, fácilmente, pasar por blanca, y que son precisamente esos términos, ‘negra’, ‘blanca’, lo que mi trabajo pretende criticar”* (Durand, 2014) **[FIGURA 06]**

En *Mythic-Being* se presenta como un joven afroamericano con el poder que le da ser un hombre y realiza varias acciones en las que es capaz, ante el racismo y las diferencias de género, responder con el arma de las palabras a la violencia diaria que sufren estos colectivos, en los cuales ellas se incluyen.

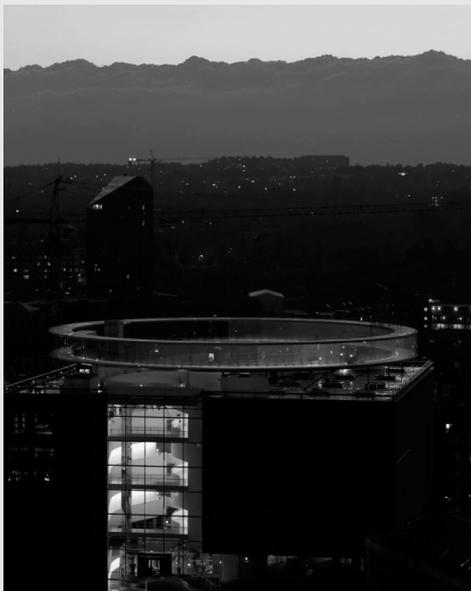


FIGURA 01 Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama. 2006-2011. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark. <https://www.thisissocontemporary.fr/olafur-eliasson/> Visitada el día 26/10/201



FIGURA 02 Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama. 2006-2011. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark. Imagen del interior 1. <https://www.thisissocontemporary.fr/olafur-eliasson/> Visitada el día 26/10/2018



FIGURA 03 Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama. 2006-2011. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark. Imagen del interior, 2. <https://www.thisissocontemporary.fr/olafur-eliasson/> Visitada el día 26/10/2018



FIGURA 04 1996 Musa Paradisiaca, José Alejandro Restrepo, Museo de Arte Moderno de Bogotá



FIGURA 05 2016 Musa Paradisiaca, José Alejandro Restrepo. Flora ars+natura. Bogotá Colombia.



FIGURA 06 Fotogramas Mythic Being, Cuadro (I embody everything you most hate and fear)

FIGURA 07
Autorretrato
exagerando mis
características de
Negroid (1981)



FIGURA 08
Todo #
5.2 (2004-2009)
Todo será
quitado.



FIGURA 09 1969; photo-diagram collage: graph paper, B&W photographs, ink diagrams, vintage mimeographed forms with typescript text, vintage photo offset two-page essay, "Hypothesis".

Fuente: www.adrianpiper.com/art/g_hypothesis.shtml

Sus herramientas lingüísticas son retóricas en las que la ironía raya con el humor. Son obras que causan extrañeza. Sus propuestas están elaboradas para una reflexión posterior en la que queda excluida la violencia. que tener en cuenta la dificultad en la defensa actitudes violentas en su contexto vital NY y mucho mas en el barrio de Harlem, de muchos conflictos. Piper, en el caso en el que en *una situación* previa decide, después de cavilaciones, entregar una tarjeta de visita con el siguiente texto: *Querido amigo: soy negra. Estoy segura de que no te habías dado cuenta cuando hiciste el comentario. En el pasado procuraba avisar a los blancos sobre mi identidad racial. Desgraciadamente, siempre que lo hago me acusan de ser agresiva y manipuladora. Ahora mi política es dar por descontado que los blancos no harán ese comentario. Siento molestarte con mi presencia, de la misma manera que sé que tú sientes molestarte con tu racismo*". (My calling card, 1986-1990).(Martha 2015)

En la obra *The Mythic Being: I Embody Everything You Most Hate and Fear* 1975. Oil crayon on black and white photograph, 18 x 26 cm. Vemos que todavía trabaja con óleo y se apoya en un arte de representación. Después, el arte conceptual de Sol Lewitt le influye formando un referente de relevancia en su obra y en los aspectos formales de un arte menos figurativo. En otras piezas inaugura obras sobre las cuales artistas posteriores seguirán su estela, preocupándose por el potente vinculo del arte con la vida cotidiana como queda de forma patente en la obra que abajo transcribimos, (Duran, 2014):

MI AUTOBIOGRAFÍA (4): VIDA COTIDIANA-ARTE, o viceversa

La descripción de mi trabajo

Como promedio dedico unas 10 horas de los 7 días de la semana a mi trabajo relacionado con la filosofía y unas 6 horas de 5 días, a mis labores relacionadas con el arte. Los requerimientos puramente físicos de cada uno incluyen, haciendo una media, aproximadamente 3 horas de caminata, 2 horas de pie, 4 horas sentada, 1 hora subiendo escaleras, media hora curvada, media hora en cuclillas, y 9 horas escribiendo, mecanografiando o sosteniendo pequeños objetos. Esto suma unas 16 o 20 horas de trabajo no asistido para un día laboral normal. Hay ciertos grados, porque "estar sentada" puede o no solaparse, en un día particular, con "escribir, mecanografiar o sostener pequeños objetos". Las categorías no se solapan en esos días en los que "sentarse" significa leer, dibujar, diseñar en el ordenador, aconsejar a estudiantes, ir a reuniones y comités, contestar el teléfono y devolver las llamadas, abrir, seleccionar y entregar correspondencia. Etiquetar diapositivas, o audios o cd's. En un día normal de trabajo levanto, de media, menos de 10 libras.

Esta descripción la escribí en el 2001, y ahora en el 2011, escribe simplemente: *Yo hago mi trabajo y llevo mi fundación.* [FIGURAS 07 E 08]

Las obras de Piper es su mejor presentación.

CONCLUSIONES

Los lenguajes de esta tipología de obras han mostrado una lógica paradójica que nos hace viajar por los itinerarios culturales de los contextos en los que se desarrollan y los

caracterizan. Mientras que la obra de Olafur Eliasson su obra pertenece digamos al arte global, arte culto, elitista, documentando los desarrollos que se dan en un contexto dentro de una economía de primer mundo, con todo lo que ello implica: democracias asentadas en las que los aspectos culturales están en el centro de la vida. Es una arte muy plástico para aumentar el disfrute cultural de un mundo en cierta medida autocomplaciente.

El mapeo de sus obras permanentes nos sumergen en los contextos de los seguidores de culto y su mainstream. A la vez tenemos que en los media del concreto espacio del arte, Rosa Olivares (Exit nº 35) en la editorial *El ojo que corta como un cuchillo*, viene a sentenciar esta tipología de obra: *Aquí los artistas actúan como magos con el más difícil todavía, intentando rizar el rizo de lo posible y de lo imposible, llegando más allá de lo imaginable*. Su opinión es un síntoma limitante. ¿se está llegando a que el arte si no es político, social, contextual, etc. no es arte y queda descalificado?

Por otro lado hay que reseñar también que las fronteras entre propuestas artísticas tampoco están delimitadas y hay un cierta permeabilidad que se traduce en guiños de los aspectos globales, como puede ser que tanto Eliasson, Restrepo y Piper ponen sus obra en el espacio público y ellos mismo creen que el sentido ultimo de ellas es cuando el público las hace suyas.

Los lenguajes contextuales que hemos estudiando nos ponen sobreaviso que el arte mas ensimismado puede tener aspectos sociales o como el arte mas político, de igual manera tiene su poética. En esta época de hibridación nunca ha estado mas vigente. Al anunciar Goodman que los elementos constituyentes de las piezas de arte se comportan como unidades léxicas, el lenguaje de las imágenes que es el lenguaje del imaginario recuperan su valor de descriptores de mundos.

REFERENCIAS

- BAL, M., Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje, CENDEAC Murcia 2009.
- BENJAMÍN, W., El autor como productor (1939) en Iluminaciones III, Taurus, Madrid. 1990
- DIDI-HUBERMAN, Ante la imagen. Pregunta formulada ante los fines de una obra de arte. CENDEAC, 2010
- HUYSEN, DOANE, SHAPIRO, LEE, VILLACAÑAS, MOLINUEVO, BOURRIAUD, CRUZ y OSBORNE, *Heterocronías. Tiempo, arte,y arqueologías del presente*. CENDEAC, 2008
- LYOTARD, J. F; La condición Postmoderna, E, Cátedra, 1987, Madrid
- RANCIERE, J. El espectador emancipado, Ellago Ediciones, S. L., 2010 Castellón.
- WITGENSTEIN, L. Observaciones sobre los colores, Paidós 1994, Barcelona.

WEBGRAFÍA

- <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/431-olafur-eliasson>
- <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/articulo/hannah-arendt-y-la-maldad-humana-571463473188>
- http://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_juan_otra_epoca_otras_poeticas.pdf
- <https://esferapublica.org/nfblog/category/politica/>

<https://esferapublica.org/nfblog/1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>
<http://www.facebook.com/sharer.php?u=https%3A%2F%2Fesferapublica.org%2Fblog%2F1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo%2F>
<https://twitter.com/share?text=1996+Musa+Paradisiaca%2C+Jos%C3%A9+Alejandro+Restrepo&url=https%3A%2F%2Fesferapublica.org%2Fblog%2F1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo%2F>
http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_americana/obra/narrativas-historicas-e-imagenes-politicas-en-la-obra-de-jose-alejandro-restrepo-863113/
file:///Users/teresa/Desktop/VALF_AdrianPiper.htm
<http://www.adrianpiper.com>
https://www.youtube.com/watch?v=jVcXb8En_Tw Adrian Piper, Mythic Being 1973
https://www.youtube.com/watch?v=_tURuyb76XQ Adrian Piper Interview: Rationality and the Structure of the Self
<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/adrian-piper.html>
<http://marthadicroce.blogspot.com/2015/06/adrian-piper-nueva-york-1948-premiada.html>

Eu quero o mapa das nuvens e um barco bem vagaroso.

Mario Quintana



Modos de pensar a relação do corpo com o espaço arquitetônico

AGNALDO FARIAS⁹³

Este texto nasceu do interesse em analisar a relação de algumas obras recentes que conferem um papel preponderante à relação entre a arquitetura e sua relação com o corpo do usuário. Essa relação possui notáveis antecedentes históricos. Entre nós, a obra seminal de Hélio Oiticica, particularmente seus Penetráveis, um conjunto que ele explorou com muitas variações, à luz de suas pesquisas sobre o *plurissensorial* e seus desdobramentos. Mas, ainda no âmbito dessas referências, deve-se ressaltar a contribuição de artistas minimalistas e pós-minimalistas, como Robert Morris, Dan Graham e Robert Irwin. A lista é grande e não cessa de ser incrementada. Prova de que a relação entre arte e arquitetura segue sendo um veio dos mais férteis dentro da arte contemporânea.

Neste ensaio dedico-me a examinar dois trabalhos recentes do jovem artista paulistano, Lucas Simões — *Dimensão encerrada* (2012) e *Recalque Diferencial* (2015), ambos em São Paulo, o primeiro na Galeria Pivô e o segundo na Galeria Emma Thomas, e, em seguida, a obra do artista norte-americano, Doug Aitken — o Pavilhão Sônico, desde 2009 implantada no museu de arte contemporânea, Inhotim.

LUCAS SIMÕES

São Paulo, como qualquer metrópole, possui um chão vivo, instável, movimentado. Embora possua um dos maiores volumes de concreto *per capita* do planeta, o amálgama de concreto, ferro, tijolo e asfalto são continuamente arrebatados e reconstruídos em remendos heterogêneos. Não bastasse, essa massa dura e latejante avança pelo território em porções fragmentadas, articula-se com áreas inúteis, desocupada, terrenos vazios e

.....
⁹³ FAUUSP — possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Braz Cubas (1980), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1990) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1997). Atualmente é Professor Doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica da Arte e Curadoria, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte e arquitetura, estudos curatoriais, exposições de arte.

conjuntos edificados, algumas ostensivas outras inadvertidas. As mais comuns são os terrenos baldios, os grandes vazios produzidos pela especulação imobiliária, hoje frequentemente invadidos pelos grupos carentes da população urbana, organizados diante do cinismo dessa forma de acumulação de capital, e os pequenos lotes, pausas muradas, viveiros de mato e ratos, esquecidos entre os desfiles de casas de classe média, baixa, média e alta, e entre as mansões dos bairros sintomaticamente intitulados de nobres.

Em relação a descontinuidade tão característica de São Paulo, no que é comum a todas nossas grandes cidades, as áreas por assim dizer “vagas” mais fascinantes, são as casas e edifícios abandonados. Especialmente os do centro da cidade, vestígios humildes ou imponentes, varia, de vidas anteriores; zumbis e cadáveres putrefatos entre os vivos. Caminha-se pelas ruas centrais, para essa finalidade não há outro modo melhor, e vai-se percebendo os extratos temporais que compõem o corpo da cidade, as pausas de sinal oposto as dos edifícios que engolem e regurgitam gentes; os prédios e casas arruinados, sem sinal de vida ou quase isso, calados, luzes apagadas, vidros embaciados das janelas, exalando o bafo frio e pesado do ar emparedado e imóvel. Às vezes, se lhes nota a existência de vidas clandestinas habitando-os; barulhenta, com muita miséria, dor e ação policial, nas etapas iniciais de sua decadência, discreta quando perto do fim. Um dia nota-se que essas ruínas já não estão lá, e isso acontece apenas porque algo novo e reluzente surgiu em seu lugar. Hoje em dia as demolições são processos vertiginosamente rápidos.

No ritmo provocado pelas diferenças dos espaços que perfazem o centro da metrópole, o modo como acusam a passagem do tempo, as velocidades variadas com que caminham em direção a morte e ressurreição, morte e renascimento, o Edifício *Copan*, obra prima de Oscar Niemeyer, resiste. Construído entre 1952 e 1961, a imponente lâmina em S, com seus 1160 apartamentos distribuídos em 6 blocos, empilhada sobre um paralelepípedo baixo, imporia movimento aos olhos de quem alçasse a vista fazendo-a deslizar pelas linhas brancas horizontais dos *brise-soleil* que protegem a fachada para o sol da tarde. Movimento no alto, movimento por baixo, no embasamento do prédio aberto à cidade, um corredor sinuoso com bordas irregulares, uma rua de serviço que se desenrola numa rampa suave, decorrência da queda do terreno onde o prédio foi posicionado, pontuada por lojas variadas, cafés e restaurantes e onde outrora funcionava o grande *Cine Copan*, com sua plateia íngreme como uma arena, hoje sede de uma igreja evangélica. Saiu o culto ao sonho, em seu lugar o culto ao sagrado.

Uma cidade dentro da cidade, o *Copan* abriga hoje em dia perto de cinco mil moradores e um número muito maior de visitantes diários, uma vida e espaços repletos de surpresas, várias delas similares as urbanas. É o caso da *Galeria Pivô*, criada no começo desta década, iniciativa de jovens curadores dedicados à arte contemporânea. Embora a presença de artistas produzindo em ateliês, somado aos programas variados e às exposições de toda ordem que ali vão se sucedendo, seja um acontecimento por si só notável, talvez a maior surpresa corra por conta do próprio espaço onde a *Pivô* está instalada: uma faixa espacial de três mil e quinhentos metros quadrados situada no intervalo entre o piso térreo e o primeiro andar dos apartamentos, na extremidade norte do prédio. Uma sobra produzida pelo desnível do terreno, perfeitamente incorporado pela rua/corredor do térreo, mas que

foi retificado no começo do plano destinado aos apartamentos para que não houvesse degraus de alturas abruptas separando os blocos residenciais.

Ninguém nunca percebeu essa problemática solução oculta no ventre do prédio, situação que corrobora os detratores do maior arquiteto brasileiro, implacáveis em apontar os desleixos relativos ao detalhamento de suas obras. Essa ignorância do problema deve-se, sem dúvida, ao fato dele haver ficado vinte anos desocupado, indiferente, supõe-se, aos interesses do proprietário que pelo visto bem podia, e segue podendo, se dar a esse luxo. O que se comprova pela tranquilidade com que o passou quase a custo zero, uma espécie de empréstimo de longo termo em regime de comodato, à gente *Pivô*. Os do *Pivô* não deverão sobreviver a esse prazo, a história dessas instituições ensina sobre sua natureza efêmera, coerente com a produção que encampa e defende, tampouco o dono do espaço, que deverá legá-lo aos descendentes, o que, por sua vez, ilustra o estatuto peculiarmente canalha do nosso sistema fundiário.

Lucas Simões, contudo, percebeu. Artista com sólida formação e experiência em arquitetura, não apenas percebeu, como fascinou-se pelos desníveis do piso de uma significativa parte do espaço espichado da *Pivô*, uma espécie de corredor de largura irregular que se desenvolve contornando a laje inclinada do antigo auditório do cinema, hoje lugar de culto. A largura do corredor foi disfarçada através de uma sucessão de paredes construídas para salas então sem serventia. E os pequenos lances espaçados de degraus servem para retificar a queda do terreno que no nível da calçada foi deixado em rampa.

Leitor de Jorge Luis Borges e afeiçoado a labirintos - qual arquiteto digno não o é? -, Lucas Simões engendrou seu labirinto particular dentro do labirinto maior da metrópole, no interior de um prédio símbolo da arquitetura moderna, justamente um prédio exemplar do tipo de arquitetura que ambicionava ser um projeto de libertação do homem pela via de espaço claros, legíveis, e que entre nós foi celebrada por João Cabral de Melo Neto, em seu *Fábula de um arquiteto*. Escutemo-lo:

A arquitetura como construir portas.
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por onde, jamais portas contra;
por onde livres: ar luz razão certa.



FIGURA 01 Dimensão Encerrada



FIGURA 02 Recalque Diferencial

Como explicou o próprio poeta, toda sua obra deveu muito ao contato com a obra de Le Corbusier. No caso desse poema, nasceu da sua apreensão, e aqui vale o duplo sentido, diante do Le Corbusier tardio, o surpreendente autor da Capela de Ronchamp, obra na qual o mestre franco suíço contrariava o credo de sua primeira fase, seu propósito de elaborar uma arquitetura pautada na construção do aberto, *construir, não como ilhar e prender*. A própria enumeração dos cinco pontos basilares de sua arquitetura (planta baixa sobre pilotis, planta livre, fachada livre, janelas horizontais e terraço-jardim), com a recorrência da palavra *livre*, com a alusão à natureza através de *horizonte* e *jardim*, reforça essa conclusão sem dubiedade. É como se Cabral houvesse se rendido a capacidade de Le Corbusier libertar o homem do fantasma do labirinto, esta, até então, a epítome da arquitetura, tendo Dédalo por pai. Dédalo é o pai mítico da arquitetura, Imhotep, o arquiteto das pirâmides, chanceler do faraó, um segundo pai, afinado com a divindade, o faraó. Para a arquitetura moderna, valem outros dois: Vitruvius e Brunelleschi, mais afinados com as noções de *firmitas*, *utilitas*, *venustas* (o primeiro) e com noção de projeto (o segundo). Mas, não importa essa genealogia. Para Lucas Simões, como bom habitante de metrópoles, o labirinto é não só o primeiro momento da arquitetura, mas, ao que tudo indica, seu destino final. Com o detalhe que já chegamos a ele. E sua percepção de um espaço obscuro, enigmático, tecnicamente um caixão perdido de grandes dimensões, mantido cuidadosamente sob disfarce, tudo isso no interior da arquitetura de Niemeyer, pareceu-lhe um achado digno de ser explorado, a ponto de convertê-lo na matéria prima de sua exposição e não as salas usualmente destinadas a isso.

Dimensão encerrada é um labirinto resultante da quebra das paredes, a restituição desse espaço de conexão, esse singular e imprevisto corredor, a sua condição original, sem rebuços. Nele o artista foi dispendo uma sucessão de paredes organizadas, sua grelha labiríntica, fraturada, com seus becos, *culs de sac*, as bifurcações paralisantes, desvãos inúteis a barrar os passos automáticos, obrigando-os a se refazerem, problematizarem a passagem, fazendo do simples deslocamento de um ponto ao outro, que é a instância funcional dos corredores, um estado de suspensão, um roçar dos sentidos numa perplexidade para alguns divertida, para outros aflitiva e claustrofóbica. O detalhe é que as paredes, a maneira do que Niemeyer fez com a marquise do Ibirapuera, que se mantém na horizontal enquanto o piso descai suavemente, mantinham o mesmo nível do topo. Desse modo, qualquer um que o fosse atravessando, subindo ou descendo, olhando para frente e para trás, percebia o labirinto desde cima, consciente que seu percurso seria um movimento de emersão e submersão no labirinto.

Jorge Luís Borges provavelmente teria apreciado o labirinto de Lucas, afinal, trata-se de uma realização soberba, e o mestre argentino era um especialista neste tema infinito, dele deixando-nos páginas fundamentais. Entre elas espelha a descrição preliminar, já repleta de reverberações surpreendentes, do protagonista de *O jardim de veredas que se bifurcam*, sobre o labirinto perdido cuja construção seu bisavô Ts' ui Pen, havia entregado seus 13 últimos anos de vida até ser assassinado:

Imaginei-o violado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo da água, imaginei-o infinito, não somente de quiosques oitavados e de

sendas que voltam, mas sim de rios e província e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.

Para o que interessa aqui, a modalidade de experiência proporcionada pelo labirinto do nosso artista, destaque-se o trecho *um labirinto que abarcasse o passado e o futuro*. A cidade, a arquitetura, a arquitetura da cidade, como enunciou Aldo Rossi, é, em todas essas possibilidades, uma construção estratificada, uma pletora histórica. Vivemos onde outros viveram e viverão. E nós mesmos passamos pelos mesmo lugares a cada vez modificados, nunca os mesmos, nem mesmo quando atravessamos pelos corredores das nossas casas, esse espaço conectivo que utilizamos como palcos de ritos e não como um lugar em que exercitamos a placidez. A vida presente desenrola-se como o desenho de um labirinto, uma rede de decisões tomadas sobre camadas de decisões alheias, dos que compartilham o nosso presente, como também dos fantasmas cujos passos ainda seguem entre nós — poderia a arquitetura ter a presunção de abolir os fantasmas? -, e que influirão aqueles que ainda virão. E, neste momento, seria oportuno mencionar a suspeita dos físicos e matemáticos sobre a evidência de mundo paralelos, mundos que estão para nós, como nós estamos para nossas sombras.

Realizado numa das salas da Galeria Emma Thomas, *Recalque Diferencial* aborda aspectos em certa medida correlatos aos de *Dimensão encerrada*. Derivada de uma instalação realizada durante sua estadia em Londres, *Perpetual instability*, um produto de sua pesquisa sobre a pretensa imutabilidade das construções arquitetônicas que seguiam a agenda brutalista, *Recalque Diferencial* transpõe o problema para o Brasil onde essa escola fez praça, do que é exemplo o emblemático prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo –FAUUSP, obra prima de Vilanova Artigas, fundador da faculdade, e a obra do cultuado Paulo Mendes da Rocha, prêmio Pritzker. Lucas não passou incólume por essa tradição e passou a especular como no Brasil os produtos dessa vertente, ao contrário da matriz britânica que, não obstante sua promessa de durabilidade de suas edificações encontram-se sob risco de demolição, quando já não foram demolidas, plasmaram algumas obras monumentais.

Como se sabe, em nosso país a arquitetura moderna atuou como signo da emancipação, prova cabal de que o futuro havia chegado. Paulo Emilio Sales Gomes, Mario Pedrosa, entre tantos intelectuais, comentaram a particularidade de um povo que, por não ter uma história sólida, estava, como escreveu o crítico pernambucano, “condenado a ser moderno”. A extração arrojada da arquitetura moderna era a prova de que o futuro não estava na linha do horizonte mas havia chegado. E o decantado brutalismo paulista, propalando “a verdade do material”, deixando a nú os conduítes e elementos estruturais, desataviando-a, enfim, de revestimentos e outras estratégias de recobrimento do processo de trabalho, trazia à luz o operário da construção, valorizando-o, respeitando-o, tornando-o sua presença um fundamento para que a Ética se casasse com a Estética. Em que pese a beleza desse projeto, não foi bem assim os caminhos políticos da sociedade brasileira, e à truculência e iniquidade da ditadura militar seguiu-se o desastre da vida

democrática mergulhada na corrupção e na manutenção de uma distribuição de renda que nos envergonha.

Recalque Diferencial leva o nome de um fenômeno do âmbito da construção civil que consiste no afundamento desigual entre dois elementos de uma mesma fundação, acontecimento que tem como efeito paredes cisalhadas, ou seja, com rachaduras em linhas diagonais. A instalação consiste no assoalhamento do chão da sala com placas grossas de concreto, todas elas ajustadas sobre um “colchão” de espuma. Visitar a sala é, portanto, contribuir para sua ruína, se é que vale a aplicação deste termo para o desenho imprevisto das rachaduras que vão nascendo dos passos, num primeiro momento surpresos com a instabilidade do chão, um comportamento que contrasta com a vivência que temos do material, que o associa a solidez e estabilidade, e que eventualmente evolui para um exercício fundado no acaso, mas também de um desejo de catalização de sua destruição.

Se é verdade que, como queria Paul Klee, desenhar é levar a linha para passear, nossos passeios, dirigidos ou não, aleatórios ou premeditados, realizam desenhos pelas casas e ruas, no interior das cidades, de uma para outra, nas excursões por campos, montanhas, praias, lugares ermos, remotos, até mesmo pelo céu. Essa ideia foi e vem sendo trabalhada por artistas variados, como Richard Long andando pela paisagem, marcando com seu ir e vir obsessivo ou simplesmente deambulando por ela; como Rafael Assef que gravou em camadas sucessivas sobre uma grelha tatuada em seu próprio corpo, sempre com uma lâmina afiada, as rotas/cicatrizes descritas em determinados momentos de sua vida. Jorge Macchi, certa vez, quebrou uma placa de vidro para depois sobrepô-lo sobre um mapa de Buenos Aires, onde vive, rota que ele depois cuidou em fazer. Que desenhos realizamos em nossas vidas e, segundo Macchi, quem os manda fazer? Thomas de Quincey, especulando sobre a importância do acaso, qualificava como presságio seguro do que devia ser feito à frases ouvidas na rua. Em Conto de fadas, o belga/mexicano Francis Alys sai andando a esmo pelas ruas de Estocolmo deixando que seu pulôver azul se vá desfiando como uma Ariadne as avessas que, em lugar de fornecer a possibilidade de Teseu sair incólume do labirinto, desenhe com seu corpo seu próprio labirinto. A alusão à Teseu, passando por cima de Situacionistas, para citar apenas um grupo de insígnies caminhadores dotados do desejo de mapear/desenhar suas derivas, corre por conta da necessidade de se indicar essa como uma atividade atávica e ancestral compreensão do corpo como instância produtora de desenhos. Para não incorrer numa grave omissão, caberia evocar os périplos dos aborígenes australianos pelo grande deserto interior daquele país/continente como um desenho gerado pelos seres sagrados e que eles devem refazer continuamente sob o risco de cessarem de existir.

Com seu *Recalque Diferencial*, Lucas propõe um desenho que resulta do peso dos passos, em confronto com um chão cuja robustez do seu azulejamento de concreto não impede que se vá transformando, absorvendo as marcas deixadas daqueles que o pisam.

Enquanto isso as nuvens são brancas e o céu é todo azul.

Clarisse Lispector



Curadoria contra o mercado de arte: reflexões

ELISA MARTINEZ⁹⁴

INTRODUÇÃO

Por muito tempo foi necessário justificar a escolha de uma exposição, um evento temporário, como tema de pesquisa ou assunto relevante para um ensaio. Parece que esse tempo ficou para trás, e esquecido. Na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), a sociedade científica que congrega no Brasil número significativo de historiadores da arte, artistas e educadores nesse campo, o denominado Comitê de Curadoria é um dos que recebe menor número de submissões de trabalho. Essa situação de indigência provoca questionamentos que pareciam soterrar o comitê em descrédito e inexpressividade. Diversas vezes foi proposto que o Comitê de Curadoria da Anpap fosse extinto ou incorporado ao de História, Teoria e Crítica de Arte. Entretanto, uma leitura rápida da programação geral dos encontros anuais da Anpap revelaria que a curadoria, em termos gerais, ganhava espaço nas discussões. Em outros comitês, ou em simpósios temáticos, falava-se cada vez mais de curadoria. De fato, esse aumento de visibilidade se deve a vários fatores, entre os quais destaca-se a impermanência dos projetos curatoriais que, efêmeros, produzem discursos que passam a compor um elenco de novidades. Como

.....

94 Professora Associada do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes e docente do Programa de Pós-Graduação em Arte (mestrado e doutorado), na Universidade de Brasília. Desenvolve, desde 2008, o Projeto Isolado Curadoria, Memória e Transtextualidade, do qual é líder, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Líder do grupo de pesquisa Modernismo e Discursos Utópicos, também cadastrado pelo CNPq, desde 2004. Na UnB exerceu os cargos de Coordenadora de Curso de Graduação (1993-1994), Chefe do Departamento de Artes Visuais (1994-1996) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte (2006-2008). Consultora Ad-hoc da Capes, do CNPq, da FAP-DF, da FAPEMIG (MG), da UERJ(RJ), FAPESP, da UFG, da UFRN, da UDESC e da SBPC. Avaliadora Institucional e Avaliadora de Cursos nomeada pelo INEP/MEC. Membro da Diretoria do Comitê Brasileiro de História da Arte (Secretária, 2010-2011). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Membro do Comitê de Curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Conselho Deliberativo, 2001-atual). Membro da Semiotic Society of America, da Association Française de Sémiotique, da College Art Association e da International Association for Visual Semiotics. Seu trabalho de pesquisa se desenvolve a partir dos temas: curadoria e histórias da arte, relação entre arte e técnica no modernismo, discursos utópicos da modernidade, processos de significação na arte contemporânea, patrimônio moderno brasileiro, imagem etnográfica e história da arte; exotismo; semiótica visual e semiótica dos espaços de exposição.

novidades, distanciando-se cada vez mais das atividades rotineiras de exibição de coleções permanentes em museus, a curadoria passa a ser vista como um tipo de produção autônoma, artística.

HAPPENING?

O antigo modelo de exposição coletiva ganhou novos ares com o protagonismo cada vez mais celebrado de um curador. No palco internacional, em que bienais são apenas mais um tipo de evento, curadores brilham e se repetem, como artistas. Por alguns anos, parecia que curadores haviam se tornado instituições e que sua autoridade poderia substituir a de museus e historiadores da arte. Então, para não ter seu trabalho confundido com o daqueles que se põem a serviço da continuidade, da tradição e dos livros didáticos que estimulam a apreciação artística de maneira segura e imutável, o curador, este plenipotenciário no sistema da arte, defende sua autonomia, sua independência de critérios de escolha. Consequentemente, o nascimento de uma categoria de atividades no campo da arte que proporciona amplo espaço de argumentação em favor de critérios de escolha individuais parece inaugurar uma nova era.

Para alguns, a necessidade de caracterizar a curadoria como novo campo da crítica parece tarefa óbvia e pertinente. Entretanto, considerar curadoria como tarefa crítica equivale a julgar que o artista sempre sabe o que faz e seus procedimentos podem se tornar paradigmáticos para seus colegas de ofício. Ou seja, um artista pode até mesmo copiar o estilo alheio, as características de uma forma visível, mas o processo de criação é irreproduzível. Uma obra, qualquer que seja, não é apenas produto de um modo de fazer, seja este crítico ou não. Assim como o artista, ainda que sua tarefa seja outra, o curador não é simplesmente um compositor de obras alheias ou um *bricoleur*. Os mesmos motivos que contribuem para dissociar o processo artístico da obra que resulta deste proporcionam o entendimento de que curadoria e exposição são entidades distintas. Portanto, podem existir exposições sem autores. Há também um gênero recente de curadoria, como se fosse possível atribuir a um modo de expor o estatuto de gênero artístico, que é a remontagem de eventos do passado. A nostalgia que atravessa esses eventos não esconde um fato simples: não são remontagens porque o evento original pertence a outro tempo, ou a outra curadoria. Destacam-se nesta categoria, no Brasil, as remontagens recentes de projetos semelhantes aos que foram montados no Museu de Arte de São Paulo (Masp) por Pietro e Lina Bo Bardi. Se considerarmos que a exposição de um acervo é uma forma de montagem, cuja concepção se expressa por meio da construção de elementos cenográficos (no caso do Masp, os cavaletes de vidro), é possível afirmar que o trabalho de curadoria foi remontado. Entretanto, ao considerar que uma curadoria não é uma forma, ou arranjo de relações espaciais e conceituais entre obras de arte, mas sim a concepção de um mecanismo para abordar tema abrangente, que emerge do convívio diário com as coerções da história da arte, torna-se necessário reconhecer que, como forma artística, a curadoria é um happening. Assim, no lugar de buscar neologismos, retrocedemos.

Existe uma vontade de considerar o curador como entidade autônoma que de vez em quando é incorporada por uma instituição a cargo da reaparição de um de seus projetos. Também existe a valorização de projetos curatoriais individuais, como se fosse obra em si mesmo. Assim, uma exposição, como uma obra prima, se torna paradigmática. A situação contraditória, que transforma o que foi efêmero em referencia duradoura, se caracteriza pela repetição, às vezes exaustiva, em eventos que diluem e minimizam sua importância e sua originalidade. Uma estratégia curatorial repetida à exaustão com o pretexto de ser homenagem à originalidade individual de um curador reforça, portanto, a autoridade da instituição que o promove. Após certo tempo, fala-se muito da exposição e pouco do curador.

ARTISTA CURADOR

Tomamos duas pinturas como exemplo dessa situação. Se uma exposição é uma obra de arte, ao olhar para essas pinturas, as cenas que representam, diferenciam-se duas situações de exposição. Ambas são pinturas de artistas flamengos do século XVII: *A galeria de pinturas do Arquiduque Leopold William da Áustria* (1653) (Figura 1), de David Teniers II, e *América* (1666) de Jan van Kessel. Em ambas, o que se vê são situações de aglomeração aparentemente caótica de referências: artísticas, culturais, etnográficas, filosóficas, econômicas. Cada elemento nestas pinturas é um item à venda. Na pintura de Teniers, vendem-se símbolos de refinamento social e erudição. A coleção do Arquiduque da Áustria apresenta-se como reunião de objetos que todos aqueles que aspiram sua posição querem possuir. Esperam por compradores. Na pintura de van Kessel, vendem-se riquezas ou possibilidades de ampliar a acumulação de riqueza por meio do comércio, ou tráfico, de objetos levados à Europa de um mundo muito mais distante, o Novo Mundo. Embora exóticos, alimentam o desejo de um colecionador familiarizado com gabinetes de curiosidades de ampliar suas escolhas excêntricas. Cada um desses objetos, humanos ou não, eram comercializados em grande escala e por altos valores. [FIGURA 01]

A ALEGORIA DE TENIERS

A primeira pintura é citada por Dorothee Richter no texto “A Brief Outline of the History of Exhibition Making”, para descrever um percurso que se inicia quando as pinturas se emancipam do contexto de culto religioso para se tornarem objetos de arte em si mesmos. Os argumentos de Richter estão centrados na discussão da representação, destacando “quem ou o quê é representado”. O texto apresenta uma sequência de imagens, na qual a pintura de Teniers é incluída, ressaltando a identificação de papéis sociais, público apreciador ou figura retratada. A narrativa avança com uma pergunta simples: como tal atribuição de papel, de destinatário ou de destinador, afeta a construção de identidades? Além dos papéis sociais e das relações de poder, identifica-se na distribuição espacial de

personagens nas cenas⁹⁵ os regimes do olhar que são construídos de maneira explícita. O texto de Richter é enriquecido, ainda que de forma econômica, com pinturas figurativas.

No breve roteiro elaborado por Richter encontra-se *A galeria de pinturas do Arqueduke Leopold William da Austria*. Nesta pintura o que se vê não é uma exposição, mas sim o que a autora define como “exposição fictícia e programática”, construída a partir de um conjunto de personagens, objetos de arte e antiguidades cuidadosamente dispostos no espaço, caracterizando-o como palco de uma exibição de poder. Para tanto, os objetos são reunidos no interior da cena não para configurar um conjunto de valores associados a uma imagem de demonstração de poder explícito (político, religioso ou cortesão) que se queira impor sobre quaisquer outros. O que importa não é documentar o grande salão do colecionador, mas sim apresentar este homem que viu, e nos faz ver, o que é, segundo sua encomenda a Teniers, o que converge para um único espaço de exposição. Uma grande variedade de modelos iconográficos, que provavelmente serviu a Teniers, distribuída na galeria para ser admirada não por refletir uma certa preferência estética, superior às demais, mas sim por produzir uma imagem global, englobante, de autoridade. A curiosidade do arquiduke é traduzida em galeria de imagens.

Ao destacar que a pintura de Teniers não é necessariamente um inventário de posses, Richter lança sobre a pintura outro foco de interesse. Os princípios que norteiam a formação de uma coleção são: tamanho, número de figuras e temas. Esses princípios, ou critérios, eram e ainda são importantes para que qualquer coleção se configure como tal. Considerando-os como ponto de partida, a representação de uma coleção, propriedade exclusiva de um único colecionador ou não, passa a ser vista como imagem que se projeta para fora de si mesma, trazendo o espectador para o interior de um espaço de convívio social, talvez intimidador, cuja porta de fundo entreaberta parece indicar: há mais.

A porta, realçada por um brasão em relevo, é um convite. O cãozinho, na parte inferior da composição, olha para o espectador, recepcionando-o para um passeio doméstico. A pintura acima da porta oferece a promessa de um mundo de prazeres no convívio com personagens que não são deste mundo. Essa é Arcadia, cujos segredos pertencem aos nobres esclarecidos que temporariamente compartilham sua câmara de maravilhas com o espectador. Um aspecto importante e, na análise de Richter, essencial é a dualidade actancial que opõe homens colecionadores a mulheres colecionadas, incluídas nas cenas retratadas por Teniers. Ainda que não seja propósito deste texto aprofundar a análise desse aspecto do regime escopofílico produzido pela pintura, registramos aqui sua existência.

A ALEGORIA DE VAN KESSEL

Partindo da galeria pintada por Teniers contrapõe-se outra galeria: o painel *América* pintado por Jan van Kessel em 1666, parte do conjunto “Alegoria dos Continentes”. O painel é um conjunto, composto de um painel central de maiores dimensões emoldurado por dezesseis painéis menores. Neste texto, restringe-se a análise das relações iconográficas

.....
⁹⁵ Poderíamos citar aqui também o exemplo de Velázquez, com *As meninas*.

do conjunto de painéis, maior e menores, à cena central, relações intratextuais, deixando para outra oportunidade a inclusão de seus desdobramentos intertextuais. [FIGURA 02]

A pintura de van Kessel se diferencia da de Teniers em muitos aspectos, mas se aproxima na medida em que reúne grande quantidade de elementos (“naturalia” e “artificialia”⁹⁶) para compor outro tipo de espaço de exibição. O espaço é também uma galeria. Ao fundo, também há uma porta aberta marcando a passagem entre a composição cenográfica e um território exterior a esta. Entretanto, diferentemente de Teniers, van Kessel situa a exploração do espaço além da galeria como processo de exploração dos sentidos, a ser vivenciado, e não de reconhecimento de cânones assimilados pela cultura dominante. Em vez de Arcadia, o Éden. Para alcançá-lo, será necessário sair do espaço arquitetônico que aprisiona e recobre de penas os corpos nus.

Recursos variados são utilizados pelo pintor para construir o cenário de exibição de tipos e gêneros americanos. Embora sua pintura apresente um espaço de convivência harmônica de europeus, africanos e nativos, a composição de um percurso narrativo para o olhar produz alguns abismos de informação que somente a pesquisa de referências que estavam disponíveis para o pintor do século XVII pode preencher. Em um estudo sobre o conjunto de sessenta e oito pinturas que compõe as “Alegorias dos Continentes” em sua totalidade, Dante Martins Teixeira destaca referências iconográficas que favorecem a identificação das apropriações feitas pelo pintor, que incluem obras de seus contemporâneos e outras de sua autoria realizadas anteriormente. Destacam-se também referências que caracterizam o Brasil holandês, sobretudo as pertencem à coleção levada por Maurício de Nassau⁹⁷ à Europa em 1644.

Tendo como missão a composição de uma alegoria, van Kessel não se restringiu a produzir um documento de época e criou situações que exibiam, além do simbolismo convencional (TEIXEIRA, s/d, p. 76) para transmitir mensagens e lições morais, a desorientação de seu olhar estrangeiro. Com a informação de que van Kessel jamais se afastou de sua cidade natal, a Antuérpia, ou sequer visitou as grandes capitais europeias de seu tempo, vê-se que seu desafio de representar com coerência uma infundável quantidade de informações sobre o Novo Mundo era submetida a uma grade de leitura, familiar, através da qual transformava, como um bricoleur, o diverso em coerente. Índios, artefatos e animais ocupam o espaço de modo desordenado ainda que a arquitetura da galeria consiga “enquadrar” grupos de informação. Enquadramentos arbitrários, no interior da cena, fragmentam o percurso do olhar. O piso da galeria, por sua vez, é contínuo, prolongando-se para além da porta que a separa do mundo exterior. Por essa porta, entra no espaço uma dançarina oriental acompanhada de um menino nu, conduzindo um cortejo de índios dançarinos. Outros elementos são associados ao Oriente e à África, mundos tão distantes do europeu quanto o americano.

A cena se divide em duas. À esquerda, em primeiro plano, um grupo animado de pessoas conversa, dança ao som de instrumentos musicais e convive com seres exóticos.

.....

⁹⁶ “Naturalia” engloba os animais e as plantas, enquanto “artificialia” engloba moedas, armas e outros objetos produzidos pela humanidade.

⁹⁷ Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), convidado pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais (WIC) para administrar os territórios desta no Brasil.

Na outra metade, representações de pinturas e esculturas são isoladas e desconexas. Na parede ao fundo, esculturas de um índio caçador e uma índia antropófaga são colocadas em nichos que ladeiam a porta por onde a dançarina oriental e seu cortejo de nativos adentra a galeria. Os nichos com os índios são acompanhados de uma sequência de nichos com estátuas de tipos humanos da Índia, na parede perpendicular. Ainda à direita, destacam-se em primeiro plano duas pinturas que retratam borboletas e insetos em um ambiente indefinido, na natureza. Acima da porta, outro quadro com o mesmo tema parece exibir uma coleção de amostras. A comparação entre natural e científico é inevitável, considerando inclusive a distância que, separando a arte do mundo real, aproxima pinturas e enquadramento de amostras em um museu de história natural ou, antes deste, um gabinete de curiosidades. O ambiente da galeria parece, de fato, uma antecâmara de taxidermista. Ao ingressar nesse espaço os seres exóticos são convertidos em representação. O azul do céu que se vê através dos nichos do índio guerreiro de da índia antropófaga é tão pálido quanto o que colore as pequenas pinturas em primeiro plano. Afinal, tudo é pintura.

O CURADOR ARTISTA E O ARTISTA CURADOR

Associações entre a atividade do curador e a do artista são recorrentes, e banais. Diferentemente do contexto inicialmente citado neste texto, em que não se encontrava um local legítimo para a pesquisa sobre curadoria, o panorama atual é outro. Essa perspectiva histórica é necessária para que se compreenda o motivo pelo qual duas pinturas flamengas do século XVII são descritas como tipos de curadoria. Por um lado, Teniers apresenta uma coleção em que cada obra mantém sua individualidade. Cada pintura ou objeto pode ser substituído por outro porque o que importa, em termos gerais, é retratar o ambiente revestido de objetos de valor reconhecido, cobiçáveis.

Para fazer companhia à galeria de Teniers, reafirmando o argumento de que relações acrônicas são necessárias ao estudo da arte e de seus eventos, temos uma longa lista de eventos dos quais pouco se recorda, mas muito se fala. São eventos em que a figura do curador sobressai com certa reserva. As obras estão ali, não se confundem umas com as outras, em função de seu papel na história da arte. Reuni-las é compor um cenário e, como tal, construir relações hierárquicas intratextuais. Para exemplificar esse tipo de curadoria podemos citar *La Triennale*, do Palais de Tokyo, de 2012.

A exposição ocupava o edifício do Palais de Tokyo e outros locais em Paris (Galliera — musée de la Mode de la Ville de Paris, Bétonsalon — Centre for art and research, e Musée du Louvre). Na Figura 3, vê-se a maneira na qual as obras foram instaladas, acompanhando a descontinuidade arquitetônica do edifício. A montagem de cada obra não era nem totalmente isolada das demais nem totalmente integrada à leitura das obras que estavam ao seu redor, ou nas suas proximidades. Não havia um modelo expográfico único, agregador, unificador, coerente, coeso. De fato, o percurso labiríntico proporcionava uma liberdade de percurso na qual o visitante poderia, até mesmo, perder o fio da meada. Diversas imagens foram propostas pelo curador, Okwui Enwezor, para representar a exposição, das



FIGURA 01 David Teniers II. *A galeria de pinturas do Arquiduque Leopold William da Áustria*, 106 x 129 cm, 1653.

FIGURA 02 Jan van Kessel. *América*, da série "Alegoria dos continentes", pintura central: 48,5 x 67,5 cm, painéis laterais: 14,5 x 21 cm), 1666.



FIGURA 03 Vista de *La Triennale — Intense Proximity*. Paris: Palais de Tokyo, de 19 de abril a 25 de agosto de 2012.

FIGURA 04 *Magiciens de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou e Grande Halle de la Villette, 15 de maio a 14 de agosto de 1989.

quais destacam-se duas: floresta de signos e arquipélago. Aparentemente, são imagens contraditórias. Entretanto, a imagem do arquipélago para Enwezor é a de uma floresta de signos, onde o que importa é um espaço, o oceano, que oferece possibilidades de percursos e descobertas. A existência de múltiplas possibilidades de associação equipara-se, nesta lógica, à da floresta. Nessa, o percurso não é programado, não há vias pavimentadas para o trajeto. **[FIGURA 03]**

Por outro lado, para atualizar o gabinete de van Kessel, outro tipo de exposição, e modelo curatorial, também faz parte do elenco contemporâneo. Trata-se de situações em que os objetos expostos são subordinados de tal maneira a uma ordem interna, a uma arquitetura cenográfica que os abriga, que os objetos expostos se fundem em uma totalidade indivisível. Sem autonomia, objetos são elementos de um discurso coeso, monofônico.

Com o passar do tempo, o que fica desses eventos é seu impacto global, dado pela força da cenografia ou do argumento central. Também para este tipo há inúmeros exemplos. Para recorrer a outro evento em Paris, e manter a comparação em âmbito regional, citamos a célebre *Magiciens de la Terre* (Figura 4). Assim como *La Triennale*, *Magiciens de la Terre* tampouco se restringiu ao edifício do Centre Georges Pompidou, ainda que sua história esteja permanentemente vinculada apenas a esta instituição⁹⁸. Grande parte das obras foi exposta no Grande Halle de la Villette. **[FIGURA 04]**

Diferentemente do que pode parecer, o efeito geral era monofônico. Por que? A arquitetura, como a da Triennale, em nada se assemelhava a do cubo branco e não era possível afirmar que sua estrutura se impusesse no contato com as obras. O que faz desta curadoria um discurso de características monofônicas é o valor atribuído ao argumento central, de que a exposição seria a primeira verdadeiramente internacional na história das instituições francesas ao incluir obras de artistas de todos os continentes. Nesse sentido, o que se fala da exposição não é sequer sobre o conjunto de obras expostas que, sinceramente, poucos conhecem. *Magiciens de la terre* é citada como evento paradigmático pela maneira de compor um aglomerado de referências com um objetivo comum claro: levar para o espaço de exposição obras que, até então, sequer eram consideradas como arte. Seu curador se tornou um célebre promotor da arte exótica, tribal, desconhecida do grande público europeu por conter referências a outras tradições, artesanais ou artísticas.

Entretanto, quando questionado sobre o resultado geral, o curador, Jean-Hubert Martin afirma que não pretendia alcançar qualquer tipo de coesão. Liderava uma equipe de cinco curadores que viajaram de forma autônoma aos países dos cinco continentes para compor uma nova cartografia artística. O objetivo não era mapear, mas sim ampliar horizontes para a compreensão da arte contemporânea⁹⁹. De fato, quando questionado sobre a monofonia resultante, o curador afirma que sua intenção era outra. O que queria? Cacofonia! Ou seja, desaparece o curador, e vamos aos artistas.

REFERÊNCIAS

- ENWEZOR, Okwui (Ed.). *Intense Proximity – an anthology of the near and the far*. Paris: Palais de Tokyo/Centre national des arts plastiques, 2012.
- RICHTER, Dorothee. A Brief Outline of the History of Exhibition Making. *Oncurating.org*, Zurich, Thinking about exhibitions, n.6, p.28-37.
- TEIXEIRA, Dante Martins. The “Allegory of the Continents” by Jan van Kessel. S/l: Index/Instituto Socio Cultural, s/d.

.....
⁹⁸ Em 2014, foram realizados uma série de eventos comemorativos dos vinte e cinco anos do evento. Participamos do seminário *Revisiting a Pioneering Exhibition Twenty-Five Years Later*, no Centre Georges Pompidou, de 1 a 10 de julho, com artistas e curadores da mostra original.

⁹⁹ Conforme depoimentos de Jean-Hubert Martin aos pesquisadores do Seminário de 2014.



**nuvens brancas
passam
em brancas nuvens**

Paulo Leminski





Além das nuvens brancas: mediações da cultura no processo de criação de Attílio Colnago

JOSÉ CIRILLO¹⁰⁰

O texto visto, o texto lido são coisas totalmente distintas, pois a atenção dada a um exclui a atenção dada ao outro.

Paul Valéry

Como uma manifestação humana, a arte é eminentemente linguagem e, como tal, comunica, pois ela já se estabelece numa expectativa de mediação com outros sujeitos, constituindo-se como linguagem, o que para Julia Kristeva (1999) diz de demarcação, significação e comunicação. Considerando-se que os documentos do processo de artistas (rascunhos, cadernos de anotações, coleções, etc.) caracterizam-se como sistemas de memória exteriorizados, pode-se dizer que a interação dos sistemas verbais e visuais evidencia uma tendência comunicativa no processo de criação que, em tempos de redes, podemos pensar que ampliam-se para além dos diálogos do artista consigo mesmo, e apontam para um nível de interação sistêmico.

Neste sentido, todas as práticas artísticas que envolvem a obra, ou o processo da obra em Attílio Colnago, são tipos de linguagem visto que têm a função de demarcar, significar e comunicar. Assim, parece fato que os documentos do processo deste artista revelam mediações, citações que dialogam para além do artista em si, dele consigo ou

.....
100 Pós-Doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É artista e pesquisador vinculado ao GEPPC/LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos pessoais; cultura, memória e patrimônio. É editor da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Desenvolve pesquisas com apoio da FAPES e do CNPQ.

com o público imediatamente atingido por sua obra. Colnago fala com e da cultura visual da humanidade, pelo menos a partir de sua apreensão subjetivo dessa cultura. Primeiro, partimos do sujeito, quem é Atílio Colnago? Nascido no interior do Espírito Santo, estudou artes na Universidade Federal do Espírito Santo, onde ingressou em 1973; após se formar, foi professor na instituição até o ano de 2017. Sua ênfase é desenho de figura humana, numa matriz figurativa e clássica, carregada de certo erotismo subliminar, com forte tendência profana. Teve formação complementar por meio de participação ativa nos festivais de inverno de Diamantina e Ouro Preto, quando iniciou o contato com a arte religiosa barroca, influência marcante em seu trabalho artístico. A restauração de arte sacra tornou-se uma atividade regular em sua carreira profissional, dividindo espaço com suas funções de professor e artista, uma relação entre o sagrado e o profano, o que revela uma intencionalidade poética de mediações com grandes mestras da pintura e ambivalências. Mas como isto se revela no processo criativo deste artista? Como os seus arquivos pessoais, estudos e projetos revelam uma intencionalidade dialógica com a cultura em seu projeto poético?

Põe-se aqui uma questão sobre a arte e sua natureza dialógica, e considera-se: a) a *comunicação* como a transmissão de informações; b) que toda comunicação humana começa no corpo; e que c) a arte constitui-se como linguagem de natureza dialógica. Essa interação está marcada nos documentos de processo e um estudo preciso dos cadernos e arquivos de Colnago revelam a dimensão transcultural e transtemporal dessas mediações.

Os documentos do processo deste artista são um conjunto de combinatórias de signos visuais que, embora não se prendendo a leis previamente estabelecidas, vai se estruturar como linguagem estabelecida no binômio *linguagem-desenho*. Assim, seus desenhos se põem como parte da materialização e expressão do pensamento criador em ato. Daqui se pode perceber que a linguagem que se materializa nos desenhos e objetos presente nos documentos do processo de Atílio (que aqui incluem toda uma sorte de objetos que, como colecionista, ele organiza em sua casa-ateliê) evidenciam o funcionamento da mente criadora no diálogo que esta estabelece consigo mesmo, com seu público e, principalmente com sua cultura [FIGURA 1].

No estudo acima, datado do início dos anos de 1990, Colnago evidencia uma forte presença do universo sacro do Senhor Morto (imagem religiosa comumente presente no Laboratório de Restauração na Universidade Federal do Espírito Santo). De outro lado, a imagem também remete à obras como *Lição de Anatomia* (1632), de Rembrandt. Ou ainda a estudos anatômicos de Michelangelo ou Da Vinci. Esse entre muitos outros desenhos de Colnago vai colocando à mostra uma tendência poética ao citacionismo — numa interação dialogada com a cultura pictórica que atravessa a história da pintura.

A cultura como Colnago interage vai manifestar-se em diferentes linguagens e meios no processo deste artista, tornando-o em partícipe da sociedade do passado, mas constantemente mediado pelo seu tempo, devedor cada vez mais do médio digital. Mas sua ação processual não considera apenas o ou como ele vê essa tradição da pintura. Da mesma forma que o artista constitui o seu trabalho abraçando e resignificando diferentes expressões artísticas históricas, tanto formal, quanto material ou tecnicamente, ele pensa que a obra resultante deste processo deve dialogar com a capacidade do público de estabelecer

as mediações temporais e referenciais da sua obra. A forma como sua obra compartilhada ou transmitida, deve considerar o presente do seu público e a potencialidade para comunicar a linguagem estudada e realizada pelo artista; sendo este um fato que pode ser dialogado em diferentes cenários corpóreos ou incorpóreos através dos diferentes meios, potencializando a questão comunicativa da obra do artista.

Assim, no caso deste texto, centramos em uma mostra realizada em 2014, no Palácio Anchieta, em Vitória (ES), buscando analisar os documentos do processo como ato comunicativo, como resultantes num processo que demarca, significa e comunica, é primordial para a sequência deste estudo que busca perseguir os caminhos e artimanhas da mente criadora deste artista representativo da produção contemporânea capixaba. Vale destacar que nesta mostra, uma espécie de retrospectiva de sua carreira, Colnago decide compartilhar com o público um pouco mais de seus objetos até então reservados a si próprio ao ao grupo seletivo com o qual compartilha seu ateliê. Pretende-se, então, a partir da análise geral da mostra e dos documentos do artista, compreender como estratégias comunicativas podem ser evidenciadas nos seus arquivos pessoais de processo de criação, revelando o diálogo interno que ele trava consigo mesmo — e a partir deste, o que ele estabelece com o organismo social.

Ainda no processos de dar visibilidade a seus cadernos e processos, busca-se evidenciar como as questões dialógicas se articulam ao longo dos documentos da gênese de suas obras, no caso, para as obras que constituem a mostra *O Encantado: pinturas e desenho de Attilio Colnago* (2014/15) — ponta de um *iceberg* evidenciado numa exposição acessível ao público no geral tanto fisicamente no espaço expositivo, quanto virtualmente por meio das mediações possíveis evidenciadas pelas mídias interativas contemporâneas.

A CIRCULAÇÃO DE SIGNOS INTERSUBJETIVOS

As investigações do processo de Colnago para esta mostra nos levam ao contexto psicossocial da comunicação, evidenciada nos documentos do artista; conduzem também à verificação da relação das *imagens* dos fenômenos do mundo sensível com a mente criadora que permite ao “leitor” compartilhar os esquemas mentais do ato de criação; e, não obstante, nos leva ao compartilhamento das relações do homem (artista ou público) com os fenômenos sensíveis. Esses fenômenos aparecem à mente do público e causam-lhe um efeito que gera movimento: mediação, ou no caso de Colnago, seria melhor dizer “mediações” — tamanha a rede de significações que se estabelecem a partir de sua obra [FIGURA 2].

Como podemos observar, sua obra é repleta de elementos apropriados tanto da história da arte, quanto de sua coleção de objetos, do cotidiano de seu ateliê, ou ainda de imagens da ordinário, como as peras e maçãs. Porém, esse ordinário não é ocasional, ele é simbólico: as maçãs falam da perfeição e das paixões; as peras da imortalidade; assim, suas formas remetem ao simbólico e dizem do que os olhos aparentemente não leem, mas a percepção capta e realiza como experiência do sensível.

Nesse sentido, pode-se pensar que Colnago intervém no modo como aos objetos colocados aos sentidos são percebidos: no seu processo criativo coabitam o tradicional e o

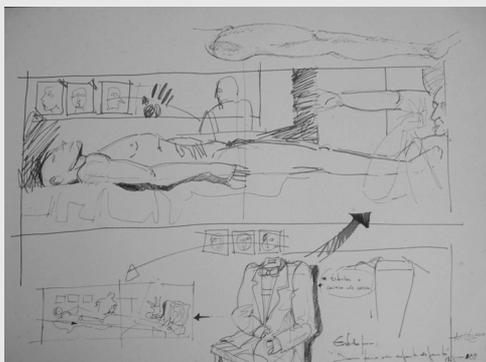


FIGURA 01 Desenho para obra. Estudo em caneta sobre papel. Formato A4. Fonte: Banco de Dados do LEENA.



FIGURA 02 Van der Weyden e Bosh são tomados como referência nesta obra de Colnago. Fonte: acervo do artista.

FIGURAS 03 Páginas do WIX para a mostra O Encatado. Disponível em <http://attilicolnago.wixsite.com/oencantado/> Fonte: Banco de Dados do LEENA.

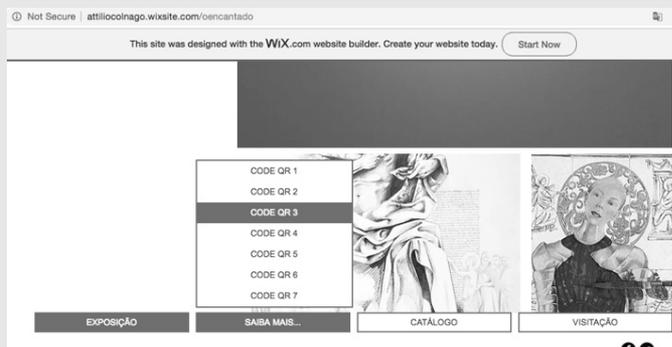


FIGURA 04 Páginas do WIX para a mostra O Encatado. Disponível em <http://attilicolnago.wixsite.com/oencantado/> Fonte: Banco de Dados do LEENA.



estranho, o natural e o imaginário, o atual e o virtual (não no sentido do ciberespaço, mas naquele primeiro da imaginação, dos sonhos e das fantasias que nos assolam e consolam os desejos); em seu projeto poético coabitam as dualidades e o hibridismo. Suas formas resultam de convenções com maior ou menor fixidez e falibilidade, dependendo de um conjunto de variáveis psicológicas, sociais e culturais que toma ao longo do processo de construção de cada obra.

A comunicação se dá, então, a partir da circulação desses signos intersubjetivos, os quais só podem combinar com outros signos de modo mais ou menos limitado ou reconhecível, estabelecendo-se como um ato inerente à comunicação humana, e resultam em uma obra que forma um conjunto polissêmico que conduz à diversidade infinita de compreensões desse fenômeno que é a vida cotidiana tomada pelo prisma dos interiores, pois Attílio fala da dialética dos interiores (de cada humano e dos espaços). Mas também de um ponto em comum, pelo menos da ideia de que existe um processo de transmissão e armazenamento de algum tipo de informação compartilhada por ele e por aqueles que se colocam frente a frente com sua obra: seja numa mediação da cultura local, seja no chamado que faz da cultura mundial ao evocar para si em suas obras ecos da história da arte.

Definitivamente, não é uma comunicação unilateral. Colnago parece construir uma congruência entre o emissor (o artista e ou os signos presentes em sua obra) e a interpretação do receptor (público), bem como parece haver uma intencionalidade em seu projeto poético, uma tentativa consciente, de influenciar o receptor por meio de uma mensagem subliminar, que se põem para além das formas exibidas. Em Colnago há todo um outro universo que se constitui em paralelo à sua obra — ao qual, as tecnologias contemporâneas utilizadas nessa mostra do artista nos permitem acessar, ou pelo menos apontar alguns desses labirintos por onde sua mente se enveredou ao produzir uma obra ou o conjunto delas, como no caso desta mostra em específico. Colnago compartilhou esses seus devaneios pelo tempo da pintura como linguagem. Em *O Encatando*, o artista permitiu que sua privacidade criativa fosse invadida por milhares de olhares. Para tal, utilizou-se de um projeto curatorial que previa mediações do público a partir de aplicativos em smartphones que permitiram que o público, como um voyeur, sentisse sua libido platônica com a paixão criativa do artista em seus devaneios poéticos.

Nas **FIGURAS 3 E 4** temos a página de entrada e um das demais páginas de um sítio eletrônico para o qual o visitante da mostra era levado a partir de um QR-Code¹⁰¹ disponível ao lado das obras. Assim, imediatamente era compartilhadas algumas das fontes ou imagens geradoras do artista em seu processo criativo. As possibilidades oferecidas pelas redes digitais de hoje, representam uma sobrevivência da memória comunicativa do artista, além de um desdobramento da sua obra em nosso presente, supõem neste estado de sobrevivência, uma presença quase imortal e eterna que transcende a experiência atual do seu trabalho em um tempo definido e fechado, e consegue uma durabilidade que ultrapassa o tempo do artista, além de nosso tempo presente, como um legado para as gerações futuras através do médio digital.

.....
101 QR Code: é um código de barras bidimensional para ser usado a partir de telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS, enfim, esse código remete a informações para além de si, permitindo uma interatividade que amplia a informação sobre o local ou objeto no qual está aplicado.

A presença digital nesta mostra de Conalço pode estabelecer, ou ampliar, a rede de informações contida no processo de cada obra. Em *O Encantado*, o meio digital se colocou como uma opção curatorial que tinha como proposição a possibilidade para ampliar as relações de mediação que se pode considerar interativa, atendendo a uma informação que é compartilhada, neste caso, a obra exposta ao público que vai desafiando-se conforme as eleições do emissor e do receptor que interatuam, obtendo a participação do público na memória do artista, dando entidade ao seu trabalho. Quando são apresentadas e reconhecidas, essas mediações vão tornando presente o trabalho criativo do artista e revelam os diálogos do artista e do público com a memória cultural do ocidente.

Mas, não é apenas uma relação estabelecida entre o artista, sua obra, e o público, mas também tem que atender à comunicação entre o mesmo público como parte de sua participação, dado que a experiência vivida frente a obra de arte é desfrutada em muitos sentidos, desfruta-se no tempo da experiência estética ou no momento posterior à mesma como uma lembrança no tempo que aparece novamente. A este respeito, o digital atua como uma presença etérea fora do espaço de exposição, do espaço sagrado, onde a obra da arte assume materialidade. No ciberespaço a obra é um fenômeno como os demais, desprovido de uma hierarquia que a isola em uma torre. No ciberespaço a obra assume a sua natureza pública e coletiva. Assim, a proposição dialogada pressuposta em *O Encantado* revela em si a existência de uma intenção, revelam a intencionalidade de um artista que busca afetar a mente do receptor (ele mesmo e o público), estabelecendo níveis de interação que circunscrevem os diferentes sujeitos, os quais são intencionalmente ampliados com o uso de recursos de mediação digital.

Em Colnago, especificamente a partir dessa mostra, podemos perceber três níveis de mediação: *a intrapessoal*, *a interpessoal* e *a cultural*. No diálogo interno do artista consigo mesmo, durante o processo gerador da obra, revela-se a *comunicação intrapessoal*. O *diálogo interpessoal*, arquiteta-se na interlocução com o outro e se dá por meio do compartilhamento e da análise dos documentos decorrentes desse processo criador, os seus *cadernos de artista*, Colnago compartilha com seus leitores íntimos, pessoas que coabitam sua intimidade e com as quais debate o trabalho em curso, revê, ao ouvir sua própria fala, processos e decisões, redireciona seu percurso. Como desdobramento desse ato comunicacional interpessoal, uma nova visão da obra do artista poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte.

O *diálogo cultural*, que congrega as estruturas do organismo social e suas tradições, talvez seja uma das mais expressivas formas de comunicação expressas nas obras de Atílio Colnago — potencializadas nesta mostra por meio de interações digitais dos chamados QR-Codes. Parece que se expressa em sua obra a conjunção do seu imaginário com o de seus mediadores. Uma obra híbrida começa a estruturar-se, não apenas na ambiguidade de desejos e fantasias contidas, mas principalmente na sua capacidade de evocar aquilo que constitui o outro e seu arcabouço pessoal. Colnago dialoga com a cultura de seu tempo. Dialoga com o passado das artes. Dialoga com a tradição da manufatura, dos ofícios e mesmo das guildas medievais. Lança mão do que seja necessário para construir uma obra que revela a maturidade poética deste artista. Lança mão, sobretudo, de sua capacidade

de ativar a memória de tudo o que lhe constitui, e habilmente daquilo que tangencia o compartilhamento com o outro.

Em alguns momentos, temos certeza de que ele toma para si uma tendência citacionista: se coloca, como aponta Tadeu Chiarelli (2002, p. 100-110), em busca de trabalhar com imagens de segunda geração — aquelas que são apropriadas de algum tempo cultural, são analisadas e transformadas. Resignificadas, porém, em um novo contexto estético ele as transcri¹⁰². Revela-se o onírico e o sensual em sua obra. O citacionismo em Colnago toma objetos da imigração italiana no solo capixaba, do imaginário arquitetônico do estado, das técnicas construtivas, das práticas culturais do interior; assim como o faz a partir de sua coleção de objetos do ateliê — o qual invade-lhe a obra constantemente. Mas, mais forte que essa contaminação memorialística de cunho afetivo e pessoal, Colnago dialoga com a história das artes: busca em seus heróis estéticos, de imagens geradoras. Recortes estéticos que reativam a memória coletiva compartilhada pela humanidade. Entregam-se ao público os elementos dessa interação.

Desde esta última questão pode-se estabelecer uma continuidade da intencionalidade intrínseca do objeto estético. Ao longo dos séculos, a arte constituía de muitas maneiras uma forma de divulgar algumas ideias, intencionalidades, ou certos interesses, que foram traduzidos em coordenadas visuais para ser recebidos e, por acréscimo, para garantir a sua durabilidade no tempo. Assim, a obra de Colnago parece ter a capacidade de tomar o passado e estabelecer-se a partir de fenômenos recortados do contexto cultural, campo no qual estabelece as relações dialógicas com seu público. Esse diálogo é cultural, é híbrido. É em si intertextual, é sincrético, é múltiplo, polifônico e orgânico. A cultura é a interlocução, é a mediação de diferentes linguagens e tempos. Assim, o vivido deste artista é reoperado a partir da matriz conceitual impressa na sua memória: o fato/imagem, abstraído de sua forma material, deixa marcas de sua ação as quais se expressam em reflexões conceituais e/ou formais do artista.

Essas marcas são capazes de nos levar a contextos mais amplos, embora não possamos entrar na mente do artista. Assim, podemos tomar como instrumento dessa ativação os processos tecnológicos da contemporaneidade, os quais permitem que toda uma rede de relações possa ser reconectada, operada como chaves que nos aproximam das artimanhas dessa mente criadora em ato. Olhar ato de criação é como olhar o céu e suas nuvens, se não cerrarmos os olhos, se não buscarmos nossas vontades e desejos, as nuvens brancas passam com o vento. Serão apenas nuvens brancas.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos, 2002.

.....

102 A tradução é muito mais do que transportar o texto de um sistema semiótico para outro. Por isso, não basta traduzir o sentido as palavras: é preciso recriar o texto, restituir sua estrutura original em outro idioma. A tradução vira assim uma “transcrição”, nesta concepção de Haroldo de Campos.

Esse livro foi composto com a família tipográfica Source Serif e Sans, nos textos do miolo, sobretudo em 9/12pt, e a família CocoGoose Narrow e Condensed nos títulos e subtítulos.

Impresso em 2019, miolo em papel Offset 75g, capa em papel Couche Fosco 300g, na gráfica GSA, Espírito Santo.