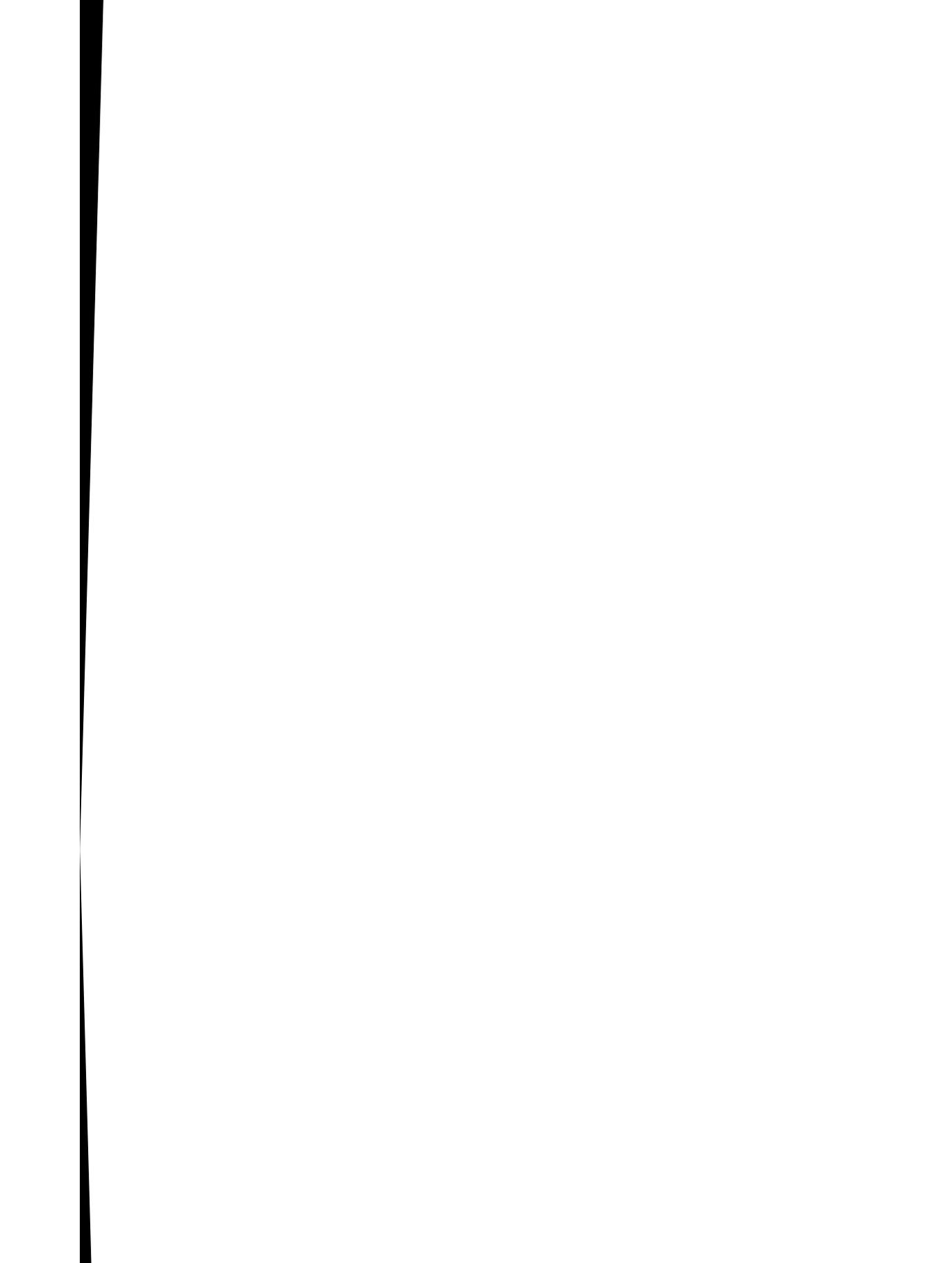


MININD





ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

ESTADO da ARTE

Uberlândia

v.2

n.2

p. 337 - 617

jul./dez. 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico] : revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 2, n. 2, (2021) - . Uberlândia : EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título..

CDU: 73



Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

REVISTA ESTADO DA ARTE

Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG
revistaestadodaarte20@gmail.com
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

Reitor da Universidade Federal de Uberlândia

Valder Steffen Júnior

Diretor do IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais

Ronaldo Macedo Brandão

Coordenador da área de Artes Visuais

Marcel Limp Esperante

Comitê Editorial

Ana Helena da Silva Delfino Duarte – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia

Beatriz Basile da Silva Rauscher – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia

Marco Antonio Pasqualini de Andrade – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia

Priscila Arantes Rampin – Universidade de Brasília /
GPPI - Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial – UFU

Fábio Fonseca

Nikoleta Kerinska

Rodrigo Freitas Rodrigues

Tatiana Sampaio Ferraz

Capa

Paulo Mattos Angerami a partir da obra de
Alexandre Melay, “MIND”, pintura em laca sobre tela
e letras de plástico, 46 x 38 x 2.5 cm, 2016.
Image: © Alexandre Melay.

Projeto Gráfico

Paulo Mattos Angerami – IARTE - Universidade
Federal de Uberlândia

Diagramação

Iana Queiroz / Acadêmica – IARTE - UFU
Bianca Helena Santos de Oliveira / Acadêmica –
IARTE - UFU

Comunicação

Anna Luiza Peixoto Teixeira / Acadêmica IARTE -
UFU

Contato:

revistaestadodaarte20@gmail.com
tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE
Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
38408-100 – Uberlândia – MG - Brasil

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Sanajotti Nakamuta

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

Ana Paula Cohen

Curadora independente – Brasil

Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) – Portugal

Bernard Guelton

Université de Paris – Pantheon Sorbonne – França

Elaine Tedesco

Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil

José Cláudio Alves de Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Brasil

Jorge Torres González

Universidad Industrial de Santander (UIS) – Colômbia

Juan Iván González de León

Centro Nacional de las Artes Mexico – México

Luciano Vinhosa Simões

Universidade Federal Fluminense – (UFF) - Brasil

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz

Universidade Federal de Uberlândia - (UFU) Brasil

Maria Angélica Melendi

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Thiago Henrique de Souza Honório

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

Patrícia Franca-Huchet

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Pareceristas *ad-hoc* desta edição

Amanda de Sousa - IFSP

Ana Duarte - UFU

Angela Grandó - UFES

Carlos Weiner M. Souza - Pesquisador independente/USP

Caroline Alciones de Oliveira Leite - UFRJ

Daniel Luis Barreiro - UFU

Elaine Andrade Arruda - UFPA

Elinaldo Meira - UFG

Fabio Fonseca - UFU

Felipe Meneghetti - UFU

Giselly Brasil – UFPR

Graziela Mello Vianna - UFMG

Ítala Isis de Araujo - UERJ

Karina Alves de Sousa - PUC-SP

Leonardo Samarino - UFRJ

Luciano Vinhosa Simão - UFF

Lucielle Arantes – ESEBA/UFU

Manan Terra Cabo - UFOB

Marcel Esperante - UFU

Marco Antônio Vieira - UFU

Maria Elisa Rodrigues Moreira - UFMT

Maria Filomena G. Gouvea – PUC-GO

Mariza Barbosa de Oliveira - UFU

Pollyana Ferreira Rosa - UFU

Ronaldo Macedo Brandão - UFU

Rosana Soares - UFRB

Sylvia Furegatti - Unicamp

Tamiris Vaz - UFU

Tiago Samuel Bassani - UFOB

Vitor Marcelino da Silva - USP/ Faculdade SESI de Educação

SUMÁRIO

348 **Editorial**

Dossiê: Circuitos experimentais e alternativos de produção, instauração e circulação da imagem e do objeto artístico

351 **Circuitos experimentais e alternativos de produção, instauração e circulação da imagem e do objeto artístico**

ALMERINDA LOPES

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória ES, Brasil

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

357 **Flávio de Carvalho e a estética do corpo humano**

PAULO DE CARVALHO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia - MG

375 **A rede de pesquisa visual e Computer Graphics nas exposições *Nove Tendencie* (1961-1973)**

CLÁUDIO DE MELO FILHO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

389

Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES

Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro

403

Mãos à obra: a invenção de Orândia

HELENA EILERS

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

419

Prego, lugar de experimentações artísticas e curatoriais

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) - Pelotas - RS

435

Cotidiano e presentificação: a imagem-experiência como ação poética

VIVIANE GUELLER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil

Artigos

453

Exposições *on-line*: do cubo branco à janela de ébano por interfaces esteticamente engajadas

DOUGLAS DE PAULA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

465

Burle Marx e a Arte Abstrata

JOÃO PAULO CAMPOS PEIXOTO

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

LUIS EDUARDO DOS SANTOS BORDA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Brasil

481

Paisagens como instalações: um diálogo com os espaços contemporâneos

LUCAS CUNHA

Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

BIAGIO D'ANGELO

Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

499

Magnétismes, tensions, harmonies. Du spirituel à l'œuvre.

ALEXANDRE MELAY

Université de Lyon, France

525

Crónicas de la emergencia: reflexión docente sobre la creación artística en tiempos de pandemia.

MORELOS LEÓN CELIS

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" – Ciudad de Mexico, Mexico

543

Animalismo, bestiários, taxidermia e a construção de um vocabulário na arte contemporânea

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR
Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

559

Cidades imaginárias ou exercícios para desenhar metrópoles: uma experiência no ensino da Arte

GERALDO FREIRE LOYOLA
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte, Brasil

577

Projeto Cerrado – Primavera: ambiências audiovisuais

ANÉSIO AZEVEDO COSTA NETO
Instituto Federal de São Paulo (IFSP) Votuporanga SP, Brasil

NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAUJO
Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

593

Da Mercantilização à Competitividade das Escolas de Samba

ALEXANDRE GONÇALVES
LEONARDO MORAIS LOPES
HELENISE MONTEIRO GUIMARÃES
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

Autorias

605

BICICRUZE: para deixar de pedalar falando sozinha

ANDRESSA BOEL
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas, Brasil

EDITORIAL

O número 2 do volume 2 da revista Estado da Arte está estruturado em três seções: Dossiê, Artigos e Autoria. O Dossiê “Circuitos Experimentais e Alternativos de Produção, Instauração e Circulação da Imagem e do Objeto Artístico” foi organizado pelos pesquisadores Almerinda Lopes e Marco Pasqualini de Andrade e enfatizou a relevância e a atualidade deste tema, sobre o qual convergiram os seis trabalhos reunidos para esta edição. Estes trabalhos discutiram as proposições alternativas e experimentais na arte; os estatutos contemporâneos da imagem nas artes visuais; bem como seus modos de inserção e circulação.

Ainda para a mesma edição recebemos um conjunto significativo de submissões espontâneas, de amplitude temática e conceitual, entre as quais selecionamos os trabalhos que compõe a seção Artigos. São textos que refletem a condição contemporânea na qual a natureza, a paisagem, o espiritual e o lúdico se atam à arte como possibilidades de resistência, reação e invenção.

O artigo que abre a seção é parte de uma pesquisa-criação do artista Alexandre Melay. Da sua prática artística pessoal ele coloca a questão da representação do espiritual. Para tanto reinterpreta os fundamentos das exigências espirituais das práticas do Zen Budismo e busca transcrever essa dimensão espiritual através de trabalhos com estética minimalista específica das filosofias do vazio. É de Melay a obra “MIND”, pintura em laca sobre tela, cuja imagem foi cedida gentilmente para a capa dessa edição.

Os processos de criação estão no foco de mais dois dos artigos desta seção. As perspectivas, no entanto, são de autores-docentes, sendo que o artigo de Morelos León Celis parte de processos criativos de três artistas em formação em artes visuais na Escola Nacional de Pintura, Escultura e Gravura “La Esmeralda” na Cidade do México e o artigo de Geraldo Freire Loyola apresenta experiência de desenho de observação e de criação desenvolvida em projeto desenvolvido com alunos de EJA (Educação de Jovens e Adultos) em uma escola da rede municipal de Belo Horizonte, Brasil.

Loyola discorre sobre a importância da metodologia na condução das proposições e sobre o lugar da percepção e da imaginação no processo do fazer artístico. O projeto conduzido por ele - exercícios para desenhar metrópoles - abordou o tema das cidades como espaço de vivido. Celis reflete, em sua atividade docente, a ressonância dos efeitos da pandemia de COVID-19 nos processos criativos. Expõe os desafios e oportunidades do trabalho pedagógico na formação artística em tempos adversos e de confinamento, explorando as atmosferas introspectivas de criação, os conceitos de vulnerabilidade, pertencimento e memória presentes em narrativas autorreferenciais.

O contexto da pandemia é também a perspectiva de reflexão para as questões postas por Douglas de Paula relativas às interfaces telemáticas para exposições on-line. O artigo foca a questão da potencialidade estética destas manifestações vistas à luz do que definiu como “passagem da lógica do cubo branco para a esquemática da janela de ébano”. Também se debruça sobre as questões do espaço expositivo, o artigo de Lucas Cunha e Biagio D’Angelo. Na abordagem dos autores, as instalações colocam a pintura de paisagem em um campo expandido. Para tanto eles examinam duas obras, “Riverbed”, de Olafur Eliasson, e “Paraíso”, de Oscar Oiwa, atualizando os conceitos básicos da teoria sobre a paisagem.

Também a paisagem é o objeto central do artigo Anésio Azevedo Costa Neto e Nivalda Assunção de Araújo. Acorada no processo criativo inerente à performance audiovisual “Projeto: Cerrado – Primavera” a reflexão dos autores se volta para as materialidades sonoro-visuais, entendidas enquanto abstrações ou excertos da experiência do artista Anésio, advinda de suas vivências no Cerrado. Já o artigo de João Paulo Campos Peixoto e Luis Eduardo dos Santos Borda explora o paisagismo de Roberto Burle Marx a partir de suas relações com a arte abstrata, sobretudo a partir da ideia da “contaminação” entre os campos da arquitetura e das artes visuais. O texto traça um paralelo entre os projetos paisagísticos de Burle Marx e a obra abstrata do artista Hans Arp. Tem como estudo de caso os jardins do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG).

Alexandre Gonçalves, Leonardo Morais Lopes e Helenise Monteiro Guimarães observam a transformação do carnaval carioca, de manifestação cultural popular, em um complexo objeto de estudo. Consideram, na sua análise, além da estrutura funcional e organizacional, a multiplicidade de linguagens de diversos campos: música, dança, artes visuais, literatura, política e economia, entre outras esferas. Ponderam que, devido a essas características, o carnaval ressignificou o artista responsável pelo desenvolvimento da narrativa e do aspecto visual das escolas de samba: o carnavalesco.

São as palavras-chave animalismo, bestiário e taxidermia que fecham a seção Artigos. Para o autor, Marco Túlio Lustosa de Alencar, a falta de um termo que identifique a constância e a presença do animal na arte, é premissa para observar obras nas quais o uso do corpo de animais contribui para moldar um vocabulário plástico-poético na arte contemporânea.

Para a seção Autorias, selecionamos o trabalho de Andressa Boel: BICICRUZE. Trata-se de um conjunto de imagens que documenta e narra a residência artística desenvolvida no distrito de Cruzeiro dos Peixotos, em Uberlândia-MG, com um grupo de crianças, tendo a concepção e produção de bicicletas não tradicionais como objeto. As fotografias mostram o resultado de gambiarras e assemblagens de peças reunidas pela artista afim de, segundo ela, imaginar e redesenhar as possibilidades do mundo bicicletável.

Com as questões do mundo, nem sempre suaves, atravessadas pela criação e pela imaginação, que seguimos, provocando o pensamento e o fazer pensar o estado da arte. Boa leitura!



Circuitos experimentais e alternativos de produção, instauração e circulação da imagem e do objeto

Alternative and experimental circuits for production, establishment and circulation of images and artistic objects

ALMERINDA LOPES

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória ES, Brasil

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RESUMO

Este dossiê sobre os estatutos da imagem e do objeto na arte contemporânea apresenta um conjunto de pesquisas realizadas por artistas atuantes nas décadas de 1960 e 1970 e seus possíveis desdobramentos nas práticas das últimas décadas, especialmente em relação aos circuitos alternativos de produção e circulação de obras e situações artísticas.

PALAVRAS-CHAVE

Circuito de arte, arte experimental, imagem, objeto.

ABSTRACT

This dossier on the statutes of the image and the object in contemporary art presents a set of research carried out by artists working in the 1960s and 1970s and their possible developments in the practices of the last decades, especially in relation to alternative circuits of production and circulation of works and artistic situations.

KEYWORDS

Art circuits, experimental art, image, object.

Após o conflito mundial da II Grande Guerra, no século XX, as principais potências mundiais passariam a disputar, a qualquer preço, a hegemonia pelo poder: político e econômico. A exacerbação da produção industrial e o aumento o consumismo, promoveram tanto rápida mudança nos hábitos e questionamento dos valores do passado, como grandes transformações sociais, econômicas e políticas, em todo o mundo. Nesse novo contexto, diminuíram também as distâncias entre os continentes com o desenvolvimento de meios de transportes e das novas tecnologias de informação e comunicação, aproximaram povos e culturas, que nas palavras de Marshall McLuhan, transformaram o mundo numa verdadeira “aldeia global”. Essa nova realidade, se por um lado gerava euforia, por outro também acarretava dúvidas e contestação, em todas as áreas, questionando-se, inclusive, a própria função da arte, seu caráter utópico e elitista, que a distanciavam da vida. Nesse cenário de questionamentos e transformações, surgiam também movimentos pela paz, por liberdade democrática, pela ampliação dos direitos civis, igualdade de gênero, quebra dos tabus sexuais, oposição ao poder patriarcal. Essas e outras reivindicações ganharam força entre jovens intelectuais, ativistas universitários, nas pautas dos movimentos hippie e feminista, culminando na contracultura.

Em meio a essa onda de contestação e rebeldia surgia o fenômeno da “desmaterialização” do objeto artístico (na conceituação de Lucy Lippard, 1966), que produziu a hibridização das linguagens, gerando mudanças na morfologia, na estética, na materialidade e nos próprios conceitos de arte e de artista. A questão central da arte deslocava-se da pureza, da “aparência” ou da “configuração visual”, para a ideia ou o conceito, muitas vezes de natureza político-crítica, em especial nos países latino-americanos que passavam por ditaduras. Essas mudanças modificariam também os modos de produção e de circulação das imagens e dos objetos artísticos. Assim, se concordarmos com Peter Osborne (2006), quando observa “que depois de Duchamp e, por sua natureza, toda a arte é conceitual”, talvez se possa relacionar a tal assertiva ao amplo espectro de novas proposições alternativas e experimentais, surgidas mais intensamente a partir da metade da década de 1960.

A chamada para o dossiê foi aberta, com o convite aos pesquisadores de aceitar o desafio de ampliar a discussão sobre as transformações e os novos estatutos contemporâneos da imagem nas artes visuais (fotografia, cinema, vídeo, holografia, processos digitais, entre outros), bem como os modos de sua inserção e circulação, em espaços alternativos, galerias, exposições efêmeras e portáteis, bem como pelo correio, internet e redes sociais.

Como resultado, foram selecionados seis artigos submetidos à revista, que exploram tanto aspectos históricos quanto práticas recentes de artistas e grupos de artistas contemporâneos.

Enquanto revisões históricas, são duas as contribuições: Paulo Ferreira de Carvalho Neto, mestre pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), apresenta o artigo **Flávio de Carvalho - Insurgências do corpo**, vinculado à sua dissertação de mestrado. No texto, o autor analisa as práticas performáticas do artista a partir da perspectiva da moda e do traje, trazendo novas ideias para reflexão de suas experimentações. Já Claudio de Melo Filho, doutorando na Universidade de Campinas (Unicamp), revê os grupos cinéticos da década de 1960 em **A rede dos grupos de pesquisa visual nas exposições Nova Tendenciye (1961-1973)**. O autor parte de certa resistência crítica contra as propostas que relacionam arte, ciência e tecnologia, descreve a participação do brasileiro Almir Mavignier e a formação de redes, e comenta a questão da inserção dos Computer Graphics na trajetória do grupo.

Os dois artigos seguintes refletem sobre o circuito artístico no Rio de Janeiro: Thiago Spíndola Motta Fernandes, doutorando na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em seu texto **Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro**, faz um balanço sobre a teorização do circuito carioca desde a década de 1970, com Ronaldo Brito e Frederico Morais, passando pelas propostas de Ricardo Basbaum até o conceito desenvolvido por Newton Goto para o momento recente, quando artistas como Alexandre Vogler, com os grupos Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca propõem estratégias coletivas e independentes de atuação. Por outro lado, Helena Eilers, também doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foca em um evento específico dentro do panorama traçado, no artigo **Mãos à obra: a invenção de Orplândia**. A exposição analisada pela autora ocorreu em 2001, proposta por Marcia X, Ricardo Ventura e Bob N, e ocupou temporariamente um imóvel fora do circuito oficial para construir um “parque de diversões” experimental e coletivo, ou uma “contraexposição” segundo a proposta de Michelle Sommer, citada no texto.

Para concluir o dossiê, outros dois artigos tratam dos circuitos no Rio Grande do Sul: Neiva Bohns, professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), aborda a iniciativa de criação de uma galeria independente entre os anos de 2018 a 2020 por Chico Soll, em **Prego, lugar de experimentações artísticas e curatoriais**. A autora examina as curadorias realizadas no local, verificando suas diferenças em relação às exposições convencionais e as possibilidades de experimentação de temas e modos expositivos, e o legado do espaço alternativo. Finalmente, Viviane Gueller, artista e doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em **Cotidiano e presentificação**, parte da sua própria produção como um percurso pessoal no qual a “imagem-experiência” é ativada pela percepção dos fatos cotidianos experimentados no próprio local no qual as obras serão construídas, de modo a absorver fatos e sensações que serão convertidos em práticas artísticas.

Acreditamos que o resultado desse dossiê possa trazer reflexão sobre os rumos da arte experimental no mundo contemporâneo. Se por um lado as práticas pioneiras das décadas de 1950, 1960 e 1970 ainda necessitam de revisões e ampliação das pesquisas, encontramos grande interesse em relação aos desdobramentos de tais estratégias nos últimos vinte anos, mostrando como as conexões históricas são fundamentais para compreender como o experimentalismo pode resistir em meio à crescente institucionalização e codificação dos procedimentos artísticos, por mais radicais e questionadores que sejam.

Referências

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Oakland – CA: University of California Press, 1997.

OSBORNE, Peter. **Conceptual art**. London: Phaidon Press, 2006.

Sobre os autores

Almerinda Lopes é Historiadora da arte, mestre em Artes pela Universidade de São Paulo e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos cursos de pós-graduação em Artes e em História da mesma Universidade. Realizou pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I (2002) e Estágio-Pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris (2014). Foi membro do comitê área de artes - CA-AC do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2018-2021). É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Brasileira de Críticos de Artes e do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna e contemporânea, arte e política, fotografia, pintura abstrata, gravura, arte e crítica e arte conceitual.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>

Marco Pasqualini de Andrade é Historiador da arte, mestre em Arquitetura e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Professora Associado da Universidade Federal de Uberlândia. Atua nos cursos de pós-graduação em Arquitetura da mesma Universidade. É membro e atual presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), e associado ao LASA — Latin American Studies Association e AAH — Association For Art History. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea brasileira (Idécadas de 1960 e 1970), arte contemporânea internacional, arte na região do Triângulo Mineiro e entorno, crítica de arte, apresentação e curadoria de exposições de arte, história da arquitetura moderna e contemporânea.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4236535095408406>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8256-2407>

Como citar

LOPES, Almerinda; ANDRADE, Marco Pasqualini de (2021). Circuitos experimentais e alternativos de produção, instauração e circulação da imagem e do objeto. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p.351-355, jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.24036/revista-estado-da-arte.2021.2.351-355>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Flávio de Carvalho e a estética do corpo humano

Flávio de Carvalho and the aesthetics of the human body

PAULO DE CARVALHO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia - MG

RESUMO

Este estudo procura evidenciar a importância de Flávio de Carvalho (1899-1973) e suas principais ações artísticas acerca do traje. Embora a produção do artista esteja presente em diversas vertentes da cultura brasileira, como: arquitetura, artes visuais, literatura e teatro, busco aqui investigar a relação de Flávio de Carvalho com o movimento expressionista e a maneira de como o artista utiliza a linguagem simbólica e estética do corpo como propulsor a acontecimentos artísticos no início do século XX. A metodologia usada para esta investigação consiste na busca bibliográfica de autores que de alguma maneira referenciaram Flávio de Carvalho após sua chegada da Europa e referências imagéticas de projetos arquitetônicos e artísticos, assim como registros de suas proposições. Em último, busco também problematizar o uso do traje e do estudo da moda em que o artista engendra de uma forma precursora a ação performática e o simbolismo da roupa como questionamento aos padrões sociais e psíquicos do homem.

PALAVRAS-CHAVE

Flávio de Carvalho; Arte; Corpo; Traje.

ABSTRACT

This study seeks to highlight the importance of Flávio de Carvalho (1899-1973) and his main artistic actions about the costume. Although the artist's production is present in several aspects of Brazilian culture, such as: architecture, visual arts, literature and theater, here I seek to investigate Flávio de Carvalho's relationship with the expressionist movement and the way in which the artist uses symbolic and aesthetics of the body as a propellant to artistic events of the beginning of the 20th century. The methodology used for this investigation consists of a bibliographic search for authors who somehow referenced Flávio de Carvalho after his arrival from Europe and imagery references of architectural and artistic projects, as well as records of his proposals. Finally, I also seek to problematize the use of costume and the study of fashion in which the artist engenders in a precursor way the performance action and the symbolism of clothing as a questioning of the social and psychic standards of humanity.

KEYWORDS

Flávio de Carvalho; Art; Body; Costume.

As experimentações de Flávio de Carvalho

Flávio de Carvalho foi um fluminense nascido em 1889, teve uma formal educação na Europa, típica das famílias abastadas. Lá se formou engenheiro e se enveredou em profusões artísticas que começara a surgir juntamente com o novo século. No início de sua vida profissional como engenheiro, seu traçado variava entre as linhas retilíneas dos esquadros e das réguas da engenharia e influência da estética orgânica do *art nouveau* florescente no continente europeu. No entanto, na efervescência política que estava a dominar a Europa a preceder a primeira guerra mundial; a estética africana a dominar a curiosidade no âmbito artístico ocidental e as novas maneiras de se representar pictoricamente o mundo fez com que Flávio de Carvalho visse no expressionismo¹ um gesto de afirmação de seu tempo.

É possível notar nos decorrentes trabalhos de Flávio de Carvalho o preceito inteligível do movimento expressionista, em que, com sua estética agressiva se faz ao plano da conduta do afeto e da potência humana. Como cita OSÓRIO (2000, p.12) em publicação homônima ao artista:

[...] sem que isso implique qualquer tipo de alienação política, muito pelo contrário, a balança sempre pesou para o lado do indivíduo, da subjetividade e das circunstâncias. Em sua obra, seja pictórica ou arquitetônica, os desenhos ou a parte mais experimental, o enfoque é constantemente no indivíduo e em suas emoções originárias: o sentimento de medo, de dor, de prazer, de alegria e de angústia diante da vida e da morte.

Na objetiva influencia que o movimento expressionista reveste as experimentações de Flávio de Carvalho, a fim de dissecar até a mais profunda ossatura tudo que possa vir a reger o sentimento humano, em sua estética, pode-se observar com nitidez a forma corpórea. A plástica antropomórfica a atuar como linguagem de comunicação entre o indivíduo e suas decorrentes experiências humanas.

1 GOMBRICH (1999, p.570 - 571) sobre as manifestações expressionistas: "Durante a revolução em arte que atingiu o seu clímax antes da 1 Guerra Mundial, a admiração pela escultura negra foi, de fato, um dos entusiasmos que reuniu os artistas jovens das mais diversas tendências [...] Mas o estilo desses objetos ritualistas podia servir ainda de foco comum para essa busca de expressividade, estrutura e simplicidade [...] O que perturba o público a respeito da arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ter sido distorcida do que o resultado implicar o distanciamento da beleza [...] Pois os expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, pobreza, violência e paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte somente nascera de uma recusa em ser sincero."



Figura 1 - Projeto para Monumento às Vítimas do Hidroavião Santos Dumont, 1928. Fonte: BOCHINNI: editora. 1983, p.80.

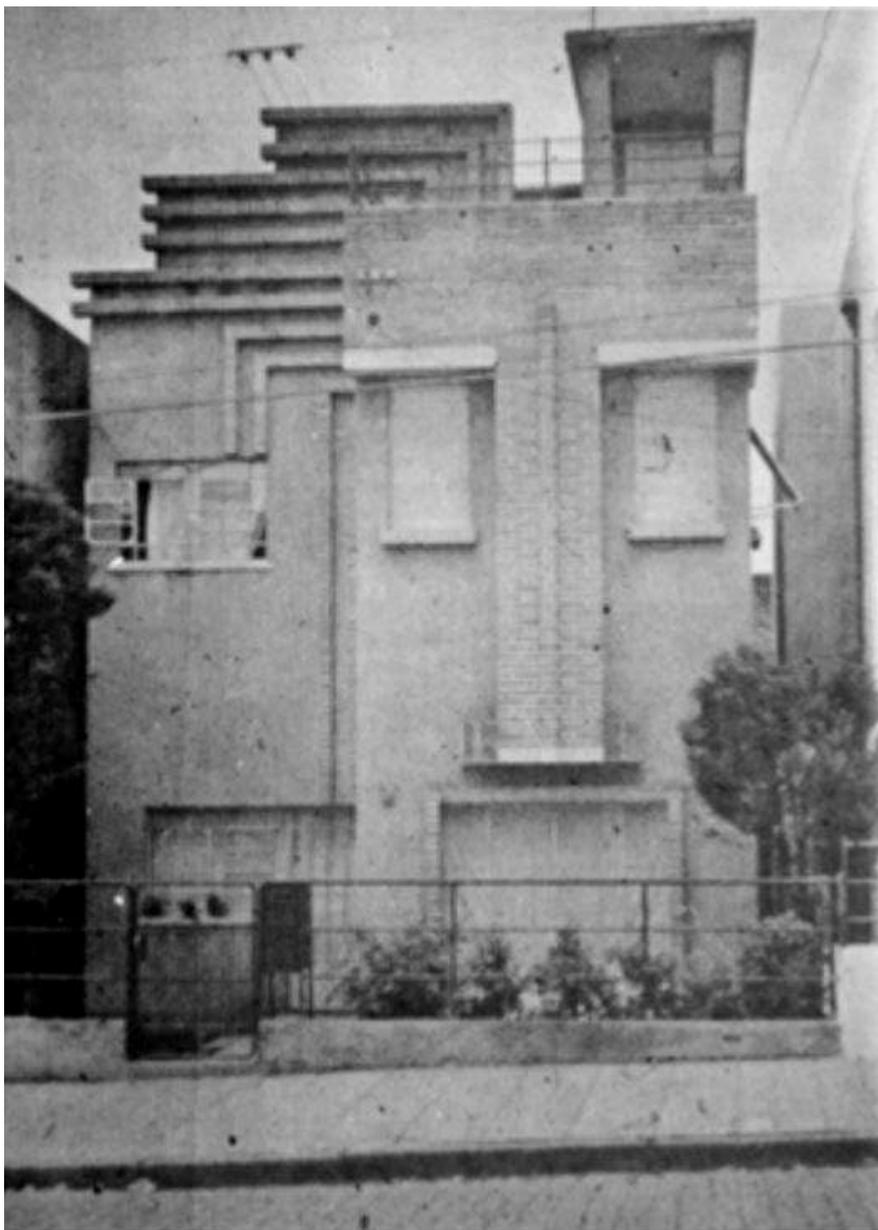


Figura 2 - Fotografia de fachada de uma das casas da Alameda Lorena projetada por Flávio de Carvalho (1936-1938). Fonte: DAHER, 1982, P.60.



Figura 3 - Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini da peça "Bailado do Deus morto", escrita por Flavio de Carvalho em 1933. Fonte: BAILADO do Deus Morto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35707/bailado-do-deus-morto>>.

Acesso em: 05 de Fev. 2021.

O contato com o turbilhão de acontecimentos políticos do século XX, como a primeira grande guerra, a admiração pela filosofia e a psicanálise de Freud em voga, se fazem ao efeito de uma arte que não é encarada como declínio em consequência da debilidade humana. Mas sim, o reconhecimento das inevitáveis sensações e relações do homem que as retém.

No traço expressionista dinâmico e agressivo, nos retratos de pinceladas explosivas como cores vibrantes de dramática e profunda intenção psicológica, nas experiências e ensaios, Flávio de Carvalho sempre se auto-retratou: o artista raro e autêntico o homem polido e irreverente, ser polêmico com a aparência de Mefistófeles moderno. (MARIA LEONTINA *apud* OSÓRIO. 2000, p.11)

A artista Maria Leontina, o adjetiva de uma curiosa forma, o relaciona a um sujeito arquétipo transcendental, diabólico. Em que, no fazer de sua arte, instiga interiormente o desejo de tornar visível emoções retraídas. Pode-se constar aí o teor político de sua arte. Pela provocação, o espectador se surpreende e reage, não só pelas novidades do que aparecera, mas pela exposição íntima que ocultava em si. Assim pautava o idealismo de Flávio de Carvalho manifestado em diversas natureza artísticas, a exemplo do Projeto para o Palácio de Governo do Estado de São Paulo²; a Cidade do homem nu³; e a peça O bailado do deus morto⁴. Flávio de Carvalho transferia em formas estéticas uma maneira pensar a subjetividade humana no processo civilizatório. Tal pensamento sobre o caráter sentimental do humano "revelado" pela arte que em 1931 o artista propõe experimentar a moralidade religiosa em uma ação⁵ que ele denomina como "Experiência nº2".

[...] me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. (CARVALHO. 2001. p.16)

Flávio de Carvalho assume o caráter provocativo de sua ação, a se colocar praticamente como um corpo mobilizador a incitar desordem e capturar reações, fazendo das múltiplas sensações humanas seu principal objeto de pesquisa. Em junho, como tradicionalmente acontece no calendário Católico, o evento de *corpus christ* é uma cerimônia católica organizada em uma procissão como forma de testemunho público a manifestação da crença eucarística⁶, e simbolicamente tal ação representa a jornada do povo de Deus na busca pela terra prometida. Durante a procissão Flávio de Carvalho se une aos fiéis de forma oposta. Passa a andar no sentido contrário de como prosseguia a procissão e ainda portava sobre a cabeça um chapéu de cor verde. O gesto provocativo de Flávio de Carvalho causou enorme furor entre os religiosos, que sob os gritos de ataque e ameaça de agressão foge até ser preso pela polícia, em que após explicar e safar das acusações de comunismo e bombardeio, fora liberado.

2 Concurso de arquitetura realizado em 1927. O projeto de Carvalho, da qual ele denominou de "Eficácia" é considerado um dos percussores da arquitetura moderna no Brasil.

3 A "Cidade do homem nu" é uma ideia surgida em 1930 que repensa do modo de habitar. Um maneira de ideal urbano que centraliza o homem e suas pulsões eróticas, estéticas e éticas.

4 Peça escrita por Flávio de Carvalho, encenada em 1933. Causou frenesi na sociedade paulistana, cujo enredo, numa espécie de ritual religioso questiona o processo civilizatório do homem e suas crenças.

5 Aqui escrito como "ação" a fim de não ser anacrônico, visto que, as expressões *happening* ou *performance* foram cunhados como manifestações artísticas a partir dos anos de 1950.

6 Fração do Pão e Ceia do Senhor, conforme costume católico.



Figura 4 - Folheto de divulgação do livro Experiência nº 2 escrito por Flávio de Carvalho em 1931. Fonte: Exposição Flávio de Carvalho: em busca da arte total, Campinas: São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_FlavioCarvalho/FC2G.jpg>.

Acesso em: 05 de Fev. 2021.

Certamente Flávio de Carvalho teria a consciência da celeuma que causaria no cortejo religioso, a ação fervorosa dos fiéis durante a procissão corresponde a ação de seu corpo a romper uma conduta. Seu caminhar em sentido oposto a eucaristia e a presença do chapéu sobre a cabeça marca a desobediência de uma tradição religiosa que é acentuada pela quebra da etiqueta masculina de se retirar o chapéu em templos⁷ e cerimônias religiosas. O próprio artista - em pesquisas a se iniciar na década seguinte sobre o uso do traje na história - em *Dialética da Moda* (1997, p.206) analisa a origem do chapéu: "Cada homem usava sobre a sua cabeça uma imagem da sua alma e esta imagem tornou-se o chapéu". O acessório se faz antecedendo proteção ao corpo, mas por princípio como proteção da mente e resguardo da alma que nela se encontra. Até mesmo JUNG (1964, p.123) sugere na interpretação de um caso lhe conferido o uso do chapéu como símbolo de defesa psíquica.

A experiência de Flávio de Carvalho vem a confirmar a moral de uma sociedade religiosa, em que, se prega a disciplina e ordem de uma massa a um poder - até mesmo que um poder transcendental - mas que se desfaz quando a mesma massa percebe um semelhante que se destoa daquilo que invariavelmente fora imposto a ela. Flávio de Carvalho publica em mesmo ano um livro homônimo a ação em que escreve relatando a experiência, as palavras que sintetizam a propaganda do livro: dramático, divertido, monstruoso, evocam não só uma curiosidade sobre seu conteúdo, como também possa adjetivar as experiências civilizatórias do homem, o que vem a ser a essência de todas as proposições do artista. No folheto de divulgação do livro se vê centralizada

7 Etiqueta atribuída a homens em grande parte das cerimônias religiosas no ocidente. Não se aplica a quem ministra cerimônias, como a mitra e o solidéu dos presbíteros.

uma figura perpendicular a uma multidão, o traço em contorno de silhuetas não deixa de expressar uma forma de agonia, principalmente os pequenos corpos em movimento sobre a figura protagonista, e por uma silhueta monstruosamente rígida em torso vertical, translúcida no traço, cuja escala expressa vigilância e poder. Conforme OSÓRIO (2000. p.20) não aparece em nenhum momento no livro a palavra "arte" ou "artístico", embora se valide de uma "atitude" artística.

O mesmo centro da capital paulista da qual em 1931 Flávio de Carvalho desesperou-se aos gritos de linchamento, quase três décadas depois, em 1956, o artista aciona uma nova *performance* que denomina como: Experiência nº 3. Em outubro deste mesmo ano, o artista percorre as ruas da capital trajando o que propõe vestir um homem habitante de um país tropical. Sua vestimenta constava de uma blusa amarela de mangas curtas, uma saia verde de comprimento acima dos joelhos, juntamente com meias de rede, sandálias em couro e um pequeno chapéu de náilon branco transparente, como descreve LOTUFO (2006, p.30). Tal façanha escandalosa chocou o centro de São Paulo pela imagem de um homem caminhando com blusa de mangas bufantes e minissaia, antecedendo até mesmo a *sixties mini*⁸ de Mary Quant, a invenção marca Flávio de Carvalho como um *designer* bravamente inovador, como bem menciona FREYRE (1987, p.97-98). A ação de Flávio de Carvalho foi premeditadamente polida em um contexto do estudo sobre a moda. A *performance*, como sintetiza GLUSBERG (1887, p.12), centra no corpo, para exaltar suas qualidades plásticas, medir sua resistência e energia, desvelar seus pudores e inibições sexuais ou os poderes gestuais. E tal ação performática, somou com a série de artigos que antecedeu a *performance* denominada: "A Moda e o Novo Homem", publicados semanalmente no jornal Diário de São Paulo.

8 A estilista inglesa Mary Quant frequentemente tida como precursora da minissaia na década de 1960. Conforme a exposição *The miniskirt myth* em 2020 no Victoria and Albert Museum "[...] a introdução de saias 'acima do joelho' foi um processo gradual". Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-miniskirt-myth>>. Acesso em 05 de janeiro de 2021.



Figura 5 - Flávio de Carvalho durante sua ação performática em São Paulo, 1956. Fonte: ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. Exposição: Flávio de Carvalho: O antropófago ideal. São Paulo, 2019, p.17.



Figura 6 - Flávio de Carvalho durante sua ação performática em São Paulo, 1956. Fonte: ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. Exposição: Flávio de Carvalho: O antropófago ideal. São Paulo, 2019, p.119.

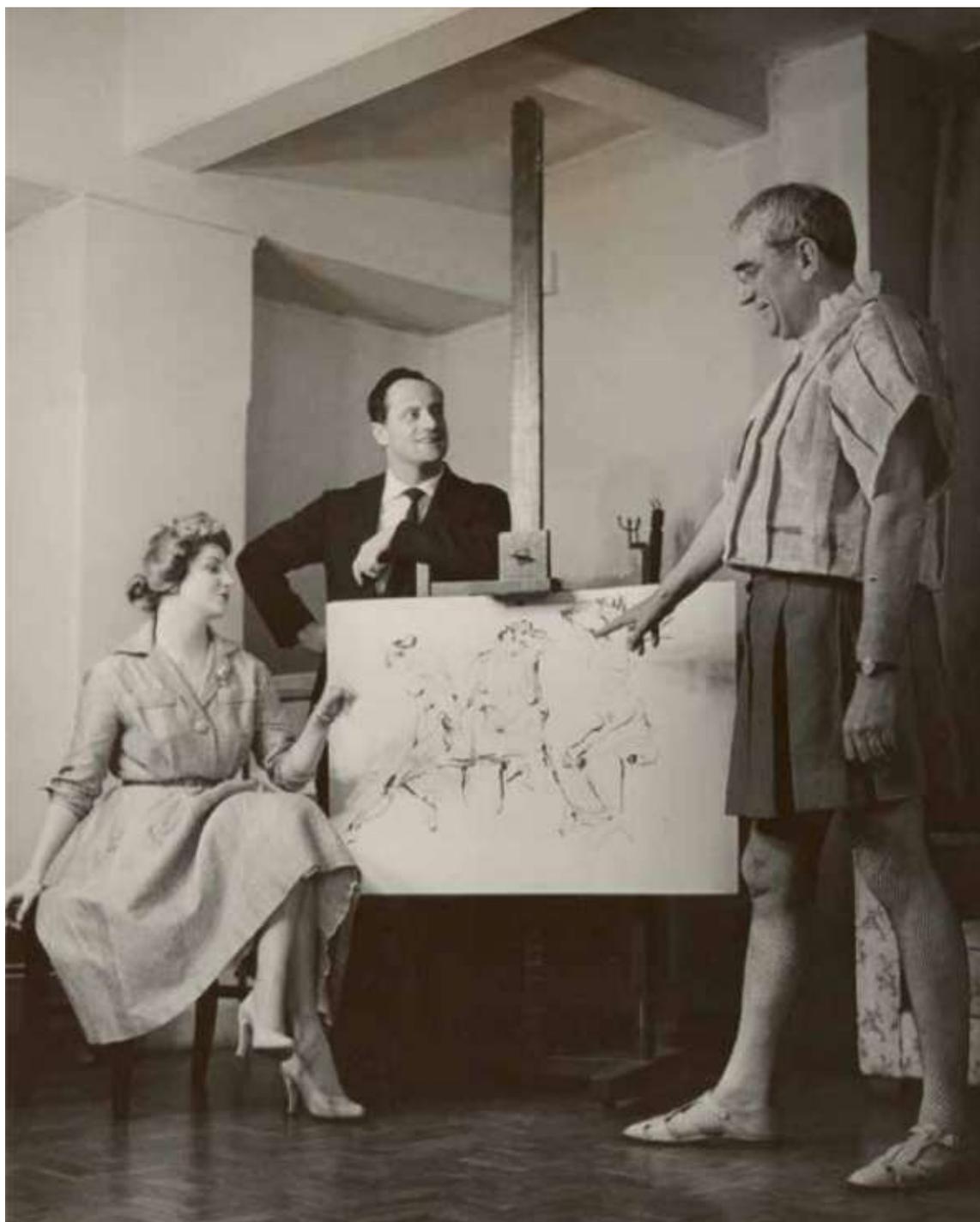


Figura 7 - Flávio de Carvalho trajando o *new look* em transmissão pela televisão. No registro Flávio de Carvalho vestindo seu *new look* em programação apresentada pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran. Fonte: ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. Exposição: Flávio de Carvalho: O antropófago ideal. São Paulo, 2019, p.55.



Figura 9 - *Tailleur Bar*: principal *look* de Christian Dior em 1947 para a coleção *Corolle*. Fonte: Metropolitan Museum. Sítio: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81460>>. Acesso em Março de 2021.

Flávio de Carvalho utilizou o estudo da moda como intuito de compreender a evolução humana através do corpo, e conseqüentemente, como o homem reveste o próprio corpo, visto que o corpo humano é invariavelmente condicionado a posturas políticas, sociais e afetivas. Gilberto Freyre, no seu trabalho *Modos de Homem e Modas de Mulher* (1987, p.96), se coloca em um dos capítulos a seguinte indagação: *Que é, afinal, moda?* E, de uma sucinta maneira, logo sana a questão: "hábito ou estilo geralmente aceito, variável no tempo e resultado de determinado gosto, idéia, capricho". A moda que Flávio de Carvalho propõe com seu ato performático pela rua de São Paulo, não é a estética efêmera do mercado das roupas. Mas sim, consciente de sua variação, propor o estilo de trajar do homem que vive no calor dos trópicos, e com essa idéia, engrenar uma transformação social a tornar o novo traje, o pensamento moral do hábito de importar costumes do hemisfério norte, em especial, da Europa.

Há de se perceber que todo o trabalho de Flávio de Carvalho possui um viés investigativo e antropológico. Os ensaio publicados no jornal, enunciado de *Dialética da moda*, interessa ao artista o desenvolvimento psicológico e social da civilização humana. "É a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a pare do mundo que mais interessa ao homem" (CARVALHO *apud* OSÓRIO. 2000, p.43). O incomum traje de verão proposto pelo artista ao homens, também denominou-se pela expressão *new look*. O "novo olhar" - como procede a tradução literal - não somente se oriunda ao resultado de um novo estudo sobre moda, mas como se incorporasse à maneira dos vanguardistas europeus, uma "atitude" já existente. A exemplo da coleção de moda lançada por Christian Dior em 1947. *Corolle*, como foi denominada pelo estilista francês, revoluciona a vestimenta feminina, em modelagem composta de uma jaqueta (*bar jacket*) como saia plissada, arrematada como luvas e chapéu. O traje de Dior significava - da minuciosa modelagem da jaqueta cinturada e metros de tecido acima do comum para o plissado da saia - o desejo de uma sociedade remodelada e fértil⁹, uma resposta ao momento de escassez e desastre provocado pela segunda grande guerra que até então viera a acabar. Ao mesmo passo que, denominar o traje de *new look*, passa a reter uma atitude "antropofágica" típica dos modernista brasileiros, a romper com a escolástica internacional, introduzindo um novo molde nacional.

O croqui que Flávio de Carvalho fez pra explicação do traje, confere uma gama de influencias não só no âmbito da arte e antropologia, mas também da engenharia, como: "Tecido malha aberta; lavagem própria todas as noites em 3m. Seca em 3h." A indicação do material traduz o reconhecimento de uma tecnologia de tecido com composição sintética; um conceito de traje composto de um material igualmente inovador. "Maior higiene, limpeza, economia", pode-se também inserir na análise, uma autonomia doméstica pela praticidade do tecido e facilidade ao lavar, secar e passar; o que também ocasiona em economia financeira devido ao racionamento do trato com o material do traje. Formado principalmente em duas peças - saia e blusa - e executado com aberturas no tecido por meio de pregas, em que ao mesmo tempo confere a estética da indumentária, ao movimentar do corpo, o ar penetra no tecido a refrescar o calor do corpo e a facilitar a evaporação da transpiração. Ao descrever "possível pescoço comprido meias de malha para esconder varizes" Flávio de Carvalho demonstra a preocupação estética que o homem dá ao seu corpo, em uma maneira psíquica, o de demonstrar socialmente as partes do corpo que o indivíduo

9 Utilizo a expressão "remodelada e fértil" como um desejo social devido a consequência da segunda guerra mundial, em que se enfraqueceu a economia, aumentou a mortalidade (em suma, dos homens) e traumatizou comunidades. A expressão "fértil" se relaciona aos pontos iniciais de Flávio de Carvalho em *Dialética da moda* (2010, p.13) "A moda contém dias formas básicas: A Forma Curvilínea Fecundante com cintura nas cadeiras e a Forma Reta Paralela Antifecundante com a cintura logo abaixo dos seios."

considera adequado. Assim, sugere no desenho babados ao redor da gola da blusa para que se limite a dimensão do pescoço e também, meia em tela pra que se esconda varizes e outras imperfeições, ao mesmo tempo que a trama aberta facilita o movimento do ar sobre a pele. Não desenhado no cartão, mas registrado na *performance*, o chapéu - como já sujeitou na Experiência nº2 - ao mesmo tempo que protege a cabeça do sol, sugere equilíbrio mental e espiritual. Há também a semântica ente as cores da indumentária e o calçado, "cores vivas substituem desejo de agressão; sandálias tendem a evitar guerras". Em uma das anotações do cartão se encontra a seguinte frase: "Só a necessidade defensiva e a perspicácia podem descongelar a rotina e introduzir um novo modelo-prestígio". Flávio de Carvalho toma aí a verdadeira consciência na medida que sintetiza a moda e a reconhece no plano das artes. Ao efeito do conhecimento antropológico, social e psíquico do homem, a saber que a crítica do espaço social em que o homem habita e o reflexo as ações tomadas não só o coloca em necessidade defensiva, mas, faz dele a própria defesa, imerso na evolução e nas simbologias da civilização.

Considerações

Multifacetado na profissão, entre os projetos que cambiavam entre engenharia e arquitetura; dramaturgia; artes visuais e moda, o conceito do trabalho de Flávio de Carvalho pode ser classificado como: a natureza da habitação do corpo. Logo no início dos anos vinte podemos reparar os trabalhos do artista com uma estética geométrica, típico dos vanguardistas e um caráter plástico quase antropomórfico, comum aos expressionistas. Analisando aqui o enfoque do traje no trabalho de Flávio de Carvalho, convém explanar as diferenças entre moda, traje e traje do artista. Consideramos aqui o termo *moda* não como o uso passageiro de se vestir no cotidiano, mas sim o profundo estudo sobre os costumes, hábitos, traje e ornamentos na esfera antropológica e psíquica do homem, e segundo o artista, o traje é o elemento que tem mais influência sobre o homem, porque é aquilo que está mais próximo do corpo, e o corpo é a parte do mundo que mais interessa ao homem.

A imagem do corpo presente nas ações de Flávio de Carvalho se refina chegando ao apuro de sua *Experiência nº3*, em 1956. Seu trabalho escultórico, a pintura, a alvenaria da arquitetura, as máscaras do teatro, o chapéu sobre a cabeça, entre outras produções acionam em um jogo se influência o minucioso tratado sobre moda publicado semanalmente no jornal Diário de São Paulo, tendo como ápice a elaboração do traje e sua ação performática no centro paulista. O próprio artista em um croqui denomina o traje como *new look p. verão*. A expressão em língua inglesa confere o mesmo sentido de novidade como se cunhou o traje de Dior nove anos antes. De maneira que podemos incorporar também o conceito de *curvilínea fecundante* ao analisar *Tailleur Bar* do estilista francês, pois Flavio de Carvalho concluiu que a moda se modifica orientada em dois fatores fundamentais: forma curvilínea fecundante e reta paralela, conseqüentemente uma o avesso da outra. Ao elaborar o *new look p. verão* Flávio de Carvalho não nos apresenta um novo modelo padrão a se vestir, como é atribuído aos estilistas, mas sim repensar o modo como o homem dos trópicos pode se vestir conforme sua geografia e estado psíquico.

O traje de Flávio de Carvalho possui uma gama de simbologias que atua como indício de comportamento social para o futuro. Em um período que até então todo costume de vestimenta era fidedignamente replicado dos moldes europeus. Se pode notar o interesse do artista sobre o náilon - até então novidade na indústria têxtil - a articulação do tecido para que o ar refresque a pele; o pudor sobre o corpo e de como ele é visto aos olhos alheios; a higiene do corpo pela renovação do ar entre o tecido e a pele e a simbologia das cores vivas juntamente com sandálias como solução para momentos de crise. Segundo o artista, a noção de adequação entre o clima e a

vestimenta garantiria o bem estar social e colocaria os trópicos em uma nova identidade. Todo esse conceito elaborado por Flávio de Carvalho no início dos anos 50 produziria uma imagem de unissexo, isto é, uma forma única de se vestir entre os homens e mulheres, de maneira que o largo blusão e a saia curta do *new look* sugestionam a desintegração das formas curvilínea fecundante e reta paralela presente em suas considerações sobre a mutabilidade histórica da moda.

A saia curta como símbolo de liberdade sexual, as pernas livres como antítese de aprisionamento, o tecido e modelagem das roupas como estratégia de higiene do corpo e a imagem do traje que não diferencia os sexos ainda na atualidade é um desafio e uma constante discussão, e podemos atribuir as ideias sobre moda de Flávio de Carvalho a conceitos sociais ainda amplamente discutidos na atualidade, como: a emancipação feminina; liberdade sexual; problematizações de gênero; sexualidade e performatividade; pandemias e crises sanitárias que assolam o mundo e faz como que o *new look* para os trópicos seja um constante dispositivo de reflexão sobre o homem e o processo civilizatório.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Organização Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2010.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência N.2** - uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau 2001.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo**. São Paulo, Projeto editores, 1982.

BOCHINNI, Maria Otilia: editora. **Exposição Flávio de Carvalho**. 17.^a Bienal de São Paulo, 1983, Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. **Exposição: Flávio de Carvalho: O antropófago ideal**. São Paulo, 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. Editora Perspectiva. São Paulo. 1987.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, c1999.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 05 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia.

LOTUFO, Flavio Roberto. **Flávio de carvalho e a experiência n°3**. 2006. 182 f. Dissertação - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: CosacNaify, 2000.

Sobre o autor

Paulo de Carvalho é Arquiteto e Urbanista, Mestre em Artes Visuais; Professor na Fundação Salgado de Oliveira Educação e Cultura e integrante do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Realiza pesquisa e curadoria no âmbito da arte, paisagem, moda e cultura visual.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4219866829644184>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7691-1631>

Recebido em: 15-09-2021 / Aprovado em: 16-02-2022

Como citar

CARVALHO, Paulo. (2021). Flávio de Carvalho e a estética do corpo humano. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p.357-373, jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-63251>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



A rede de pesquisa visual e Computer Graphics nas exposições *Nove Tendencije* (1961-1973)

The network of visual research and Computer Graphics at *Nove Tendencije* exhibitions (1961-1973)

CLÁUDIO DE MELO FILHO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

RESUMO

A *Nove Tendencije* foi um movimento artístico de amplitude internacional das décadas de 1960 e 1970, responsável por um momento importante na compreensão da arte, ciência e tecnologia do período. O movimento foi pouco debatido por pesquisadores que se dedicam à história das exposições ou arte e tecnologia, por isso, esse artigo visa sua análise no período de 1961 a 1973. Esse escopo é delimitado por envolver tanto o período de maior atividade, como as resistências da crítica *mainstream* pelos desenvolvimentos da arte computadorizada, especialmente pela *computer graphics*. Ademais, investiga-se a rede de grupos de pesquisa visual que estruturavam o ambiente ideal para a exploração visual com base nos avanços tecnológicos da época fora dos circuitos institucionalizados convencionais.

PALAVRAS-CHAVE

Nove Tendencije, Pesquisa visual, *Computer Graphics*, Tecnologia, Exposições.

ABSTRACT

Nove Tendencije was an artistic movement with an international scope in the 1960s and 1970s. This movement was responsible for a significant comprehension of art, science, and technology. Therefore, this movement has not been much revised by researchers dedicated to the History of Exhibitions and Art and Technology. For that very reason, this article aims to investigate the *Nove Tendencije* between 1961 and 1973. The proposed scope refers to most activities cycle and the mainstream critics' resistance to computer arts and computer graphics. Besides, it's put under review the visual research groups that structured the ideal ambiance for visual investigations on technological developments at the time outside conventional institutional circuits.

KEYWORDS

New Tendencies, Visual Research, Computer Graphics, Technology, Exhibitions.

1. Introdução

Determinados termos, de significações abrangentes, passaram a fazer parte do vocabulário recente das análises em história da arte. A tecnologia é um deles, porém, trata-se um tópico de discussão escorregadia se levarmos em conta a materialidade de um meio, sua contextualização histórica ou processos de realização e exibição. Arte e tecnologia, em geral, fazem referência as ferramentas da técnica que os artistas buscam, utilizam e criam para resolverem problemas de diversas ordens. Essas ferramentas progridem ao longo das décadas e cada período adquire uma compreensão sobre a tecnologia nas artes de forma distinta. É então necessário, ao analisarmos a interdisciplinaridade presente neste campo, uma maior atenção à sua contextualização histórica, social, geográfica e política. Esse artigo se dedica a análise do ambiente da arte e tecnologia dentro do movimento artístico *Nove Tendencije*, no período de 1961 a 1973. Esse escopo é delimitado por envolver tanto a efervescência das atividades do movimento artístico, como a resistência da crítica pelos desenvolvimentos da arte computadorizada, especialmente pela *Computer Graphics*. Ademais, investiga-se a rede de grupos de pesquisa visual que estruturavam o ambiente ideal para a exploração visual com base nos avanços tecnológicos da época fora dos circuitos institucionalizados convencionais.

Em breve panorama histórico, o tema da arte e tecnologia não é exclusiva da década de 1960. As vanguardas do século XX trouxeram as pesquisas em linguagens pautadas na percepção relacional entre o artista, ambiente cultural/político e sua obra, ocasionalmente interligados com o pensamento mecânico/tecnológico. A experimentação do objeto material mecanizado havia ganhado expoente interesse por parte dos artistas desde os construtivistas da década de 1920, como por exemplo os experimentos de Naum Gabo e László Moholy-Nagy, ou então, com as tentativas de efeitos luminocinéticos do final da década de 1940. À vista disso, aponta Walter Zanini, o tópico da tecnologia como ferramenta para a produção artística foi incluída dentro do que era considerado movimento cinético (ZANINI, 2018), “uma categoria um tanto ampla, às vezes temperado por alternativas, como arte elemental, perceptual ou ambiental” (WHITELEGG In: COUTO, 2016 p. 210).

Dentro do que era proposto por arte cinética, se encontrava aquele artista entusiasta das modalidades ligadas a eletrônica e aos aparelhos mecânicos. Próximo aos códigos e a matemática, ele repensava e reprogramava a máquina com o sentido de readequá-la, de maneira a tomar propulsão uma nova forma de experiência estética. Portanto, no período inicial de experimentação dos aparelhos mecânicos, o artista os concebia como dispositivos de intervenção no imaginário destinado a incorporação das sensibilidades do homem. Isso fez fabricar novas linguagens e, em congruência, uma nova forma de “fazer arte” fora dos meios convencionais.

Apesar do uso do computador nas artes ser incluído nas rotas das exposições *mainstream* a partir 1965, anos antes as provocações da *arte programmata*¹ já se irradiavam ao redor do globo através dos grupos de pesquisa visual e de encontros entre artistas e matemáticos. Obviamente, o pensamento sobre a programação e os métodos racionais de se fazer arte já se faziam presentes desde as vanguardas e foram elos fortalecedores dos movimentos Bauhaus, Concreto e Neoconcreto. Fatores os quais, aliado à reação da pintura gestual da década de 1950, eram motivos suficientes para inflamar os corações dos jovens artistas do final do decênio. Deste modo, durante a década de 1960, alguns artistas se aproximavam de outras áreas do conhecimento e com isso, criavam uma rede de experimentação científica e artística, caracterizada pela tônica da pesquisa visual fora das instituições convencionais da época. É este o cenário da formação movimento *Nove Tendencije* ocorrido em Zagreb, atual Croácia.

1 Ver: ECO, Umberto & MUNARI, Bruno. *Arte programmata, Arte cinetica, Opere moltiplicate, Opera aperta*. Milão: Officina d Arte Grafica A. Lucini & C, 1962.

2. *Nove Tendencije, New Tendencias, Novas Tendências – N.Ts*

Quando me refiro às diferentes linguagens tecnológicas, utilizo aqui um recorte específico entorno das múltiplas conexões entre arte, experimentação, crítica, ciência e tecnologias reunidas entre 1961 e 1973. Este recorte é destinado a análise do movimento *Nove Tendencije* (N.Ts) como um registro no tempo da evolução tecnológica dentro prática artística. Em um curto espaço de tempo a N.Ts demonstrou não somente uma empolgação com os novos materiais, como também um debate profundo sobre o tema fora do circuito *mainstream* da arte. As investigações deste artigo são realizadas através de dois eixos que caracterizam a N.Ts: a rede de pesquisa visual e a *Computer Graphics*.

Como ponto de partida, recorro a Maria de Fátima Morethy Couto, que nos fornece uma visão contextualizada do início do movimento:

Em um mercado saturado pela abstração lírica ou informal e ainda avesso ao expressionismo abstrato e seus desdobramentos, a chamada “Nova Tendência” apresentava-se, no início da década de 1960, como uma alternativa consistente e atual, de amplitude internacional (COUTO, 2016 p. 208).

Armin Medosch, por sua vez, destaca uma citação de Peter Osborne para compor a contextualização histórica da N.Ts:

Como apontou o filósofo da arte inglês Peter Osborne, a galeria pública patrocinada pela cidade [Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb] fundada em 1954, foi uma das primeiras instituições a levar o termo “arte contemporânea” em seu nome. Foi lá que o pintor brasileiro Almir Mavignier e o crítico croata Matko Meštrović se encontraram para debater o predomínio da expressão gestual na Bienal de Veneza de 1960. Uma conversa “sensível”, que resultou na primeira exposição *Nove Tendencije* em 1961. No entanto, as novas sensibilidades que compunham a exposição começaram a se desenvolver mais cedo e foram vistas pela primeira vez por volta de 1957, em exposições noturnas no estúdio Zero em Düsseldorf e em uma exposição da Equipe 57 em Paris. (MEDOSCH, 2016, p.8 Trad.Nossa).

Nas passagens supracitadas podemos observar algumas características que marcam o início do movimento: (i) a pulsão para uma arte que fosse mais próxima ao seu tempo e fora do domínio da expressão gestual; (ii) o entendimento da produção artística coletiva por parte dos grupos de pesquisa e experimentação visual e (iii) a necessidade de um movimento de amplitude internacional. A N.Ts, portanto, foi além da preocupação com o gesto pictórico, ela incluiu em sua pauta a união entre a ciência e tecnologia com campos da estética e o papel do artista na sociedade (MEDOSCH, 2016). Além disso, havia uma consciência crescente de que a arte não era limitada pela moldura ou pelo pedestal, mas, em termos de espaço tinha o potencial considerável para se expandir e retirar a passividade do apreciador de arte.

Medosch considera a N.Ts imersa no contexto da estética informacional, termo cunhado pelo teórico alemão Max Bense com o objetivo de vincular a teoria matemática de Claude Shannon para a criação de objetos de arte. Resumidamente, tratava-se de compor uma fórmula matemática para ajudar a decidir objetivamente o que era mais ou menos estético (MEDOSCH, 2016 p. 137). Um questionamento estranho para nossos ouvidos atuais, porém

na época, era um debate que acalorava os grupos de pesquisa e experimentação visual. Ainda segundo Medosch, a pesquisa visual também era uma das características marcantes da N.Ts, observada durante todo o período do movimento. Ou melhor dizendo, não era sobre o indivíduo, sobre a obra situada em um pedestal ritualístico, nem sobre a ideia de gênio artista. Mas sim, a N.Ts era local de reunião de diversas frentes do fazer artístico como pesquisa, revelando os seus processos e resultados.

Ao total a N.Ts se constituiu de 5 exposições internacionais, 7 simpósios/seminários, 9 edições da revista *Bit*, 5 catálogos e mais de 350 artistas envolvidos². Isso posto, a N.Ts demonstra um importante momento para a compreensão da arte, ciência e tecnologia do período, o qual foi pouco debatida por pesquisadores que se dedicam a história das exposições ou arte e tecnologia. Isto é no mínimo intrigante, pois rapidamente compreendemos sua importância em termos de abrangência internacional de forma escalável até a sua quarta edição (gráfico 01).

Participantes/ano

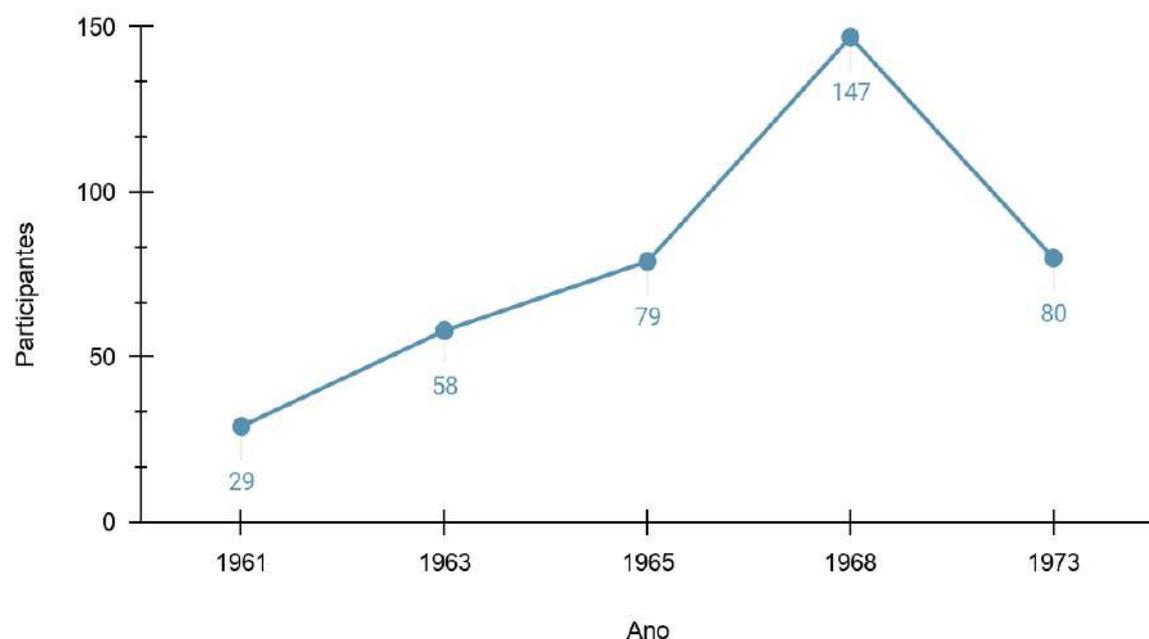


Gráfico 01: Volumetria da participação dos artistas da N.Ts/ano. Dados: https://monoskop.org/New_Tendencies

2 https://monoskop.org/New_Tendencies

3. A rede de pesquisa e experimentação visual

A N.Ts só foi possível de ser consolidada a partir de uma rede internacional de agentes e atores. Esse fato está diretamente ligado aos organizadores das três primeiras edições: Matko Meštrović e Almir Mavignier. Aqui, nos aprofundaremos na rede de Almir Mavignier.

O pintor alemão/brasileiro lecionou no *Ulm College of Design*, onde se destacou por realizar o intercâmbio das tendências artísticas dos Estados Unidos da América no território europeu. E foi a partir de seus contatos com artistas europeus, americanos do norte e latino americanos que Mavignier fez com que a N.Ts tivesse uma abrangência internacional desde sua primeira edição. A rede pessoal de Almir Mavignier foi o objeto de estudo dos pesquisadores Ljiljana Kolesnik, Nikola Bojić e Artur Šilić no artigo *Reconstruction of Almir Mavignier's personal network and its relation to the first New Tendencies exhibition* (2016). No qual relatam:

A exposição não teria sido possível sem os numerosos contatos sociais de Mavignier, cuja natureza ou - mais precisamente - a natureza, estrutura e tamanho, de alguma forma, escapou à atenção dos pesquisadores [que estudam a N.Ts]. (KOLESNIK, et. al, 2016 p. 59. Trad.Nossa)

Assim, devido a rede de Mavignier, as exposições da N.Ts correspondiam ao local de reunião de artistas que estavam nadando com a corrente das experimentações visuais nas mais variadas localidades. Os primeiros a aceitarem participar da primeira exposição foram Henk Peeters e Jan Schoonhoven - Grupo NUL (Holanda), seguidos por artistas de cidades por toda a Europa, América Latina e do Norte. Yaacov Agam, Carlos Cruz-Diez, Martha Boto, Bruno Munari, Piero Dorazio, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Pol Bury, Karl Gerstner, Diter Rot, Gerhard von Graevenitz, Christian Megert, Waldemar Cordeiro, Frank Malina, Wolfgang Ludwig e Uli Pol, são alguns dos muitos artistas que fizeram sua participação na N.Ts (MEDOSCH, 2016; ROSEN, 2011). Sobre o ambiente que os jovens artistas e pesquisadores europeus estavam imersos, o historiador da arte Jack Burnham diz:

A geografia explica parte disso, já que grupos da Alemanha, Itália, Iugoslávia, Bulgária, França e Holanda participaram das primeiras exposições junto com artistas independentes desses e de outros países. Porém, uma divisão veio entre os artistas dos grupos que enfatizavam a objetividade experimental, o anonimato, a psicologia perceptiva e o socialismo; E artistas que defendiam a pesquisa individual, o reconhecimento, a poesia, o idealismo, a imaterialidade, a luminosidade e a natureza. Na primeira divisão estava o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* francês, os Grupos N e T italianos, alguns artistas de Munique e vários artistas dos países comunistas. Aqueles que abraçaram o segundo conjunto de valores foram o grupo Alemão Zero, o NUL holandês, outros artistas de Munique e diversos artistas independentes por toda Europa. Esta divisão não foi traçada com "firmeza", as alianças ideológicas mudavam de ano para ano. (BURNHAM, 1975, p. 247. Trad. Nossa)

É importante ressaltar que a rede de Mavignier não somente era formada por artistas independentes, mas também grupos de experimentação visual. Em especial, o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* - G.R.A.V. A saber: em 1960, os artistas residentes em Paris Horácio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein e Yvaral transformaram uma loja de comércio comum em ateliê de arte e fundaram o G.R.A.V (BURNHAM, 1975). Durante essa década, três declarações foram publicadas a partir de alguns debates públicos realizados no

ateliê: "Propostas sobre o movimento", "Proposições Gerais" e "Chega de mistificação" (HOHLFELD, 2013). A proposta geral do grupo enfatizava uma reação ativa ao gestual pictórico e ao *informel*, amplamente presente nas galerias e nos museus parisienses (BURNHAM, 1975). De certa forma, o G.R.A.V incorporava o espírito dos grupos de pesquisa visual que participavam das primeiras exposições da *Nove Tendencie*.

Além do G.R.A.V, muitos outros grupos se formavam e conseqüentemente viam na N.Ts o local propício para a exibição de seus trabalhos. Devido aos muitos grupos que estavam envolvidos na rede pessoal de Mavignier, como era de se esperar, muitas ideias foram reunidas em torno da N.Ts. A esse respeito, utilizo como ilustração o trabalho de Kolesnik et. al. (2016), ao passo que estabelecem uma metodologia de análise em rede sobre os grupos de pesquisa visual e artistas individuais (fig. 01).

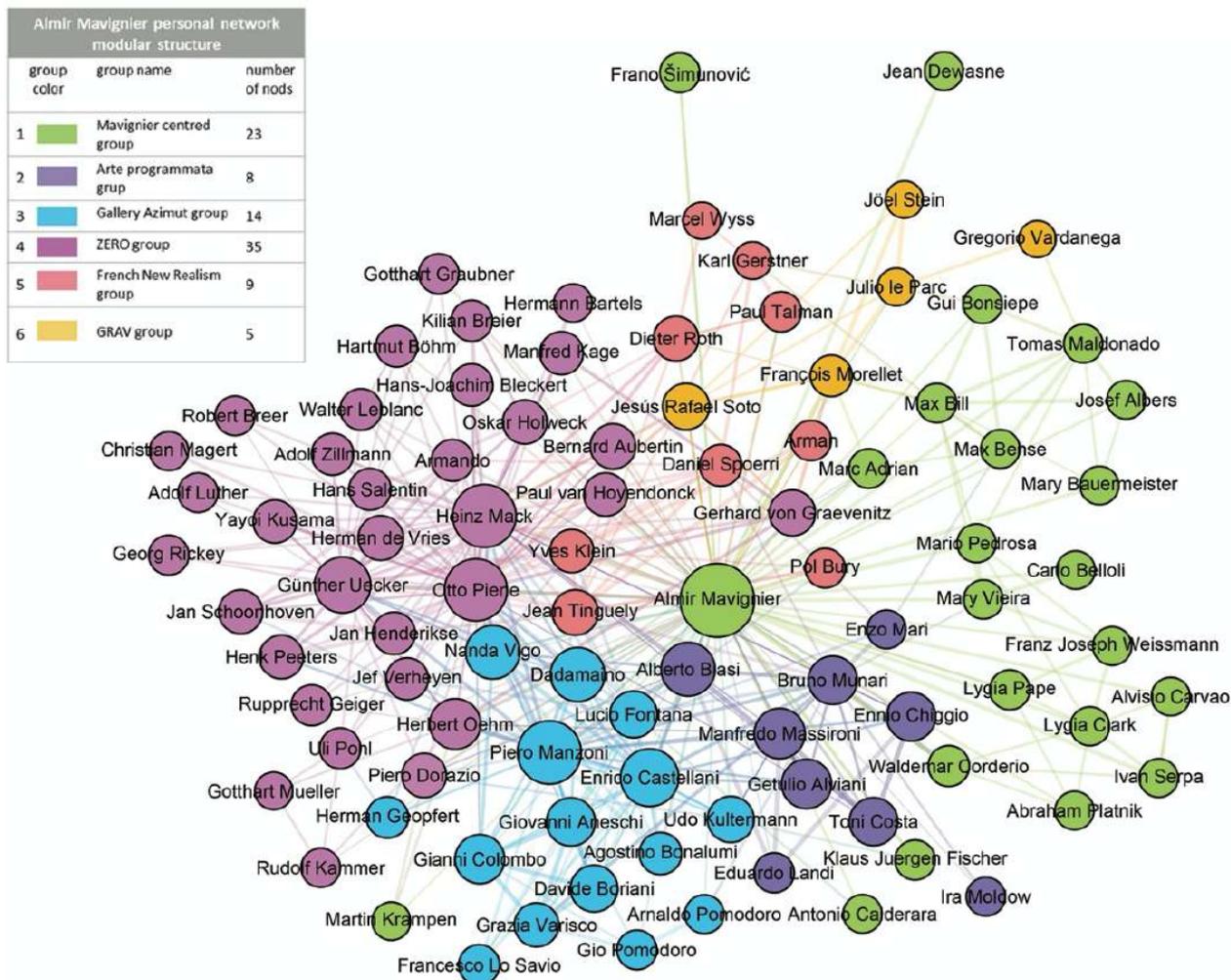


Fig. 01 – Análise de rede de Almir Mavignier em relação aos grupos de pesquisa visual, Kolesnik et. al. (2016)

Apesar do envolvimento essencial de Mavignier na formação da N.Ts, sua atuação se concentrou nas três primeiras exposições (1961, 1963 e 1965). Essas exposições revelavam a diversidade das experimentações no campo relacional entre a obra e o espectador. Ademais, as obras expostas utilizavam dos novos materiais de produção de massa, da indústria de baixo custo e novas mídias, por exemplo elementos leves e móveis acionados por motores elétricos ou indução magnética (MEDOSCH,2016). Estes trabalhos tinham a intenção comum de romper radicalmente com a passividade da arte, desenvolver uma nova estética e propor um papel ativo para a arte na sociedade.

3.1 A disputa de Brezovica

O período de 1963 a 1965 foi decisivo para delimitar uma ruptura conceitual no movimento. Enquanto a N.Ts - 3 (1965) se mantinha quase a mesma das duas primeiras exposições, a N.Ts - 4 (1968/1969) teve o maior e mais diversificado número de artistas participantes. Pela primeira vez, participavam grupos das duas superpotências rivais: *Anonima* dos Estados Unidos, fundada em 1960 e *Dvizhenie* da URSS, fundada em 1962 (MEDOSCH,2016). Entretanto, apesar da quarta exposição ter sido o local de encontros inusitados, o clima que acompanhava os simpósios desde 1965 era outro.

Foram reunidos para o terceiro simpósio da *Nove Tendencije* mais de 40 artistas em 18 de agosto de 1965, no castelo de Brezovica (próximo a Zagreb). O tom do simpósio revelou os múltiplos dilemas entorno das experimentações em arte e tecnologia. Nele, foi abordado a lacuna entre o desejo do artista em realizar as pesquisas visuais e sua real capacidade de fazê-lo. Ou seja, as dificuldades na realização de um programa orientado para o nível mais avançado de tecnologia e o nível de execução técnica da arte na época. Foi também discutido os esforços para substituir a noção de arte por uma práxis de pesquisa visual. Segundo Medosch, a definição do papel do artista como pesquisador ainda era de difícil compreensão. Uma vez que, na época, as estruturas institucionais da Europa eram escassas e os artistas ainda dependiam do mercado de arte, para o qual tinham que produzir mercadorias dentro do *mainstream* da arte (MEDOSCH, 2016).

No simpósio de Brezovica, o discurso de Abraham André Moles marcou profundamente os participantes. Moles era a figura que encarnava a autoridade das pesquisas tecnológicas da época. Em sua fala, relatou a possibilidade de objetificar o julgamento estético e automatizar a produção de arte (ROSEN, 2011). A palestra de Moles foi uma entre uma série de estímulos para a reorientação do movimento N.Ts naquele ano.

Embora a instituição de Zagreb e o círculo de pessoas permanecer basicamente os mesmos, os produtores de arte que usavam computadores ganhavam mais destaque a partir desse simpósio. Desta forma, o ano de 1965 marcou uma divisão com a primeira fase da N.Ts. Em geral, aqueles que haviam formado o movimento pouco sabiam sobre as experimentações de cunho programático do aparato mecânico. Isso, aliado com a dificuldade da crítica em compreender a pesquisa visual dentro do cânon da arte, fez com que Amir Mavignier se afastasse da organização. Na disputa de Brezovica, venceu a atenção pelo aparato mecânico de última geração: o computador. Assim, se delimitava a nova fase da N.Ts, mais próxima à *Computer Graphics* e pesquisa visual que durou até a dissolução do movimento em 1978.

A título de exemplo, os desenvolvimentos decorrentes das ideias do simpósio de Brezovica são observadas na participação do artista brasileiro Waldemar Cordeiro. Cordeiro participou das 3 últimas exposições, sendo que na N.Ts - 4 (1968-1969) e N.Ts - 5 (1973) teve participação ativa nos simpósios. Nestas ocasiões, Cordeiro realizou pronunciamentos e críticas aos artistas experimentais em arte e tecnologia. No

pronunciamento da N.Ts - 4, audiodescrito no catálogo “Waldemar Cordeiro: fantasia exata” organizado por Analivia Cordeiro em 2014, nota-se a diferenciação entre as tecnologias da primeira fase das N.Ts e aquelas relacionadas às pesquisas feitas pelo computador:

Parece-me que a primeira observação que pode ser feita a este respeito é que na exposição em torno da pesquisa feita com o computador não existem objetos, ou, pelo menos, podemos dizer que quase não há objetos. Eles ainda existem quando o resultado do programa se traduz numa imagem - uma tradução que muitas vezes é realizada através de meios artesanais. Do meu ponto de vista, esta ausência de objetos é muito importante; quero dizer, que talvez não se lhe atribui uma diferença relevante (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014 p. 583)

Enquanto exposições, a N.Ts continuava no mesmo nível das belas artes e dos objetos de arte tradicionais, apesar das inovações mecânicas e poéticas. A diferença residia na questão do objeto plástico. Os artistas que utilizavam o computador propunham a interdisciplinaridade no campo da arte, porém o resultado era apresentado de forma simples. Havia uma dificuldade crítica em considerar as folhas rabiscadas pelo computador como objetos de arte (MELO FILHO, 2019). Em 1973, o discurso de Cordeiro tornou-se mais crítico. Ele iniciou seu pronunciamento com um comentário sobre a *Computer Graphics* ter ganhado destaque dentro das competências da arte. Além disso, salientou não somente uma obra ser feita através dos meios computacionais que seu valor de criação era menos importante:

Do meu ponto de vista, é a dificuldade dos homens intelectuais e críticos de arte, por vezes, de entender este trabalho. Os críticos de arte têm seu repertório de esperança, de protótipo, sua codificação do mundo da imagem. Mas o conhecimento, do crítico de arte de médio nível, não é suficiente para compreender e olhar para o trabalho [desse artista]. Ele [crítico de arte de médio nível] pensa, e diz: Eu gosto ou não gosto, apenas com base em uma apreciação hedonista (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014 p. 603)

O questionamento de Cordeiro, referia-se à metodologia empregada pela maioria dos críticos de arte que “apesar das antigas formas de olhar, de amar, e de permanecer” (CORDEIRO, *Op. Cit.* 1973, p.2.) deveriam estar mais propícios às novas formas de interpretação do objeto plástico. Ele reconhecia que a crítica nunca havia utilizado do diálogo com as ciências exatas, por exemplo, e isto causaria uma dificuldade no aprofundamento da obra de base computacional. Cordeiro propõe um método de análise do objeto tecnológico que não tome por base o resíduo material, mas sim, leve em consideração todas as escalas de métodos, formas de pensar, de olhar e de compreender o processo do artista.

Nesse sentido, eu acho que o artista pode usar o computador e algoritmos. Mas olha, isso não é apenas o resultado visual, não é só o papel na parede. É preciso conhecer todo o desenvolvimento do trabalho do artista. Ele pode ser transformado. Eu trabalho com matrizes. Quando eu transformo uma imagem em uma matriz, eu começo a fazer operações que não são visíveis. Bem, talvez no futuro, não seja apenas um problema para se olhar, mas uma forma de entendimento. Compreender, executar, e criar o entendimento. Eu posso talvez não conseguir criar mais um algoritmo, pode ser, mas eu posso dar uma contribuição para a compreensão da imagem. Pela primeira vez na história, o homem pode entender a imagem em sua estrutura, e não apenas em seu contorno (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014, p.608).

4. *Computer Graphics*

Em um breve retorno à história da *Computer Graphics*, por definição, o proto-computador associava combinações numéricas à representação visual e assim gerava um novo tipo de atuação no espaço pictórico. Utilizo das palavras de Abraham Moles: “a arte do computador é resultado dos tempos: por que uma ética repressiva da arte limitando-a somente às mãos do artista?” (MOLES, 1971 In: MASCARENHAS, 1993, p.17). Deste ponto de vista, a codificação binária passa a ser matéria do imaterial, é o suporte inseparável da imagem simulada tão preciosa para a criação na era digital. Imagem esta, que na década de 1960 ainda é orgânica, capaz de decompor-se, recompor-se e transmutar-se (MELO FILHO, 2019). O espaço, agora afastado do tempo, permitiu aos artistas uma nova configuração com o mundo (BARDONNÈCHE, *Op. Cit.*, 1997).

De modo geral, a arte dos meios eletrônicos não se faz exclusiva do uso do computador, é uma prática de um conjunto bastante diversificado de processos, atitudes e estratégias dos artistas em relação ao dispositivo. Os primeiros trabalhos realizados por meio do computador possuíam o intuito de manipulação e exibição de imagens artísticas através de telas, monitores de exibição de gráficos e de *plotters* para impressão (MACHADO, 2015). Dentre estes trabalhos, muitos mesclavam sua produção com máquinas analógicas. Se alude a autoria de Frieder Nake (Alemanha), Herbert W. Franke (Áustria) e Ben F. Laposky (EUA) as primeiras obras gráficas geradas puramente pelo computador a partir de 1952 (BURKE & BRIGGS, 2016).

Em relação a N.Ts, Frieder Nake destaca-se. Pioneiro do desenho gráfico, Nake ainda era estudante de matemática quando começou a programar manualmente uma impressora para percorrer caminhos no papel de forma automática:

Frieder Nake estudou matemática no *Technical College* em Stuttgart de 1958 a 1964. Ele começou a visitar as famosas palestras de Max Bense nas segundas-feiras de 1959 a 1960. Quando confrontado com a tarefa de escrever um software para controlar uma *plotter*. Nake começou a fazer computação gráfica em 1963 (MEDOSCH, 2016 p. 138. Trad. Nossa).

Os experimentos de Frieder Nake (fig.02) atingiram destaque internacional e o estudante de matemática passou a ser encarado como o “artista da *Computer Graphics*”. De modo concomitante, os experimentos de *Computer Graphics* se alastravam ao redor do globo. Como toda tecnologia, as técnicas evoluíram e se complexificaram. Ao observar as obras da N.Ts - 4 se percebe uma arte gerada pelo computador de alta complexidade e qualidade estética.

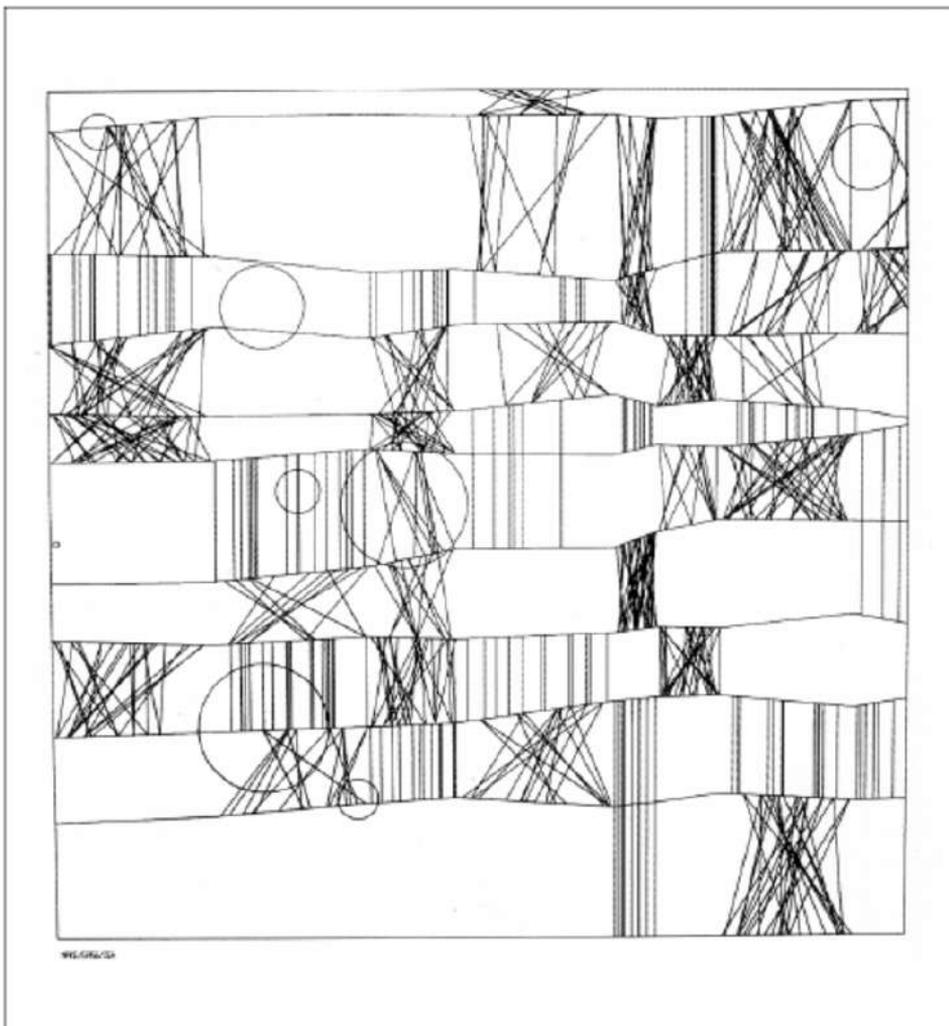


Fig. 02 – Frieder-Nake 13/9/65-Nr.2, também conhecido como *Homage a Paul Klee*, 1965.

Contudo, as tensões entre os artistas da primeira geração da N.Ts e os artistas da *Computer Graphics*, enrijecidos pelo simpósio de 1965, refletiu em uma quarta exposição segmentada. Como reação aos conflitos de Brezovica, a N.Ts - 4 foi estruturada para ocorrer em dois anos e apresentou as obras de artistas por categorias. Organizada pela equipe de Dirnitrije Basicевич, Boris Kelemen, Matko Meštrović, Abraham André Moles, Ivan Picelj, Radoslav Putar e Vjenceslav Richter, a *Nove Tendencije 4* (1968/1969) marcou uma nova faceta do movimento. O evento iniciou em 1968 com uma pequena exibição a título informativo dos desenvolvimentos da *Computer Graphics* e de obras com programação de máquinas no *Centar Za Kulturu i Informacije*. No ano seguinte, de 5 de maio a 30 de junho, uma retrospectiva foi realizada em homenagem às três primeiras exposições da *Nove Tendencije* com obras de Almir Mavignier, François Morellet, Ivan Picelj, entre outros. A retrospectiva assinalava de uma vez por todas a divisão do movimento que passava a dedicar-se principalmente aos últimos desenvolvimentos da pesquisa visual e pesquisa feita através de computadores.

Outra categoria era a *Computers and Visual Research*, que compreendeu mais de 177 obras de 46 artistas. As obras, ligadas à pesquisa visual e ao computador, eram “planas em papel, produzidas por *plotter*, microfilme ou fotografadas em uma tela” (MEDOSCH, 2016 p. 161). Uma escolha de exibição não tão atrativa, mas justificada pela falta de recursos da galeria. A falta de orçamento impossibilitava a exibição da arte nas telas dos computadores. Margit Rosen critica essa forma de exibição, relatando:

(...) a percepção do computador como uma imagem ou máquina de pintura dominou a percepção da “arte do computador” na década de 1960. Foi um grande obstáculo para a inclusão do novo meio no discurso artístico (ROSEN, 2011, p.84 in: MEDOSCH, 2016, p.161. Trad. Nossa)

Para demonstrar a complexidade que a *Computer Graphics* atingiu no final do decênio, as obras de Robert Mallary e Charles Csuri podem ser consideradas pioneiras na técnica de desenho 3D. Contudo, Medosch ressalta:

Havia duas obras em 3D nesta exposição: uma de Robert Mallary que foi baseada em computação, mas realizada manualmente e o trabalho atribuído a Charles Csuri, que por detrás estavam bilhões de dólares de investimentos em automação computadorizada desenvolvidos no MIT. Csuri mostrou a ilustração de uma escultura de computador feita com uma fresadora de caminho contínuo de três eixos, uma abordagem que era tecnicamente avançada, mas culturalmente conservadora. *Computers and Visual Research* não pode cumprir a promessa do curador de que “esta exposição não deve ser entendida como a supremacia da tecnologia, mas como um esforço para superar a nova tecnologia e usá-la para novos resultados no campo visual” (MEDOSCH, 2016 p. 162. Trad. Nosa).

Conclusão

Os desdobramentos da N.Ts - 4 não tiveram a força artística, nem discursiva das três primeiras exposições. A potencialidade presente nos grupos de pesquisa visual foi diluída com o tempo em iniciativas de caráter individual. Também se deve levar em consideração a reclusão da N.Ts por seu fascínio pela *Computer Graphics*, isso gerava cada vez mais críticas por parte dos intelectuais e artistas do *mainstream*. No final de 1969, a N.Ts se entravam no centro de outro debate: a crítica via no movimento um purismo inocente na utilização do computador, o que impossibilitava a percepção de outras formas artísticas de destaque do final da década (como a arte conceitual e a performance). Como reação, na N.Ts - 5 (1973) optou-se por uma abertura - de certo modo forçada - à arte conceitual e performance, com obras do grupo húngaro *Anonymous Collective* e dos artistas Giovanni Anselmo, John Baldessari, Angelo Bozzolla, Daniel Buren, Radomir Damnjanović-Damnjan, Antonio Dias, Braco Dimitrijević, Barry Flanagan, Iannis Kounellis, Douglas Huebler, László Kerekes, Sol LeWitt, Slavko Matković, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Reiner Ruthenbeck, Howard Selina, László Szalma, Bálint Szombathy, Ilija Šošković e Goran Trbuljak.

Apesar da abertura, o movimento N.Ts inevitavelmente caminhava para uma dissolução silenciosa. A força da pesquisa colaborativa e as discussões acaloradas sobre uma arte de seu tempo das primeiras edições foram substituídas por iniciativas de artistas independentes em outros espaços institucionais. Houve uma tentativa de criar uma sexta exposição sob a forma de conferência, com o tema de arte e sociedade, em 1978 (MEDOSCH, 2016). Com “Arte e Sociedade”, os organizadores mais uma vez quiseram prestar homenagem as novas forças que moldavam o curso contemporâneo. Liderados por Radoslav Putar, os curadores ainda eram

capazes de identificar o que era novo e interessante para a pesquisa em artes. O que também era novo, no entanto, foram os inúmeros cancelamentos e respostas negativas aos convites por parte dos grupos e dos artistas. Isso fez a iniciativa se tornar sem relevância (ROSEN,2011). No outono de 1978, uma pequena conferência foi realizada em Zagreb, mas não houve exposição. Como Darko Fritz declarou: “não houve consenso interno para outra exposição N.Ts” (FRITZ In: MEDOSCH, 2016, p.209). A própria Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb desejava se atualizar frente às manifestações da arte contemporânea institucionalizada e em 1978 sediou a exibição *The New Art Practices 1966 -1978*, a primeira grande retrospectiva de arte conceitual desmaterializada do país (MEDOSCH, 2016 p.209). Sendo assim, sem mais forças para respirar, a história da N.Ts se encerrava em uma conferência vazia no *Centar Za Kulturu i Informacije*, em Zagreb naquele ano.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. “*Art as Research.*” In: **A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer’s Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973.** ROSEN, Margit. Cambridge: MIT Press, 2011.

BARDONNÉCHE, Dominique. Espécies de espaços. In: **Arte no século XXI: a humanização das tecnologias.** DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BORAGINA, Federica. Arte italiana 1960-64. **Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, Museo del Novecento.** Milão: Gallerie di Piazza Scala, 2013.

BURNHAM, Jack. **Beyond Modern Sculpture: the effects of science and technology on sculpture of this century.** Nova York: One Park Avenue, 1975.

BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet.** Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CORDEIO, ANALIVIA. **Waldemar Cordeiro: fantasia exata** [recurso eletrônico] tradução John Norman; Marisa Shirasuna; Izabel Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. 768 p.: il.

CORDEIRO, Waldemar. **Computer Plotter Art** – Catálogo da I Mostra na América Latina de Computer Plotter Art. São Paulo: Mini Galeria do USIS, 1969.

KOLESNIK, Ljiljana; BOJIĆ, Nikola; ŠILIĆ, Artur. **Reconstruction of Almir Mavignier’s personal network and its relation to the first New Tendencies exhibition.** The Example of the Application of Network analysis and Network Visualisation in Art History, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores.** Revista ECOPós, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 27-35, jul. 2015. ISSN 2175-8

SODRÉ, Muniz (2002). *Corpo Bios Midiático*, in: GASPARETTO, Débora A. **“O curto circuito da arte digital no Brasil”**. Edição do Autor. Santa Maria, 2016.

MEDOSCH, Armin. **New Tendencies: Art at the threshold of information revolution (1961 - 1978)**. Cambridge: The MIT Press, 2016.

MELO FILHO, Claudio. **Pierre Restany para além do real: um estudo sobre a sala de arte e tecnologia na X Bienal de São Paulo (dissertação de mestrado)**. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2019.

ROSEN, Margit. **A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer’s Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973**. ROSEN, Margit. Cambridge: MIT Press, 2011.

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

Sobre o autor

Cláudio de Melo Filho é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), sob orientação do Prof. Dr. César Baio, no qual desenvolve pesquisa acadêmica e artística nas relações entre Arte, Ciência, Tecnologia e Natureza com foco nas colaborações entre sistemas orgânicos e digitais. Mestre pelo programa de pós-graduação em Arte Cultura e Linguagens (PPG-ACL) da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da Prof.a Dr.a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. Foi bolsista de incentivo à pesquisa UFJF onde realizou estágio docência ministrando a disciplina Arte e História II - Do renascimento italiano aos primeiros tempos modernos e auxílio docente nas disciplinas de arte moderna e contemporânea. É Bacharel Interdisciplinar em Artes e Design pelo Instituto de Artes e Design (IAD/UFJF). Atualmente desenvolve pesquisa acadêmica com foco nas alianças entre arte, ciência e tecnologia; Antropoceno e Bioarte. É membro do ACTlab - laboratório de arte, ciência e tecnologias desviantes e do coletivo Kodos.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/7504326798777000>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8747-3190>

Recebido em: 29-06-2021– Aprovado em: 26-01-2022

Como citar

Melo Filho, C. . (2021). A rede de pesquisa visual e Computer Graphics nas exposições Nove Tendencieje (1961-1973). *Revista Estado Da Arte*, v.2, n.2, p. 375–387. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-62048>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro

Heterogeneous circuits of contemporary art in Rio de Janeiro

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ) RIO DE JANEIRO, BRASIL

RESUMO

O artigo aborda o contexto artístico carioca no início do século XXI a partir do conceito de circuitos heterogêneos, cunhado pelo artista e pesquisador brasileiro Newton Goto. No período em questão, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção em um circuito restrito e incipiente, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos, buscando novos modos de circulação e existência para a arte. O objetivo deste texto é analisar alguns dos sintomas do surgimento de circuitos heterogêneos no Rio de Janeiro e seus impactos no sistema de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, circuitos heterogêneos, instituição, intervenção urbana, experimental

ABSTRACT

This paper discusses the Carioca artistic context in the early twenty-first century based on the concept of heterogeneous circuits, created by the Brazilian artist and researcher Newton Goto. During the period in question, Rio de Janeiro witnessed the proliferation of artistic actions in public spaces, in addition to the emergence of a large number of collective initiatives by artists and autonomous spaces of contemporary art. Facing the difficulty of entering a restricted and incipient art circuit, some artists start to create their own circuits, seeking new ways of circulation and existence for art. The aim of this text is to analyze some of the symptoms of the emergence of heterogeneous circuits in Rio de Janeiro and its impacts on the art system.

KEYWORDS

Contemporary art, heterogeneous circuits, institution, urban intervention, experimental

Circuitos heterogêneos: conceito e formação no Rio de Janeiro

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetice em vez do produto cultural, ela cumpre o papel quase exclusivamente mundano junto às elites econômicas (BRITO, 2005, p. 53).

No texto “Análise do circuito”, publicado na revista *Malasartes* em 1975, o crítico brasileiro Ronaldo Brito já demonstrava preocupação com o crescente mercado de arte, que parecia fundir-se com o circuito em formação e transformava a arte em um objeto-fetice reservado a poucos eleitos. Contribuíam para a lógica do mercado, segundo Brito, os textos críticos, funcionando como apoio publicitário e mantendo a arte no terreno do ininteligível, e os espaços de exposição que, devidamente institucionalizados, poderiam oferecer leituras tradicionais às obras, mesmo que fossem contemporâneas, reforçando o caráter de solidez e imutabilidade da arte a consumidores ávidos de segurança social. O crítico afirma que essa ideologia do mercado, criadora de um sistema elitista, seria impossível ser abolida em um regime capitalista, mas defende que sua penetração poderia ser restringida através da multiplicação de discursos paralelos aos seus e da criação de situações alternativas dentro do circuito.

Ronaldo Brito escreveu seu texto em um dos momentos de maior efervescência do experimental na arte do Rio de Janeiro. Essa inclinação ao experimental se estabeleceu ao mesmo tempo em que nasciam aqui os primeiros museus dedicados à arte moderna e contemporânea. Este dado é relevante para situar as especificidades do experimental na arte brasileira, pois, uma vez que não havia aqui uma tradição institucional para embarrear as novas correntes artísticas, essa produção logo foi absorvida pelos museus recém-criados, como lembra Michelle Sommer (2016). A instituição que melhor exemplifica essa nossa peculiaridade é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde ocorreu a “Primeira Exposição de Arte Neoconcreta” (1959), o transgressor “Salão da Bússola” (1969)¹, os eventos inovadores promovidos na área externa da instituição pelo crítico Frederico Morais (“Arte no Aterro” em 1968 e “Domingos da Criação” em 1971), proposições de Lygia Clark nos pilotis do edifício², cursos oferecidos por Anna Bella Geiger que se estendiam para a cidade³, além da “Área Experimental” (1975-1978), projeto que abrigava ações e exposições de obras em meios não convencionais dentro do bloco de exposições do museu, cujo início se deu no mesmo ano da publicação do texto de Ronaldo Brito – que na época era um dos integrantes da Comissão Cultural do MAM-Rio e, como relata Fernanda Lopes (2013), era um dos defensores da ideia de que o museu deveria enfatizar as atividades da “Área Experimental”, de modo a combater os efeitos da prática dominante do mercado que se estabelecera recentemente.

No entanto, uma “redescoberta” da pintura era identificada pelo crítico Frederico Morais, poucos anos depois, ao escrever sobre o “11º Panorama da Arte Brasileira” do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1979. No

1 O Salão da Bússola é considerado um divisor de águas por lançar a chamada Geração AI-5 e por levar ao extremo o desejo de experimentação ao inaugurar uma nova categoria artística: o “etc”. Isto se deve ao fato de que, ao inscreverem seus trabalhos, os artistas deveriam escolher entre as categorias “desenho, escultura, objeto, etc”, e muitos os inscreveram como “etc”, o que fez a mostra ficar conhecida também como “Salão do etc”.

2 Lygia Clark apresentou nos pilotis e jardins do museu propostas participativas e sensoriais como: *Respire comigo*, *Diálogos corpo-roupa-corpo*, *O eu e o tu*, *Máscaras sensoriais*, entre outros.

3 Nos cursos que ofereceu no MAM-Rio, no início da década de 1970, Anna Bella Geiger levava seus alunos para a área externa do museu, onde exploravam o território e realizavam interferências na paisagem. Em algumas ocasiões, Geiger e seus alunos seguiam para locais mais distantes, como a Barra da Tijuca, numa Kombi pertencente a um dos estudantes.

texto, o crítico aponta para o cansaço das tendências conceituais e de uma arte hermética que necessita de explicações, somados à necessidade de reconquistar o público (MORAIS, 2006). Durante a década de 1980 haveria a ascensão definitiva do mercado de arte como parâmetro da produção artística e passariam a predominar produções que privilegiam a pintura. Exposições como “Entre a Mancha e a Figura”⁴ e “Como Vai Você, Geração 80?”⁵ serviriam como manifestos, contribuindo com a consolidação desta tendência de revalorização da pintura. Com a abertura política após os anos da ditadura militar, a aproximação da arte com o *marketing* cultural, o crescimento do mercado de arte e mudanças nos interesses das instituições artísticas (mais entusiasmadas com a pintura e os meios tradicionais), observamos que o experimental passou a se situar às margens circuito oficial, promovido de maneira autônoma pelos artistas que não conseguiam ou não desejam sua inserção institucional.

Em suas pesquisas, o artista Newton Goto, chama atenção para uma série de artistas que não se encaixavam no novo circuito estabelecido na década de 1980 e não se conformavam com a lógica do mercado de arte. Esses artistas tomaram o papel de empreendedores e agregaram-se a partir de afinidades e interesses em comum, adotando processos cooperativos, calcados na não-hierarquização e na participação criativa, gerando a partir dessas relações circuitos de trocas, circuitos autônomos. Suas ações culminaram, não em uma ampliação do circuito já estabelecido, mas na criação de circuitos heterogêneos, que não fazem parte de um mesmo sistema de relações (GOTO, 2004).

O conceito de circuitos heterogêneos, cunhado por Goto, pode ser definido como circuitos autogeridos que afirmam suas singularidades diante do circuito tradicional (galerias, museus, etc.) e não têm o mercado como razão de sua produção. Sua atuação ocorre em espaços físicos próprios, nas ruas ou espaços institucionais, porém com programação própria. Os circuitos heterogêneos não rejeitam a existência e nem descartam a possibilidade de diálogo com instituições oficiais, até mesmo na disponibilização de infraestrutura e auxílio de produção, mas mantêm postura crítica diante do circuito tradicional (GOTO, 2004).

Junto aos circuitos heterogêneos, firma-se a figura do artista-etc., que deixa de ser um mero produtor de obras de arte para tornar-se um agenciador desses circuitos. Este termo é cunhado por Ricardo Basbaum (2005) e diz respeito àquele que não é artista em tempo integral, mas uma figura que questiona a natureza e a função do seu papel, atuando também como organizador de eventos, gestor de espaços culturais, professor, curador, crítico, pesquisador, etc.

Na década de 1980, os cariocas podiam testemunhar as ações organizadas pelo grupo A Moreninha, como uma maratona de pintura impressionista na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, em 1987 (REINALDIM, 2012). A ação coletiva era um deboche aos estereótipos que a grande mídia disseminava sobre os jovens artistas brasileiros da década de 1980, que vivenciaram o êxito comercial e midiático da pintura nos anos em que o Brasil vivia o aquecimento do mercado de arte. Nas narrativas que circulavam nos jornais e na TV, um suposto prazer de pintar era colocado em contraponto à arte de guerrilha ou produzida com meios menos convencionais, por vezes precários e efêmeros, que se disseminaram nas décadas de 1960 e 1970, inspiradas pelas neovanguardas internacionais. Com a abertura política, uma nova arte supostamente hedonista e comercialmente viável teria provocado um sentido de ruptura em relação à produção anterior, dita fria e hermética, sem se levar em conta o caráter transgressor e político que a produção de pintura poderia ter.

4 Organizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982 por Frederico Morais.

5 Exposição realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager.

O que a mídia hegemônica e parte do sistema artístico ignorava, e que A Moreninha e outros grupos que se formaram naquele momento queriam trazer à tona, era a sobrevivência do experimental no Brasil. Seguindo e aprofundando o caminho aberto nos anos anteriores por agrupamentos como a Dupla Especializada (Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta) e o Grupo Seis Mãos (Basbaum, Dacosta e Jorge Barrão), A Moreninha realizou suas atividades entre 1987 e 1989⁶, entre elas um *happening* durante a palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva – principal teórico da transvanguarda, que ecoava nos discursos sobre a *Geração 80* – na galeria Saramenha, no Rio de Janeiro (REINALDIM, 2013). Na ocasião, o crítico italiano buscava divulgar um “novo” movimento artístico, uma espécie de desdobramento da transvanguarda, chamada *Progetto Dolce*. Durante a ação, um aparelho gravador de Ricardo Basbaum provocava uma intervenção sonora no ambiente, tocando música sertaneja e fragmentos de escritos do filósofo Heráclito; Enéas Valle assistia ao discurso de Bonito Oliva de costas, segurando um espelho retrovisor, enquanto um grupo servia doces ao público e outro circulava pela galeria com orelhas de burro, em resposta ao discurso do crítico italiano. Tendo em vista que o Bonito Oliva era lido como um crítico comprometido com os interesses do mercado de arte, a ação do grupo visava gerar um debate em torno disso.

Os circuitos heterogêneos ganharam maior força e projeção no Rio de Janeiro no final da década de 1990, com o surgimento de espaços autônomos como o Agora - Agência de Organismos Artísticos, criada em 1999 por Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão), com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção de arte contemporânea do Rio de Janeiro” (BASBAUM, 2002, p. 85). No ano anterior, Helmut Batista havia inaugurado em seu apartamento o Espaço P (que mais tarde viria a se tornar o CAPACETE e, entre 1999 e 2001, firmou uma parceria com o Agora, formando o Agora-Capacete), com um programa de exposições de artistas que não encontravam espaços comerciais ou institucionais (BASBAUM, 2018). Havia também a Galeria do Poste, fundada em 1997, que propunha mensalmente a ocupação de um poste de iluminação pública localizado em frente à residência do artista Ricardo Pimenta, em Niterói (BEDRAN, 2002).

Essas iniciativas da década de 1990 têm ligação direta com a crise que se instaurou naquela década. No breve governo neoliberal do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), o Ministério da Cultura e órgãos como a Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foram extintos e, embora reestabelecidos posteriormente, passaram a atuar na realidade de um Estado que transferiu a gestão de políticas culturais para empresas privadas, por meio de leis de incentivo à cultura. No mesmo período, também foi extinto o tradicional Salão Nacional de Artes Plásticas, que era mantido pelo Estado (ANDRADE, 2003). Enquanto isso, eram inaugurados centros culturais financiados por bancos ou grandes empresas e se consolidavam as chamadas megaexposições, marcadas pelo alto investimento em produção e *marketing*.

6 O número de artistas participantes varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo os seguintes nomes: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Marcio Doctors, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca: circuitos heterogêneos na década de 2000

A crise que se estabeleceu na década de 1990 se prolongou para o início do século XXI e foi sentida, sobretudo, por jovens artistas que se formavam nos cursos de graduação e nos recém-criados cursos de pós-graduação em artes. Houve uma crescente profissionalização e especialização dos artistas, bem como uma significativa ampliação do número de profissionais da arte, mas o circuito artístico não cresceu de maneira que acolhesse a todos. Pelo contrário, ele parecia estagnado. Diversas galerias cariocas fecharam suas portas e, embora houvesse abertura de novos espaços, como o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB RJ) e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), e estivessem ativas instituições de longa data, como o MAM-Rio e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a consolidação das megaexposições financiadas por bancos e grandes empresas, em conformidade com o modelo econômico neoliberal, popularizou estratégias de aproximação da arte ao *marketing* cultural. Portanto, eram privilegiados projetos de maior apelo comercial. Mostras de Claude Monet, Salvador Dalí e Auguste Rodin, batiam recorde de público no MNBA na década de 1990, assim como a exposição de Pablo Picasso no MAM-Rio, realizada na mesma década. Enquanto isso, a geração de artistas que se formava nas universidades encontrava-se às margens desse circuito. Diante disso, na virada do século XXI, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção nesse restrito circuito, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos e a atuar como autolegitimadores dessa nova produção.

O projeto Atrocidades Maravilhosas surgiu como desdobramento da pesquisa de mestrado do artista Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. Em abril do ano 2000, Vogler reuniu um grupo de 20 artistas⁷, em sua maioria estudantes de graduação ou pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). A proposta colaborativa consistia na colagem de lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolvia uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com a tiragem de 250 cópias, formando painéis de aproximadamente 120 metros (figura 1).

7 Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.



Figura 1. - Atrocidades Maravilhosas, intervenção de Ana Paula Cardoso na Avenida Chile, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.

Vogler (2001) afirma que o principal objetivo do Atrocidades Maravilhosas não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência do trabalho, e compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma instituição de grande porte. Apesar de não haver estatísticas que comprovem esta afirmação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do Atrocidades Maravilhosas tiveram. O grupo atuou em zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres. O crítico e curador Felipe Scovino (2010, p. 14) pontua que

Como forma e local, a ação do Atrocidades Maravilhosas também converge para a margem. Espalhar lambe-lambes em zonas importantes, mas periféricas, da cidade do Rio de Janeiro nos mostra não apenas a transformação da cidade em galeria, mas também nos faz refletir que moral (praticar um ato proibido poderia ser vítima desse pensamento sobre a função e o limite do artista/cidadão) e criação poética não precisam ser zonas de conflito.

Em 2001, por iniciativa de alguns dos integrantes do grupo, surgiu o Zona Franca, evento que ocupou a Fundação Progresso, um centro cultural e casa de espetáculos no bairro da Lapa. Adriano Melhem, Aimberê Cesar,

Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro negociaram a utilização de uma sala e criaram nela, sem mediação da instituição, um evento semanal, que acontecia todas as segundas-feiras, sem interrupção, durante 51 semanas seguidas. O Zona Franca foi um espaço de experimentação intensa e liberdade, onde os limites do experimental eram sempre desafiados. Os artistas não eram selecionados por uma comissão ou por um alguém em outro nível hierárquico, mas decidiam por si mesmos que iriam participar do evento e o que iriam apresentar, o que reforça o caráter anticuratorial do projeto. O evento possibilitava que artistas (sobretudo jovens) apresentassem qualquer trabalho que não conseguissem levar a um espaço tradicional. Muitas das ações praticadas no Zona Franca envolviam a destruição do espaço e influências da anti-arte, o que fez do evento semanal o principal lugar de escoamento das propostas artísticas experimentais do Rio de Janeiro. Sem uma programação engessada, o espaço estava aberto a conversas e trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte ou de entretenimento. O Zona Franca foi, sobretudo, um espaço de articulação e afirmação de novos produtores (FERNANDES, 2008).

Autolegitimação e instituições artísticas

Os tipos de produção coletiva surgidos na virada do século XXI revelam um espírito de inconformidade com o modelo hegemônico de “artista bem-sucedido” e evidenciam a consolidação do artista-etc. (BASBAUM, 2006). Segundo Goto (2004), a atuação de novos artistas no início dos anos 1990 estava restrita a salões de arte, mostras promovidas por grandes empresas, galerias comerciais e salas de exposição de instituições públicas e privadas. Mas a partir de meados da década, os rumos da circulação da produção artística passam a ser revistos, com a visibilidade conquistada pelos circuitos heterogêneos, além da implantação de cursos de pós-graduação em artes, o fortalecimento do meio editorial de arte e a valorização de nomes como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e toda uma arte política e experimental dos anos 1960 e 1970.

Em sua tese de doutorado, Marina Menezes (2013) investiga o perfil do artista que busca cada vez mais a universidade como espaço de formação e atuação. No Rio de Janeiro, a pesquisadora identifica duas vertentes: uma que supõe uma mudança no perfil do artista contemporâneo, que demanda sua especialização, e outra que faz da busca da universidade uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico bem estruturado. É ainda verificado que a busca de artistas pela universidade no Rio de Janeiro se intensifica na década de 1980, quando também ocorre a implantação dos cursos de pós-graduação em Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da EBA-UFRJ. O projeto Atrocidades Maravilhosas, sendo um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler (na EBA-UFRJ), aponta para um novo vínculo institucional, que não é com um museu ou uma galeria, mas com uma universidade.

Menezes identifica a universidade como espaço de relativa liberdade, onde o artista possui uma prática livre das demandas do mercado e onde encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relativas à arte. A pesquisadora afirma que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas diferencia-se do museu pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final. Segundo as ideias de Menezes, é possível concluir que, apesar da estrutura hierárquica da universidade, ela garante relativa autonomia ao artista e lhe abre portas para outras áreas de atuação, como a pesquisa, docência e crítica.

A presença desses artistas na universidade possibilitou, por exemplo, a publicação de textos sobre as ações colaborativas, escritos pelos mesmos, em revistas acadêmicas de grande relevância para o campo artístico. Dessa

maneira, artistas tomam o poder da palavra para si, não dependendo de críticos, curadores e outros agentes legitimadores.

Ao longo da década de 2000, exposições de grande visibilidade passaram a incorporar a produção realizada pelos circuitos heterogêneos, como o “27º Panorama da Arte Brasileira” do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com o objetivo de mapear a produção contemporânea brasileira, a mostra contou com a participação do Atrocidades Maravilhosas ao lado de alguns espaços autônomos e coletivos de diferentes regiões do Brasil. Em sua participação, integrantes do grupo carioca realizaram intervenções e performances nos espaços internos e externos do MAM-SP, além de outros pontos da cidade de São Paulo (figura 2).



Figura 2 - Rosana Ricalde, *Andando nas nuvens*, 2001. Parque do Ibirapuera. Atrocidades Maravilhosas em São Paulo. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.

Essa edição do Panorama revelava, segundo o crítico Luiz Camillo Osório (2006, p. 509), “as pistas de uma investigação em curso em torno do lugar do artista e suas atribuições, limites e linhas de fuga”. Outro marco foi a curadoria coletiva realizada por Ricardo Resende (São Paulo), Paulo Reis (Curitiba) e pelo artista Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro), que, nas palavras de Osório (2006, p. 509), cria “um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiosincrasias conceituais”. Para o crítico,

Fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes em relação ao circuito hegemônico. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais (OSÓRIO, 2006, p. 509).

Segundo Osório, essas organizações não adotam ou negam as regras do mercado, mas buscam redirecioná-las e retomam vínculos políticos que haviam sido negligenciados. O crítico afirma que elas encontram afinidades entre a produção daquele momento e a produção dos anos 1960 e 1970, que vinha sendo revalorizada. O que difere o caráter político da arte desses diferentes períodos, segundo o crítico Fernando Cocchiarale (2004), é que a produção artística dos anos 1960 e 1970 tinha um alvo em comum que a unificava (a ditadura militar), enquanto nos anos 2000 os alvos não são facilmente designáveis e podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente.

Esses projetos mais recentes também se diferenciam daqueles realizados nas décadas de 1960 e 1970 por não estarem vinculados a instituições (como o MAM-Rio) ou a figuras de críticos e curadores (como Frederico Moraes). Artistas passaram a assumir com maior frequência sua autonomia, adotando funções outrora conferidas aos demais agentes do sistema de arte. Portanto, o que ocorreu no final do século XX e início do XXI não é uma retomada e tampouco um revivalismo daquilo que ocorreu nas décadas anteriores. Trata-se de uma situação singular, que culmina na produção de espaços e meios de apresentação da arte com características próprias.

Osório alerta que, ao abrir mão da espacialidade do museu e da galeria, o artista assume a responsabilidade do anonimato e da indiferença, que, entretanto, são necessários, pois suas ações se dão em espaços (como a rua) cujas regras de ação e reação não são dadas pela arte, mas pela sociedade. Esse anonimato possui um limite que é atingido quando são negociados “os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico – seja através de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis” (OSÓRIO, 2006, p. 510).

O crítico demonstra preocupação com as formas de inserção desta produção nos espaços institucionais, como já estava sendo feita no 27º Panorama do MAM-SP. A partir de então, inicia-se, de acordo com Felipe Scovino, o problema da institucionalização dos circuitos heterogêneos: “o que era identificado como ‘à margem’ está sendo aglutinado de forma rápida e sem precedentes no circuito das artes” (REZENDE; SCOVINO, 2010, p.14). Em sua tese de doutorado, Scovino (2007, p. 285) comenta ainda que “a ação urbana é real, porém efêmera, não tem intenção de guardar resíduo. Porém, o mercado ‘congela’ esse tempo, quer reproduzi-lo incessantemente e em diferentes mídias”.

É importante ressaltar que, inicialmente, o Atrocidades Maravilhosas não se configurava como um coletivo, mas como uma ação colaborativa, considerando que cada artista elaborava seu próprio trabalho e a participação dos demais surgia apenas na execução e, ainda assim, nem todos os integrantes do grupo estavam presentes nas colagens dos cartazes. O que tornou o Atrocidades Maravilhosas um coletivo foi a instituição, a sua participação no Panorama, ao lado de diversos projetos rotulados como “coletivos”, como é comentado por Felipe Barbosa em depoimento cedido a Renato Rezende e Felipe Scovino (2010, p. 29):

Não sei se vocês concordam, mas acho que o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o Panorama da Arte Brasileira em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o Atrocidades, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos?

Cabe destacar ainda que o Atrocidades Maravilhosas teve início com uma primeira ação realizada por 20 artistas em ruas do Rio de Janeiro no ano 2000, mas no ano seguinte houve uma continuidade dos trabalhos em lambe-lambe em um tapume localizado no bairro da Lapa, aproximadamente duas vezes por mês, contando com a participação de outros artistas que não estavam na primeira ação. No 27º Panorama, 11 artistas foram a São Paulo em uma van fretada. Nesta ocasião, participam das ações na cidade outros artistas que não participaram anteriormente da colagem dos cartazes no Rio de Janeiro. Com isso, reforça-se que o Atrocidades Maravilhosas não é um grupo fechado, mas uma ação colaborativa aberta a participações.

Em 2002, o Atrocidades Maravilhosas participou da exposição “Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002”, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Lauro Cavalcanti. Os integrantes produziram uma pequena midiateca, onde foram disponibilizados ao público vídeos e publicações ligadas ao grupo. A exposição, patrocinada pelo Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), realizou um balanço deste meio século de arte contemporânea, apresentando 415 trabalhos de 176 artistas, e inseria o Atrocidades Maravilhosas em uma narrativa hegemônica da história da arte brasileira, consolidando seu processo de entrada no circuito institucional. A mostra teve Ricardo Basbaum como um dos consultores responsáveis pelo eixo curatorial da década de 2000 e o Atrocidades Maravilhosas foi a única iniciativa coletiva selecionada.

Ducha, um dos integrantes, afirma em depoimento a Felipe Scovino e Renato Rezende (2010, p. 35): “Penso que é muito melhor estar dentro de uma instituição para falar o que você tem que falar do que ficar fora e brigar”. Outro integrante, Ronald Duarte, segue o mesmo raciocínio: “É melhor você entrar no sistema maquinal do que você ficar do lado de fora se esgoelando”. (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 35). Com a entrada dessa e de outras ações colaborativas para o circuito institucional, sem que isso signifique uma submissão à lógica do mercado, ocorre um processo de contágio do circuito institucional pelos circuitos heterogêneos.

“Em dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte. Uma visão romantizada de coletivos de artistas como ‘brigadas anti-institucionais’ deve, certamente, ser abandonada”, afirma o pesquisador André Mesquita (2008, p. 247).

Conclusão

Os projetos que acabaram de ser pontuados confirmam a ideia de que a atuação dos circuitos heterogêneos se dá de forma crítica ao circuito institucional, mas não necessariamente propõe uma exclusão. As barreiras que separam esses circuitos são flexíveis e, em alguns casos, eles estão abertos a diálogos e colaborações.

Segundo Ericson Pires (2007, p. 274),

Quando o Atrocidades entra neste circuito, ele acaba por explicitar mais o valor da ação – enquanto evento poético de afirmação de singularidades – do que o espaço institucional, e seu caráter de legitimação e poder. Não se trata de pensar os dois campos como espaços antagônicos irreconciliáveis. Trata-se muito mais de perceber os riscos presentes no processo de contágio existente entre as produções de arte e seus níveis de institucionalização.

Na citação acima, Ericson Pires aborda a recepção do Atrocidades Maravilhosas pelo circuito institucional e sua participação no “27º Panorama da Arte Brasileira”. O grupo participou da exposição sem abrir mão do seu conteúdo poético, por meio de ações que privilegiam o efêmero, como performances nas áreas internas e externas do MAM-SP e intervenções nas ruas de São Paulo, ocasionando a impossibilidade de manutenção de resíduos dessas ações. Já na exposição “Caminhos do Contemporâneo”, estratégia utilizada foi a utilização de registros em vídeos, fotografias, textos, e materiais impressos que interessavam aos artistas e estavam ao seu redor, como *zines* e revistas. Pires encara de forma positiva os contágios entre os circuitos, que não considera antagônicos, mas complementares. A incorporação da ação coletiva no espaço museal reforça, segundo o autor, o valor poético da própria ação, e não o poder da instituição. Portanto, os circuitos heterogêneos não devem ser sempre designados como iniciativas anti-mercado ou anti-instituição – embora essas características possam ser encontradas em algumas iniciativas. Mas o que, em sua heterogeneidade, une esses circuitos autogeridos, é sua vontade descentralizar a produção e circulação da arte, lhe propondo novas formas existêcia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 5, 2003.

BASBAUM, Ricardo. E agora? In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

BASBAUM, Ricardo. Encontros com CAPACETE. In: BATISTA, Helmut; LANARI, Mariana; BAUDOIN, Tanja (org.). **CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando**. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2018.

BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: LIMA, Sueli de. **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 32, 2018.

GOTO, Newton. **Remix Corpobras**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MENEZES, Marina. **O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

MORAIS, Frederico. Panorama confirma novas tendências da pintura. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Um panorama e algumas estratégias. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

REINALDIM, Ivair Junior. **Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

REINALDIM, Ivair Junior. Em torno de uma ação de “A moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, 2013.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

SCOVINO, Felipe. **Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2007.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SOMMER, Michelle. **Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea.** Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2016.

Sobre o autor

Thiago Fernandes é Historiador da arte, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. É professor substituto no departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, além de crítico e curador independente. Tem como principal interesse de pesquisa as estratégias de apresentação e circulação da arte contemporânea.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5009686049893917>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>

Recebido em: 28-06-2021 / Aprovado em: 07-10-2021

Como citar

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta (2021). Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 389-401, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-61987>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Mãos à obra: a invenção de Orlândia

Inventing Orlândia

HELENA EILERS

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

RESUMO

Um parque de diversões para a arte. É com esta ideia que é inaugurada a exposição “Orlândia”, no Rio de Janeiro. Em uma casa que passava por reformas, construiu-se um laboratório de experimentações, uma mostra festiva efêmera e em constante transformação. Longe de seguir regras expositivas, “Orlândia” reuniu dezenas de artistas em torno do livre criar. Este artigo, busca contar a história da invenção desta mostra de arte, que viria, em seguida, a se desdobrar em outras duas edições, envolvendo cerca de 140 artistas. Mais do que a “Disneylândia dos artistas”, a “Orlândia” se relaciona com outras ações que aconteciam no período e que, juntas, se tonaram importantes meios de expansão do circuito alternativo de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, exposição, circuito alternativo.

ABSTRACT

An amusement park for art. Following this idea, the exhibition “Orlândia” was inaugurated, in Rio de Janeiro. In a house that was undergoing renovations, was built an experimentation laboratory, an ephemeral and festive exhibition. Far from following exhibition rules, “Orlândia” brought together dozens of artists. This article tells the story of the invention of this exhibition, which would then unfold into two other editions, involving around 140 artists. More than an “Artists’ Dineylândia”, Orlândia is related to other actions that took place in the period that, together, became important means of expansion of the independent art circuit.

KEYWORDS

Contemporary art, exhibition, alternative circuit.

1. Introdução

Sem paredes brancas, com poucas regras e nenhum incentivo financeiro, foi inaugurada em maio de 2001 a exposição “Orlândia”. Pensada e produzida pelos artistas Márcia X (1959-2005), Ricardo Ventura (1962-) e Bob N (1967-), teve como objetivo ser uma mostra sem burocracia, um território próprio para a experimentação. Realizada em um casarão que passava por reformas, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, apresentou obras nos mais diversos formatos e contou com artistas de diferentes gerações.

A “Orlândia” acontece num momento em que uma série de agenciamentos artísticos despontavam no Rio de Janeiro, nos quais os artistas passavam a explorar lugares fora dos museus e galerias, a gerir seus próprios espaços e a não depender necessariamente de aparatos institucionais. Fazem parte deste contexto ações como “Rés do Chão”, “Atrocidades Maravilhosas”, “Zona Franca”, o espaço “Agora/Capacete”, a “Galeria do Poste”, o “Rradial”, o “Hapax”, o “Imagário Periférico”, entre outras. Mais do que um evento isolado, a “Orlândia” está integrada a esses projetos e agenciamentos propostos pelos artistas entre o final dos 1990 e o início dos anos 2000.

A criação de “Orlândia” vai se desdobrar em outros eventos nos anos seguintes: a “Nova Orlândia”, também em 2001, realizada no mesmo local, e a “Grande Orlândia”, em 2003, produzida em sobrados de São Cristóvão. Juntas, as exposições contaram com mais de 140 artistas e acabaram ganhando grande repercussão. Em 2007, também acontece a exposição “Associados”, uma espécie de edição extra de “Orlândia”, na mesma casa em Botafogo, mas com uma proposta diferente. Este artigo, todavia, irá trazer a história da primeira delas. Por se tratar de exposição que não teve praticamente nenhum registro oficial na época, o texto foi composto principalmente a partir de entrevistas e conversas com os artistas participantes, publicadas na íntegra na dissertação de mestrado de Eilers (2019).¹

A criação de “Orlândia” tem início em 2001, quando Ricardo Ventura, Márcia X e Carla Zaccagnini (1973-) perambulavam pelas ruas de Recife e avistaram no lixo um quadro antigo. A pintura, com ares de produção do século XIX, retratava uma brincadeira de cabra cega no salão de uma casa, o que remeteu a Ventura os antigos saraus que as pessoas realizam em suas moradias. Tal quadro acabou voltando com ele e Márcia X para o Rio de Janeiro e virando faísca para uma ideia posterior. Em poucos meses, foi parar na parede da casa que recebeu “Orlândia”, e a brincadeira de cabra cega passou a fazer parte do que viria a ser um “parque de diversões da arte”.

2. O espaço: de casa da família à “casa das musas”

Na Grécia Antiga, a “casa das musas” era chamada de *mouseion*, um templo dedicado a cada uma das nove musas, inspiradoras e protetoras da arte (FERNANDEZ, 1993, p. 27 apud GONÇALVES, 2004, p. 13)². Da palavra grega, deriva a latina *museum* que dá origem, por sua vez, à palavra museu. No Rio de Janeiro, entretanto, a “casa das musas”, que abrigou “Orlândia”, em quase nada lembrava um museu, tampouco as musas de lá se dedicavam à arte. No chamado “Palácio 53”, mulheres de carne e osso percorriam os salões e, em vez de um templo dedicado aos estudos e à devoção, como em territórios helênicos, as atividades da casa estavam no ramo da diversão adulta.

1 As fotos encontradas da exposição, assim como as matérias publicadas em jornais e revistas, também podem ser consultadas na referida dissertação.

2 São elas: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros) e Urânia (astronomia). Cf. Dicionário de Latim-português, Porto, Porto Editora, 1989, p. 748 apud GONÇALVES, 2004, p. 13.

Localizada na rua Jornalista Orlando Dantas, número 53, em Botafogo, o imóvel possuía uma área privilegiada: 450m² divididos entre dois andares, dois salões, garagem e dez quartos. A propriedade era pertencente à família de Ricardo Ventura. O local havia sido moradia do artista entre os três e os dezesseis anos de idade, quando a família decidiu se mudar para o bairro Humaitá. Com a mudança, o imóvel tornou-se um restaurante administrado pelo pai de Ventura, porém, ao não gerar o resultado esperado, foi repassado para um inquilino. Até ser recuperada pelos donos, em 2001, e receber duas edições das “Orlândias”, a casa abrigou negócios conturbados: inicialmente, um polêmico bar de choro e, mais tarde, a termas “Palácio 53”.

“Sovaco da Cobra” era o nome do bar que substituiu o restaurante do pai de Ventura. Ele era uma cópia descarada de um famoso estabelecimento de chorinho localizado na Penha, que se transformou num reduto de chorões, como Abel Ferreira, Dino Sete Cordas, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Zé da Velha e os irmãos Luciana e Raphael Rabello. Aproveitando-se da fama do bar da Penha, um ex-policiaI resolveu abrir outros três endereços, divulgando-os como os “Sovacos de Cobra” originaIs (ARAGÃO; FRIAS, 1977, p. 46).

Após o fechamento de todos os “Sovacos de Cobra” nos anos 1980, incluindo o original, o imóvel passa a abrigar um novo negócio: a termas “Palácio 53”. No ramo de “Restaurantes e Diversões LTDA”³, os vários quartos da casa receberam grandes espelhos e nos salões passaram a circular belas mulheres. Se antes o bar de samba aborrecia alguns chorões e jornalistas, dessa vez a família de Ventura também se incomodou com o rumo dado ao imóvel e iniciou uma disputa para retomá-lo. Com o imóvel desapropriado, foi iniciada uma reforma, com o objetivo de transformar a casa em clínica ou consultório médico (NAME, 2001, p. 4).

3. Orlândia: o parque de diversões da arte

Em maio de 2001, com a casa de Botafogo em obras, construiu-se uma exposição. Responsável por administrar a propriedade da família, Ventura decidiu realizar uma mostra rápida, se apropriando daquele ambiente em constante transformação. As reformas já aconteciam há cerca de oito meses, um labirinto de pequenos quartos e cabines havia sido construído para ser usado pelos frequentadores do “Palácio 53” e, agora, precisava ser destruído para receber os futuros inquilinos.

Os espelhos instalados no teto dessas acomodações, aos poucos, iam sendo retirados, e as paredes quebradas. Era preciso repensar aquele lugar para se transformar em um novo espaço. Juntamente com Bob N e Márcia X, Ventura passou a convidar alguns artistas para transformar o que era um canteiro de obra no que chamou de “laboratório de ações e interações” (ABREU, 2001, p. 3). O propósito, conforme explica, não era produzir um local adequado para a exposição, mas tirar partido do ambiente já existente e, nele, apresentar artistas e trabalhos considerados interessantes pelos três. Esse caráter livre e não burocrático foi destacado também por Márcia X, que contou que o objetivo era “realizar uma exposição rápida e dinâmica, eliminando todas as etapas de organização de uma mostra tradicional” (CONSTRUINDO, p. 33), além de demonstrar como as pessoas podem ocupar espaços inusitados com arte.

Não havia nenhum tipo de patrocínio para a exposição. O único dinheiro provinha da venda recente de uma obra de Ventura e da disposição do artista em arcar com gastos básicos para que a mostra pudesse sair do mundo das ideias e habitar a casa no bairro carioca. Por não contar com apoio financeiro para os participantes, a artista Elisa de Magalhães, que logo se tornou parte do grupo responsável pela produção, relata que os convites iniciais foram

3 Segundo consta na Inscrição Estadual do estabelecimento.

feitos de maneira um pouco constrangida, mas facilmente aceitos pelos artistas. Para ela, isso era sinal de uma grande demanda por um lugar como aquele (NAME, 2001, p. 4). Ela recorda que “as galerias tinham fechado, não tinha edital para nada, então, para escoar a produção era preciso fazer algo desse tipo. O sucesso da divulgação foi justamente esse, não ter espaço” (informação verbal)⁴.

Exposição é *exponere* – pôr para fora, entregar à sorte (GONÇALVES, 2004, p. 13). É na exposição, como afirma Cury (2005, p. 34), que o público tem acesso à poesia das coisas. E, naquele momento, havia muita poesia, mas as instituições não acompanhavam a velocidade dos passos e da ebulição poética contemporânea. Os artistas queriam se entregar à sorte, experimentar, mas, ao encontrar uma série de barreiras do circuito tradicional, buscavam abrir novos espaços, atuando de forma paralela. Sendo assim, como descreveu Márcia X, mesmo com as adversidades de um evento independente, o interesse dos artistas nas “Orlândias” foi surpreendente:

Não havia dinheiro para a produção, mas a grande maioria das instituições também não tem verba para gastar com artistas e arte, portanto, tínhamos a vantagem de não termos uma instituição para impor limites às propostas que surgiram. Outro ponto muito positivo foi a mistura de artistas de diversas cidades, gerações e linguagens. É por esse motivo que *Orlândia* e *Nova Orlândia* foram exposições tão vigorosas (X, 2002).

A “Orlândia” foi então inaugurada no dia 5 de maio de 2001 com 41 artistas⁵ apresentando instalações, performances, pinturas, fotografias e vídeos. O nome da exposição foi sugestão do artista Alex Hamburger, a pedido de Márcia X, que sabia da facilidade que seu companheiro de muitas obras tinha com as palavras. Orlando é a palavra-chave, une a especificidade do local, na Rua Orlando Dantas, com a cidade norte-americana de Orlando, a qual abriga a Disneylândia. Com um tom irônico, surge a “Orlândia”, um “parque de diversões da arte” (informação verbal)⁶ um território livre para a experimentação (NAME, 2001, p. 4).

4. A obra, as obras e a exposição

Durante a montagem de “Orlândia”, elementos encontrados na reforma serviram de ponto de partida para obras *site-specific* de alguns artistas. Resquícios do “Palácio 53” estavam na obra de Bob N, que se apropriou de um dos pôsteres antigos das termas, e de Marcos Chaves, que aproveitou os grandes espelhos lá deixados, criando uma atmosfera *voyerística* para a obra “Come and watch me”. Outros artistas como Ana Muglia (1951-), Cabelo (1967-) e Jarbas Lopes (1964-) escolheram partes da casa para fazer intervenções. Muglia, por exemplo, se apropriou do estado em que se encontrava o imóvel e associou às suas histórias para criar a obra “Palco”. Segundo a artista:

4 Entrevista concedida por Elisa de Magalhães na casa da artista, Rio de Janeiro, em 8 de maio de 2018.

5 Como o número de participantes das três edições de “Orlândia” divergia, dependendo do local onde estava publicado, para chegar à lista de artistas foram consideradas matérias de jornal publicadas, listas com os participantes divulgadas em diversos meios e a revisão desses nomes pelos participantes. Participaram da exposição: Aimerê César, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Ana Holck, Ana Muglia, Analu Cunha, André Costa, Anna Bella Geiger, Bel Barcellos, Bob N, Brigida Baltar, Cabelo, Camila Rocha, Carla Zaccagnini, Claudia Bakker, Claudia Pape, Cláudia Saldanha, Duchá, Elisa de Magalhães, Fábio Carvalho, Felipe Lacerda, Guga Ferraz, Jarbas Lopes, João Magalhães, João Modé, Keila Costa (colab.), Laura Lima, Luiz Alphonsus, Márcia X, Marco Veloso, Marcos Chaves, Mauro Bellagamba, Miguel Pachá, Patrícia Kunst Canetti, Paulo Jares, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Ricardo Becker, Ricardo Ventura, Rodrigo Cardoso, Suely Farhi, Xico Chaves.

6 Entrevista concedida por Alex Hamburger, na casa do artista, Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 2018.

Ao visitar a casa me senti totalmente inserida naquele contexto e optei por interferir em uma das paredes com a qual mais identificava o meu trabalho, não somente pelos elementos estruturais, mas também pelo seu formato retangular. Estes foram dados determinantes para eu trabalhar considerando um plano pictórico e, em seguida, associar este espaço ao tempo em que a casa serviu como bar e show. O título Palco foi inevitável (MUGLIA, 2019 apud EILERS, 2019, p. 85, v.2).



Figura 1 - João Modé, sem título, 2001, intervenção em “Orlândia”, parede descascada, prego, cabos elétricos, lâmpada e fio de veludo, aproximadamente 150 x 280cm. Arquivo do artista.

Figura 2 - Ana Muglia, “O Palco”, 2001, intervenção sobre parede, tamanhos variáveis. Foto: Wilton Montenegro.



Figura 3 – Cabelo, (sem título), 2001, instalação, tecido, palitos de fósforo, fogo, goma de mascar, linha de lã, ladrilho, batom, vidro, espelho e corpo humano. Foto: Wilton Montenegro.

João Modé (1961-), que já vinha descascando as paredes do seu ateliê para descobrir a história por trás de diferentes camadas de tinta, repetiu a intervenção nas paredes de “Orlândia”. A sujeira de diversas cores depositada no chão, fruto da raspagem, trazia para o presente um pouco do passado daquela casa cheia de histórias. Camadas de tempo eram expostas e se transformavam em pó. No mesmo cômodo, que um dia pertenceu ao escritório da família, Ricardo Ventura inseriu a instalação “Paisagem Cósmica”, produzida com objetos de cobre. O quarto em que, antigamente, guardava seus brinquedos, recebeu os trabalhos de Bené Fontelles (1953-), Tatiana Martins de Mello (19??-) e Ricardo Basbaum (1961-).

Na casa de Botafogo que abrigou a “Orlândia” não existia nenhuma preocupação formal com a exposição. Cada artista se responsabilizava pela sua montagem, escolhia a obra que gostaria de apresentar e o local onde iria expor. Não houve estudo de iluminação, texto expositivo, catálogo ou convite formal. As obras não contavam com etiquetas, contendo nome do artista ou outras informações. Durante as duas semanas em que a exposição esteve em cartaz, a reforma da casa continuou acontecendo, mesmo que de maneira mais lenta, criando um ambiente que em nada se assemelhava ao clima asséptico dos museus e galerias. Poeira e gesso se misturavam às obras, e os cômodos que recebiam a exposição seguiam aos poucos se transformando. O texto crítico não existia, no máximo, pode-se considerar o poema de Alex Hamburger criado para a primeira “Orlândia”⁷ como uma comunicação que dava o tom da exposição.

O material de divulgação ficou por conta do artista Walter Guerra (1954-), que tinha um escritório de *design* na época e se ofereceu para contribuir com a iniciativa. O artista fez um site com imagens e informações sobre as obras e os participantes, além de produzir cartões-postais divulgando a mostra e o endereço do site⁸. A maior parte das fotos publicadas na plataforma on-line foi feita por Guerra, algumas por Wilton Montenegro, artista responsável por grande parte das fotos produzidas nas três exposições, e outras, ainda, enviadas pelos artistas. O restante da divulgação ficou por conta de Elisa de Magalhães, que tem formação em jornalismo e fez contato com profissionais do “Jornal do Brasil”, de “O Globo”, “Veja”, entre outros veículos e portais on-line. Não é à toa que, no “Jornal do Brasil” e em “O Globo”, matérias anunciavam a abertura dessa exposição que, de maneira quase “mambembe”, questionava o circuito de arte (ABREU, 2001, p. 3).

Quanto à curadoria, é difícil afirmar que ela não aconteceu em sua totalidade, pois houve uma seleção dos artistas seguindo determinados critérios, entretanto, ela se deu num sentido extremamente amplo da prática. A ideia inicial de Ricardo Ventura e de Márcia X era chamar pessoas próximas, que trabalhassem com técnicas diversificadas e que estivessem em diferentes etapas profissionais, incluindo desde artistas novatos àqueles mais experientes. Com esse objetivo, conversaram com Bob N, que tinha uma proximidade maior com artistas mais novos, para que ele convidasse pessoas da nova geração, que ainda estavam na faculdade ou que recentemente tivessem saído dela. Márcia e Ricardo seguiram com os demais convites. Por não ter nenhuma verba disponível para auxiliar os artistas na produção ou transporte e por se tratar de um local não convencional, não havia garantia de retorno financeiro da exposição, nem era essa a intenção principal. A afinidade e a vontade de estar junto, de fazer acontecer e apresentar novas propostas, era essencial, tanto para que o convite fosse feito como aceito pelo outro artista.

7 Nesta pesquisa foi encontrado apenas o poema escrito para a “Grande Orlândia”.

8 Hoje fora do ar.

Ricardo Ventura explica que, apesar das escolhas terem sido feitas seguindo os critérios da afinidade e da diversidade, no final, o resultado foi ainda mais livre e inesperado, pois muitos artistas aproveitaram o clima de construção da casa para testar formatos com os quais não costumavam trabalhar. Assim, pessoas que haviam sido selecionadas para expor pintura, acabaram apresentando videoinstalações, outros que, geralmente, trabalhavam com escultura, preferiram fazer performance, e assim por diante. Não houve nenhum tipo de restrição ou questionamento sobre o quê ou onde seria apresentado, os artistas convidados tinham liberdade para escolher os lugares que desejassem (algumas vezes esses eram sugeridos, mas não impostos), e inserir a obra que quisessem. Fábio Carvalho (1965-), que participou da “Nova Orlandia” e depois da “Grande Orlandia”, destaca esse ambiente de experimentação e integração:

o clima de montagem, quase de construção [...] era muito estimulante. Eu era ainda um artista jovem, e estar ali, lado a lado com alguns nomes de peso, lembro claramente que era muito excitante/estimulante para mim, me senti reconhecido, me senti aceito. O que mais lembro era o clima de experimentação que vários artistas aproveitaram para mais que apresentar obras prontas e fechadas, mostrar processos, performances que dependiam de feedback ou propostas de obras que eram executadas pelo público (CARVALHO, 2019 apud EILERS, 2019, p. 119, v.2).

“Orlandia” contou com dezenas de artistas, envolvendo desde aqueles que tinham uma trajetória consolidada, como Anna Bella Geiger (1933-) e Luiz Alphonsus (1948-), a artistas de uma nova geração. Ducha (1977-), por exemplo, que participou da “Orlandia”, acredita que o resultado dessa “seleção” foi uma mostra completamente heterogênea, “um grande caleidoscópio, sem pretensão nenhuma de um recorte curatorial consistente.” (Ducha, apud EILERS, 2019, 112). A performance de Ducha, na ocasião, consistia em tomar um remédio psiquiátrico muito forte e ficar dormindo em frente à porta de entrada da casa de Botafogo, fazendo com que os artistas e o público tivessem que passar por aquele corpo imóvel para entrar na exposição. Alguns relatos mencionam que, em determinado momento, havia velas próximas a ele, remetendo a um funeral. A inserção dessas, porém, não foi planejada pelo artista:

As velas com certeza não fazem parte da minha ideia originalmente, mas isso não quer dizer que tenha problema algum o fato de outras pessoas terem interferido, até por que como eu estava praticamente inconsciente não tinha como reagir, nem tinha delegado a ninguém a tarefa de proteger a mim ou a obra. (Ducha, apud EILERS, 2019, p.113, v.2)

A artista Suely Farhi (1957-) relata algumas performances que aconteceram na primeira edição do evento e que ajudam a dimensionar a liberdade de experimentação da “Orlândia”:

Festa rolando, o Alex Hamburger numa cabine de vidro na frente da casa, performando a noite inteira, de repente, o Aimberê Cesar – totalmente nu com um penico de ágata branca na mão – vai até as marcas dos minicubículos⁹, coloca o penico no chão, senta em cima e fica ali até cagar. Logo depois embrulhou a sua “obra” em filme de p.v.c. e a deixou exposta. A dupla Paula e Gabriela jogava melancias uma na outra com direito a resvaladas para quem ia assistir (FARHI, 2019 apud EILERS, 2019, p. 174).

Tunga (1952-2016) era um desses que assistia à guerra de melancia. Contam Elisa de Magalhães e Wilton Montenegro (informação verbal)¹⁰ que o artista vestia um terno lilás de veludo de um estilista famoso. Em meio a pedaços de melancia, ele interagia com a obra, se esfregava e saiu de lá todo sujo. Foi nesse momento que os organizadores concordaram que seria conveniente convidá-lo para uma próxima edição. Meses depois, Tunga montava sua instauração na “Nova Orlândia”. Foi também na “Orlândia” que Márcia X apresentou pela primeira vez a performance “Pancake” (2001), que se transformou em um dos marcos da trajetória da artista e foi reexibida em diversas ocasiões. Só entre 2001 e 2002, Márcia repetiu o gesto de se jogar uma dúzia de latas de leite condensado e peneirar sacos de confeito sobre a cabeça, pelo menos seis vezes, incluído o “Panorama da Arte Brasileira”, no MAM/SP, a “Bienal do Mercosul” e o “Panorama da Arte Brasileira”, no MAM/BA (X, 2002).

9 Quando a casa era utilizada como termas, foram construídos pequenos ambientes onde aconteciam os encontros sexuais.

10 Entrevista concedida por Elisa Magalhães e Wilton Montenegro, na casa da artista, Rio de Janeiro, em 8 de maio de 2018.



Figura 4 - Márcia X, “Pancake”, 2001, Performance. Fotos: Wilton Montenegro

Figura 5 (próxima página) - Analu Cunha, 2001, “Alice não mora mais aqui”, instalação, tamanhos variáveis.
Foto: Wilton Montenegro



Entretanto, a liberdade, muitas vezes, ultrapassava o limite que a estrutura e a verba comportavam, se tornando um grande risco. “Ser babá de doidão para mim foi a pior parte”, lembra Ricardo Ventura, se referindo a episódios que podiam causar acidentes, como artistas subindo as escadas na garupa um do outro, ou um caso específico, em que determinado poeta colocou diversas garrafas de vidro quebradas próximas à escada e não queria deixar o caseiro varrer, pois afirma ser aquilo também arte. Ricardo, que teve que intervir, ainda precisava esclarecer que não se tratava de censura à arte, mas de evitar um grande risco às demais pessoas que circulavam pelo evento. Além disso, a casa não tinha nenhum tipo de autorização, seja da prefeitura, da polícia ou dos bombeiros, o que tornava ainda mais imprudente aceitar determinadas situações. Ideias extraordinárias de intervenção na estrutura do local também costumavam surgir e precisavam ser vetadas, inclusive devido à pouca verba que as exposições dispndiam. Como narra o artista,

essa história desses riscos, ou que o artista pensa “posso tudo” é bem complicado. O cara acha que pode chegar e detonar a casa, “porque é a arte contemporânea”. Está bom, mas eu não posso pegar

e falar "vou destruir essa parede, botar essa laje abaixo", a não ser que tenha uma estrutura de bial (informação verbal)¹¹ (apud EILERS, 2019, p. 160).

As regras, entretanto, não iam muito além daquelas que não colocassem em risco o imóvel e a vida das pessoas. Numa exposição que sempre virava festa, gerando problemas com parte da vizinhança devido ao barulho, as obras se atravessavam, os convidados se amontoavam, e muitos pequenos eventos aconteciam ao mesmo tempo. Era uma casa lotada de pessoas, obras e restos de construção. Se de certa forma um museu emoldura o que é arte, a casa embaralhava. Um acidente de Ventura junto a um vidro recém-instalado, por exemplo foi confundido com performance¹². Também sacos de cimento e material de construção viraram, sem querer, instalações. A mistura entre obra artística e construção civil era tanta, que funcionários que faziam a reforma, de maneira espontânea, recebiam o público que ia visitar a mostra durante a semana, levando-o para um *tour* pela casa nos dias que decorreram da abertura da exposição.

5. Mãos à obra

A "Orlândia" encerra no dia 27 de maio de 2001, duas semanas após a inauguração. Uma exposição rápida, efêmera, feita de muitas festas e encontros. Uma exposição viva, que ao longo dos dias se modificava, respirava. Uma brecha no circuito da arte, uma porta aberta em uma casa em construção. A "Orlândia", em Botafogo, pode ter sido a primeira edição de uma sequência que ainda viria a ser realizada, mas não foi a ação pioneira ou a última dentro de um circuito que se articulava. Fez parte dessa série de propostas vindas dos artistas, que articulavam, se comunicavam e se atravessavam.

Ao falar das "Orlândias", talvez seja possível pensar exposições *afetivistas*, tomando emprestado o manifesto de Brian Holmes (2008). Nele, o autor afirma que a motivação de uma ação artística não está apenas no resultado estético das exposições, mas, sim, na busca por oportunidades de coexistência. Partindo da escala da intimidade, procura-se expandir territórios por meio da união e, a partir do gesto, do estar junto, multiplicar essa expansão pela força da expressão de um trabalho coletivo temporário. Ao falar sobre o afetivismo, Holmes se refere a "uma forma talvez de ativismo ou simplesmente de abrir espaço". Esta disposição ao estar, fazer e pensar coletivamente foi a engrenagem que tornou viável a realização das "Orlândias", eventos que, por alguns artistas, foram compreendidos como uma forma de resistência; por outros, simplesmente como uma maneira de agir fazendo¹³. A escolha dos artistas em realizar essa exposição se baseou na vontade de fazer emergir novos territórios afetivos, de fortalecer e cultivar esse circuito da arte, imbricado em território maior, onde alguns acessos pareciam interditados.

Também é possível fazer uma leitura desses eventos a partir da proposta de *contraexposição*, de Michelle Sommer, exposições que questionam o modelo estável expositivo e quebram os códigos que fazem com que uma

11 Entrevista concedida por Ricardo Ventura, na casa do artista, Rio de Janeiro, em 15 de junho de 2019.

12 Em conversa realizada na casa do artista, Ventura conta que, pouco antes da abertura da exposição, a equipe que realizava as obras no imóvel havia instalado um vidro em um local por onde o artista costumava passar para se deslocar. Não sabendo, ele acabou se chocando com a vidraça, e foi quando alguns dos convidados pensaram que se tratava de uma performance.

13 "Não sei se se pode falar de um espaço de resistência, acho que era mais uma simples necessidade de mostrar o trabalho, uma necessidade real de produzir e mostrar o trabalho que a gente achava importante. E a crença de que isso era possível sem uma instituição, sem um patrocínio. A crença de que, se a gente fizesse junto, estava feito." (ZACCAGNINI, 2018 apud EILERS, 2019, p. 99).

exposição de arte seja facilmente identificada como tal. As contraexposições são eventos experimentais, geralmente de curta duração, que:

tomam lugares não imediatamente reconhecíveis como lugar da arte, para a experimentação direta de investigação, produção, apresentação e documentação de proposições curatoriais e artísticas em plena conexão com o espaço expositivo (SOMMER, 2016, p. 124).

Nelas, o experimentar é destinado não só aos artistas, mas também aos receptores, que usufruem de uma liberdade maior do que as vivenciadas em espaços institucionais ou convencionais. As regras são relativizadas em diversos âmbitos do experimentar. Como descreve Sommer:

Contraexposições são exposições fenomenológicas vivas e ativas, onde o código dos “nãos” – não toque, não sinta, não beba, não coma –, até então imposto pelas paredes brancas ou de vidro do *topos* expositivo institucional, dá lugar à vivência do espaço que está momentaneamente apropriado, no lugar não reconhecido para a exposição de arte, com paredes sujas e em demolição, onde o piso está em obras ou é faltante (SOMMER, 2016, p. 136).

Importante notar que as contraexposições, segundo a tese de Sommer, não estão posicionadas fora do grande espectro das exposições, mas seguem sendo uma mostra voltada para a arte, para os diferentes públicos e com diferentes formatos, distintos, todavia, do modelo clássico hegemônico da arte. Elas não se referem apenas a um novo formato expositivo ou ao fato único de acontecerem fora do ambiente tradicional. Não existe um manual da contraexposição; são operações que através de diferentes modos de fazer, buscam alternativas para a realização, seja através de uma ação coletiva ou uma “ação de guerrilha”. As contraexposições são exposições que jogam com o que se tem, no território que existe, buscando fugir de regras e propostas que viraram fórmulas.

Na obra “Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entreado)”, Martí Manen aponta para as diversas propostas que surgem com o intuito de apresentar a criação artística para o público num modelo fora dos limites das exposições clássicas. Com formatos diversos, esses eventos podem acontecer em lugares não museísticos, envolver comida, festa, conversas, música, entre outros. Como afirma o autor:

Se as paredes brancas obrigam a um rito específico, eliminemos o branco e permitamos sujeira, se a iluminação buscava ressaltar o objeto como base e resultado artístico, “esqueçamos” a iluminação para oferecer outro tipo de contato. Se a informação textual, como uma mensagem escrita e imóvel em uma parede, era uma evidência da verticalidade nas relações de poder, pensemos em outras vias de comunicação (MANEN, 2012, p. 16-17).

A “Orlândia” nasce assim, com esse chamado de “mãos à obra” aos artistas interessados. Em meio a paredes sujas e descascadas, projeta um espaço de construção e desconstrução. Uma Disneylândia da arte, como pensou Alex Hamburger, mas fugaz como um parquinho precário de cidade pequena, que quando vai embora da cidade, todos esperam ansiosos retornar. Meses mais tarde, retornou.

Referências

- ABREU, Gilberto. Canteiro literal de obras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 5 maio 2001.
- ARAGÃO, Diana.; FRIAS, Lena. Com sotaque de Gíria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 46, set. 1977.
- CONSTRUINDO com Arte. Matutina. **Caderno Rio Show**. Rio de Janeiro, p. 33, 4 maio 2001.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição** - Concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- EILERS, Helena Wilhelm. **Orlândias**: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. 2 Volumes. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), Rio de Janeiro, 2019.
- GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.
- HOLMES, Brian. Manifesto Afetivista. **Vocabpol**, 2008. Tradução: Luciane Briotto. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/manifesto-afetivista/>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- MANEN, M. **Salir de la exposición**: (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni, 2012.
- NAME, Daniela. Casa em Botafogo vira Orlândia, um território livre para experimentação. **O Globo**, p. 4, 5 maio 2001.
- SEM TÍTULO. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 maio 2001, Caderno Programa, p. 34.
- SOMMER, M. F. **Teoria (provisória) das exposições contemporâneas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. 250f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), Porto Alegre, 2016.
- X, Márcia. Panorama da Arte Brasileira. **Márcia X**, 2002. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=13>>. Acesso em: 30 jun 2021.

Sobre a autora

Helena Wilhelm Eilers é doutoranda em Artes Visuais (linha História e Crítica da Arte) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (linha História e Crítica da Arte) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ. Especialista em Jornalismo Cultural pela Fundação Armando Álvares Penteado (2016). Possui bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2012). Tem interesse na pesquisa sobre circuitos alternativos de arte, arte brasileira e latino-americana, filosofia da arte, estética e historiografia. Profissionalmente, atua como curadora independente e jornalista. Também tem experiência na produção de exposições, na elaboração de textos expositivos e de artistas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4295278197500212>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3353-985X>

Recebido em: 01-07-2021 / Aprovado em: 07-10-2021

Como citar

Eilers, Helena Wilhelm (2021). Mãos à obra: a invenção de Orlandia. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 403-417, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-62126>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Prego, lugar de experimentações artísticas e curatoriais

Prego, a place for artistic and curatorial experimentation

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) - Pelotas - RS

RESUMO

Este artigo trata de um espaço de nome Prego, concebido e administrado pelo produtor executivo e curador independente Chico Soll (Porto Alegre, 1992), que funcionou na cidade de Porto Alegre, RS, de 2018 a 2020. No período em que esteve ativa, a Galeria Prego realizou onze exposições que apresentaram cerca de quarenta jovens artistas, caracterizando-se pelas experimentações artísticas e curatoriais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea. Galeria de Arte. Experiências curatoriais. Galeria Prego

ABSTRACT

This article deals with a space named Prego, conceived and managed by the executive producer and independent curator Chico Soll (Porto Alegre, 1992), that operated in the city of Porto Alegre, RS, from 2018 to 2020. During the period in which it was active, Prego Gallery held eleven exhibitions that presented around forty young artists, characterized by artistic and curatorial experimentation.

KEYWORDS

Contemporary Art. Art Gallery. Curatorial experiences. Prego Gallery

Entre os anos de 2018 e 2020, uma galeria de arte independente administrada pelo jovem artista e gestor Chico Soll,¹ de nome Prego, ocupava uma sala em formato de “L”, no segundo andar de uma casa na rua Garibaldi, nº 1329, no bairro Bom Fim, Porto Alegre, Brasil.² (Figura 1)

Verbo, substantivo ou interjeição, o termo “prego” traz em si várias acepções. Na língua portuguesa praticada no Brasil, “prego” pode ser a conjugação, em primeira pessoa, do verbo “pregar”, que significa “pedir”, “rezar”, “conclamar”, “convencer”, muito utilizado pelos religiosos. Pregar, no infinitivo, também pode referir-se ao ato de fixar algo em algum lugar, através da perfuração de uma superfície com um artefato pontiagudo feito de metal. Servindo para prender e fixar objetos, o prego, parceiro das ferramentas de percussão, como o martelo, é indispensável nas montagens de exposições de arte. Na língua italiana, cara ao mentor do projeto, contudo, “prego” é usado para indicar gentileza e cordialidade, em resposta a um agradecimento. O nome “Prego”, lido de maneira ampla, carregava, portanto, a potência, do “obrigado”, do “seja bem-vindo!”, e do “espaço de trabalho”.

A Prego propunha-se a ser um ambiente de experimentação curatorial e expositiva, com foco em projetos que envolvessem uma novíssima geração de artistas. Trabalhando com uma pequena equipe, Chico Soll organizou a programação da Prego, convidou jovens curadores, realizou curadorias, produziu as exposições e demais atividades, coordenou as montagens e cuidou da divulgação.

O projeto inicial, que tinha como objetivo dar visibilidade ao trabalho de jovens artistas e curadores da cena local, acabou por atrair agentes culturais de outras regiões do país. Partia da possibilidade de divisão de espaço de trabalho com artistas e pequenos empresários. Assim, o aluguel seria dividido entre todos os ocupantes, na casa que abrigava o ateliê da artista Letícia Lopes, a sede da Agência Clava³ e a Okoko&Abel, empresa de fabricação de calçados concebida como um laboratório criativo que mesclava conceitos vanguardistas com processos artesanais.

1 Chico Soll (Porto Alegre, 1992) é produtor executivo da agência Clava e curador independente. É membro do Comitê de Acervo e Curadoria do MACRS e do Comitê de Curadoria da Fundação Ecarta, em Porto Alegre. De 2018 a fevereiro de 2020 foi curador, gestor e produtor da Galeria Prego, espaço autônomo de pesquisa em curadoria e produção de exposições. Em 2019, foi indicado ao Prêmio Açorianos na categoria Curador, pela exposição “Lento Crepúsculo”, realizada com Fernanda Medeiros e Gabriel Cevallos durante a programação do 5º Festival Kinobeat; e um dos idealizadores do Pólvora - Festival dos Espaços Autônomos de Arte. Como curador, investiga principalmente a produção de jovens artistas, nascidos no final da década de 1980 e o início da década de 1990. Seu objeto de pesquisa orbita entre os temas de ubiquidade, identidade, cotidiano e afetividade em lugares digitais ou não. Fonte: Portfolio do artista, disponível em: https://drive.google.com/file/d/1QhB82uHTGpp4s_pfqMxtEbkScl16Mw4X/view. Acessado em 17 de junho de 2021.

2 O mesmo lugar já abrigara um bar alternativo nos anos de 1990 e, posteriormente, a importante Editora e livraria Zouk, fundada por Alexandre Ramos, que movimentou o campo editorial de Porto Alegre com publicações voltadas para a área cultural.

3 A empresa Clava, atualmente sediada em São Paulo, teve sua origem em Porto Alegre, atuando na área da Propaganda e Publicidade, com enfoque em produção visual e imagética.



Figura 1 – Abertura na Galeria Prego, 2019.

Antes de a galeria Prego existir, a cidade de Porto Alegre conheceu projetos com características similares, mais próximos, contudo, das experiências institucionais das escolas e galerias de arte, como o Torreão (1993-2009)⁴, e a Subterrânea⁵ (2006-2015), que se tornaram marcos históricos na formação de apreciadores de artes visuais e mudaram os roteiros culturais da cidade. Muitos dos frequentadores desses dois importantes espaços de arte tornaram-se artistas, curadores, gestores e professores de arte.

Entre o desejo e a repulsa: memórias de um lugar de breve existência

No primeiro ano de funcionamento da galeria Prego, 2018, foram organizadas cinco exposições em caráter experimental e coletivo, abertas respectivamente em julho, agosto, setembro, outubro e novembro.⁶ Em maio de 2019, ano em que as atividades se intensificaram e adquiriam um caráter mais profissional, a galeria realizou outros cinco projetos expositivos, envolvendo duas exposições individuais e três coletivas. Além das exposições, o espaço também recebeu um festival de vídeo-arte, um programa de rádio on-line, conversas com artistas e bancas de trabalhos acadêmicos. No ano de 2020, com a eclosão da pandemia de COVID19, antes de encerrar as atividades, a galeria realizou uma única exposição.

Composta por quatro obras independentes, a vídeo-instalação de Bárbara Baron intitulada “A caminho: estava aqui ontem” (Figura 2) foi apresentada na Prego de seis de abril a onze de maio de 2019. No vídeo “Quintessencial”, a artista apresentava uma seleção de imagens desconexas, que o curador relacionou com a tentativa de “alcançar o sinal das imagens-memória em seu cérebro” (SOLL, 2019). Observa ainda o curador que o processo de “recordar” utilizado no vídeo busca “otimizar a energia do corpo-espírito, eliminando redundâncias até que toda essa energia acabe” (SOLL, 2019). A respeito dos elementos técnicos da obra, acrescenta:

Em um dado momento, a imagem vai se fragmentando em zonas azuis, como se fosse perdendo aspectos dessas memórias. Sobre esse recurso, destacam-se duas informações: dispositivos digitais tendem a suprimir áreas das imagens que consideram redundantes, buscando otimizar o armazenamento e recuperar essas imagens de maneira mais ágil; a tela azul, conhecida por representar falhas críticas em sistemas tecnológicos, tem essa cor por ser a que menos precisa de energia para ser gerada. (SOLL, 2019)

4 No Torreão, fundado e mantido pelos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler, que inspirou vários projetos em outras partes do país, havia, de fato, uma pequena torre transformada em espaço expositivo que era ocupada pelos projetos dos convidados. Numa sala mais ampla funcionavam cursos de artes visuais e encontros entre artistas e apreciadores de artes. Vide LUERSEN, 2018.

5 A Subterrânea, misto de ateliê e galeria de arte, funcionando no subsolo de um espaço comercial na Avenida Independência, em Porto Alegre, organizou cerca de cinquenta eventos artísticos, cujas aberturas festivas sempre foram muito concorridas. Administrado inicialmente por Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lillian Maus e Tulio Pinto, o ateliê-galeria transformou o panorama cultural da cidade, tornando-se um ponto de referência para os interessados na produção contemporânea de artes visuais. Vide WAQUIL, 2015.

6 A exposição “Atlas nº 1” contava com obras de Felipe Queiroz, Filipi Filippo, Letícia Lopes, Lucas Schultz, Lucia Marques e Paulo H. Lange; “A última vez”, trazia obras de Ana Júlia Vilela e Roberta Sant’anna; “Burro, termo náutico”, foi uma exposição individual de Miguel Soll com curadoria de Juliana Proença; “Renascer”, foi uma mostra individual de Filipi Filippo, e “Atlas nº 2” mostrou trabalhos de Bruno Eder, Fercho Marquéz, Fernando Moleta, Mariah Philippe, Mariani Pessoa, Rafaela de la Rocha, Tales Macedo e Wagner Olinó.



Figura 2 – Cartaz da exposição “A caminho; estava aqui ontem”.

Com maior potencial para a contestação dos acontecimentos sociais e políticos correntes (que envolviam a ascensão ao poder central de partidos conservadores e de extrema-direita, com perseguições a artistas e ameaças à liberdade de expressão), a segunda exposição de 2019 aberta ao público no período de nove de junho a vinte e um de julho, intitulava-se “A escatologia do corpo glorioso” (Figura 3), contando com a curadoria dos artistas da dupla Ío, Laura Cattani e Munir Klamt. A expressão “Corpo Glorioso” remete aos conflitos teológicos a respeito da fisiologia do corpo humano no paraíso cristão. Já o termo “escatologia” tem duplo significado: no sentido filosófico-religioso, refere-se a uma doutrina que crê no final dos tempos; no sentido coloquial, relaciona-se com o apreço por excrementos e resíduos corporais, sejam eles urina, fezes, esperma, sangue menstrual, vômito, secreções e outros elementos. Visto que o corpo transfigurado não necessitaria do funcionamento habitual do sistema digestivo das criaturas vivas, refletem os curadores:

O sistema digestivo é uma estrutura entrópica que se conecta à organização das espécies neste planeta, mas também signo informe e de contingência de um corpo em contínua transformação biológica, social e cultural, e o direito de falar sobre suas partes ou representá-las, notadamente o ânus, é centro de uma batalha política infundável entre o sagrado e o secular. (ÍO, 2019)



Figura 3 – Cartaz da exposição “A escatologia do corpo glorioso”.

Neste contexto expositivo, Martin Heuser apresentou uma vídeo-performance-instalação intitulada “A pintura não está morta ainda”. Isabel Ramil mostrou a instalação “*Isabel d’après Marcel II*”, com moldes em cera das suas próprias bochechas. Daiana Schröpel expôs um desenho à nanquim sobre papel milimetrado intitulado “*Digitonthophagus gazela*”. Em diálogo direto com a proposição curatorial, Michel Degas produziu a obra “Dê a ele algo que possa sentir (para que saiba que meu corpo é real)”, conjunto de desenhos figurativos feitos com caneta esferográfica sobre papel. Gabriela Mureb apresentou um vídeo em looping, sem título, colocando em exposição sua própria língua, em movimentos lentos de tensão e de relaxamento.

A dupla Ío, formada pelos curadores e artistas Laura Cattani e Munir Klamt, mostrou uma obra tridimensional, feita com chocolate em processo de derretimento, que, ao deslizar de uma prateleira de vidro, deixava marcas na parede e no chão. O desejo de transgressão dos padrões morais cristãos e burgueses foi levado ao extremo na vídeo-performance “Meu cu é uma festa”, da artista Élle de Bernardini, que associa os prazeres infantis às fantasias sexuais adultas.

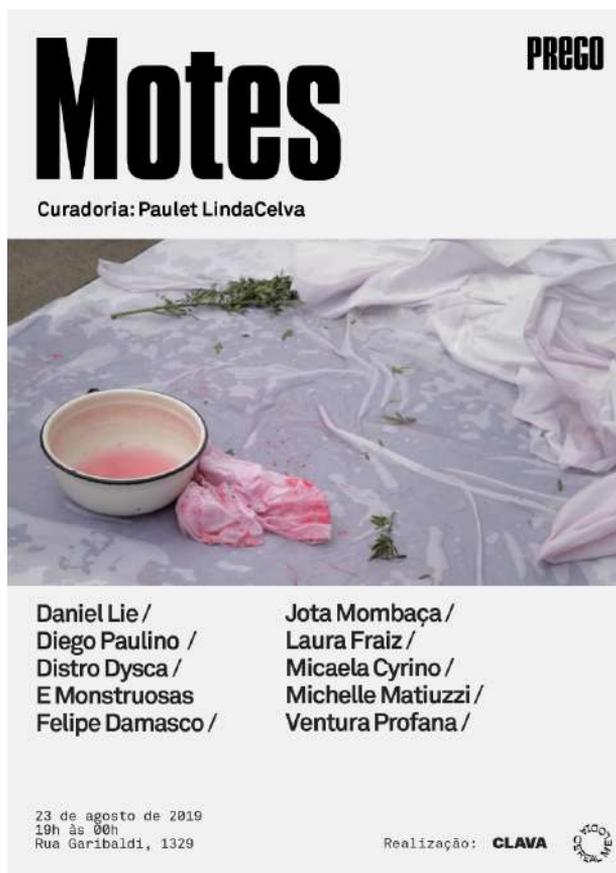


Figura 4 – Cartaz da exposição “Motes”.

Dando continuidade à programação da galeria, a exposição “Motes” (Figura 4), aberta em vinte e três de agosto de 2019, contou com a curadoria da multiartista e mulher trans Paulete Lindacelva, que já produzia um programa de rádio com entrevistas a artistas.⁷ De acordo com a curadora, a dor e o sofrimento, tão presentes nas narrativas das artistas racializadas, sexo-dissidentes e desobedientes de gênero, tornou-se o principal conceito curatorial da mostra, que surgiu como uma extrapolação das fronteiras da mídia radiofônica: as conversas, por mais detalhadas que fossem, não eram suficientes para que os ouvintes as compreendessem nas suas totalidades. Nas palavras de Paulete,

a curadoria toma essa dor como uma narrativa que se elabora no contraponto às centralidades de artistas tidos como “consagrados” e a necessidade de rompimento com a estrutura da produção de arte majoritariamente branca, hétero cissexual e centrada no ocidente. O questionamento dos paradigmas da arte e a história de cada uma das artistas ajudou a

7 Gravado em São Paulo, o programa encontra-se sitiado na plataforma Cereal Melodia, nas dependências das empresas VOID e CLAVA.

estruturar uma postura de teimosia e afirmação de dissidências. Tudo isso deu corpo a uma utopia que convida o espectador a ser realizada pela experiência e pela não distinção de arte e de política na Motes. (LINDACELVA, 2019)

Com caráter fortemente contestatório, a mostra apresentou obras autorreferentes, que acentuavam a indissociabilidade entre arte e vida, apontando os desafios enfrentados pelas minorias que têm expectativas mínimas de sobrevivência vivendo sob regimes autoritários. Nas palavras da curadora, “quem é sexo-dissidente, quem é preto, vive esse fim de mundo há algum tempo”. (LINDACELVA, 2019)

Daniel Lie apresentou a obra “Imposição de limite”, composta de impressão sobre linho de imagem de dermatite tópica e algodão cru tingido com pigmentação natural de cúrcuma e hibisco. O vídeo “Negrum3”, de Diego Paulino, foi exibido durante a abertura da exposição. Um vídeo sem título e três zines foram apresentados por Distro Dysca e Monstruosas⁸. Felipe Damasco apresentou a vídeo-performance “Sobre desconforto”, da série “Você já ouviu falar que cabelo crespo não molha?”. Laura Fraiz mostrou um vídeo intitulado “Por um tempo fui tudo que pude e agora sou tudo que quero”. Jota Mombaça⁹, também conhecida como Monstra Erratik, apresentou a instalação “Pornô sob os escombros”, formada por um registro de performance, texto e tijolos de concreto. O vídeo “Experimentando o Vermelho em Dilúvio”, de Michelle Matiuzzi, foi exibido durante a abertura da exposição. Ventura Profana¹⁰ apresentou a colagem digital “Um Estudo em Vermelho; Batismo.” Micaela Cyrino mostrou “Cura”, registro de performance desenvolvida na residência “Positiva – *El Cuerpo VIH*” realizada em Quito, Equador.

Ampliando as discussões sobre percepções artísticas para o espaço urbano, a mostra “Zonzo”, aberta ao público em quatorze de setembro de 2019, curada por Chico Soll, contou com obras de jovens artistas como Ana Júlia Vilela, Daniel Higa, Eduarda Freire, Mariano Barone e Santiago Pooter. No texto de apresentação, o autor revela a origem do termo que dá nome à exposição:

A expressão italiana “andare a Zonzo”, lembrada por Francesco Careri, sumariza a maneira com que os *Flanêurs*, os Dadás, os Surrealistas e a Internacional Situacionista encontraram de atingir esse estado: é preciso perder tempo vagando sem objetivo. Mais do que isso, é preciso que o caminhar desvele as zonas inconscientes da cidade. Esse tirar de véus parte, em todos os artistas de Zonzo, de um raciocínio muito explícito. A deambulação entre seus trajetos cotidianos é constantemente bombardeada por informações simbólicas que, ao olhar desavisado, são apenas parte de um todo.

8 Distro Dysca é uma plataforma autogestionada, “de produção cultural, propagação filosófica e agitação política, preocupada com a construção de materialidades combativas a uma sociedade normativa, hegemônica e opressora, cruzando diversas linguagens em perspectiva descolonial, sexodissidente e interseccional, como horizontes imprescindíveis para a emergência de emancipação, equidade e justiça, aqui e agora”. Monstruosas é o nome de um grupo que promove cursos e produz material visual como zines e vídeos com conteúdo específico, voltado ao público adulto. Fonte: monstrosmares.com.br

9 Artista interdisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. Sua prática está relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Através da performance, ficção visionária e estratégias situacionais de produção de conhecimento, pretende ensaiar o fim do mundo tal como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito colonial-moderno de seu pódio. Fonte: ims.com.br.

10 Ventura Profana é cantora, escritora, compositora, performer, artista visual, missionária e evangelista. Pesquisa as implicações e metodologias do deuteronismo no Brasil e no exterior através da difusão das igrejas neopentecostais. Fonte: ims.com.br

Entretanto, o olhar atento do artista que flana, consegue ler a cidade como um texto e, a partir desse texto, destacar estes estímulos. Vendo além da ilusão da cidade, os cinco artistas, ao flunar, se transformam no próprio ilusionista: transformam os símbolos em novos significantes, reconfigurando a própria paisagem. Em Zonzo, o panorama da cidade é um convite a vivenciar essa ilusão, a caminhar desatento, mesmo com destino. (SOLL, 2019)

Todas as imagens e artefatos apresentados na exposição “Zonzo” (Figura 5) estavam relacionadas com a experiência de deambular pela cidade, percebendo os movimentos, as cores, as sonoridades, os odores. A mostra invocava os universos urbanos dos dias e das noites intensas: das imagens captadas acidentalmente às imagens construídas para habitar a cidade, dos produtos industriais retirados das suas funções ordinárias e ressignificados, às coisas arbitrariamente associadas. A cidade é, afinal, um organismo vivo, capaz de absorver tudo o que recebe, e de produzir estímulos sensoriais que revelam informações sobre o conjunto da coletividade e sobre as existências individuais.

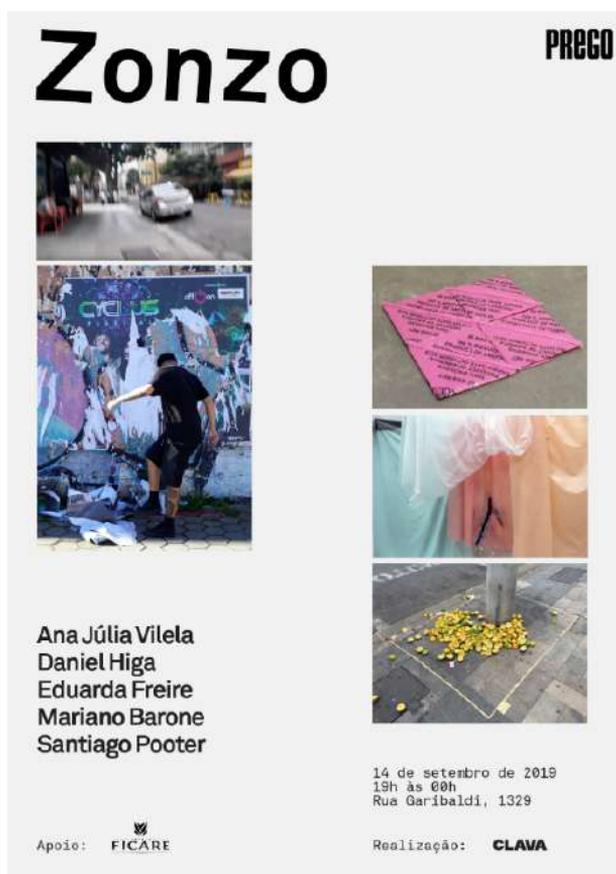


Figura 5. Cartaz da exposição Zonzo.

Neste contexto, Ana Julia Vilela apresentou o vídeo “Uma volta por Sampacity”. Eduarda Freire mostrou o registro de intervenção urbana “Balletzinho”. Santiago Pooter mostrou um conjunto de cartazes de rua intitulado “Você já sabe qual minha escola: aluno do submundo” (2018-2019). Daniel Higa apresentou “*Product of America*”, feito com sacolas de plástico. Mariano Barone apresentou a obra “*Paradise Remisses*”, feita de lona, correntes, pingentes de acrílico e cabos de aço.

Em dezembro de 2019, a Prego abria a exposição “Há algo que atrai”, com obras de Marina Borges e curadoria de Anelise Valls, que assim apresentava o trabalho da artista:

a exposição de Marina Borges apresenta uma série de obras, em sua maioria inéditas, que se movem na dissolução das formas constituídas e desmontam a via de objetividade convencional. É na ilegibilidade de novos arranjos visuais e no deslocamento do objeto reconhecido que sua arte opera uma tensão entre desejo e repulsa, ou ainda, entre o palatável e o repugnante. No caminho ao encontro do abjeto, o processo artístico de Marina recupera signos subvertidos e ultrapassa a interdição para repousar em perturbações de identidade, sistema e ordem. Qual é a ordem da desordem? (VALS, 2019)

A exposição trazia um conjunto de obras cujos elementos, na maior parte das vezes, estão em oposição: objetos perfurantes associados a materiais inertes, artefatos pontiagudos que podem ferir, e materiais que diluem e escorrem. Havia resina escorrendo sobre uma superfície ou *piercing* perfurando o couro; *piercing*, corrente e placa de metal cujos possíveis usos são desativados; um bolo falso que não pode ser consumido, ao lado de uma placa que estampa dentes vorazes; uma faca envolta por uma película de açúcar. Diz ainda a curadora:

Nessas práticas desviantes, o indecente, o nojento, o violento se ancoram ao paladar, à doçura do açúcar, às seivas orgânicas que, sem origem e sem destino, colapsam uma série de sensações que dissolvem o eu, nos deixando em suspenso na realidade cotidiana. (VALS, 2019)

Simbolicamente, todas essas combinações estão relacionadas com as experiências corporais, especialmente de cunho sexual, que se mantêm no limiar entre a dor e o prazer. São confissões sobre a atração exercida pelo perigo, ou exercícios que levam ao limite a capacidade de suportar a dor física. Mas também se referem ao potencial agressivo que os objetos podem portar, ainda que neutralizados pelo entorno. Como contraponto às situações sugeridas pelas outras obras, no vídeo “Substância fantástica”¹¹, uma fonte luminosa irrompe num ambiente obscuro, enquanto ouvimos sonoridades que lembram experiências místicas ou religiosas.

A última exposição apresentada na Prego ocorreu entre fevereiro e março de 2020, ano marcado pela pandemia de COVID19. Chamava-se “Dioptre”¹² (Figura 6) de Andressa Cantergiani e Roberta Vaz, e foi desenvolvida durante uma residência no *Display Project Space* e na *Hochschule Hannover - Fakultät III, Abteilung Design und Medien*, Berlim e Hanover, Alemanha, 2019. Com apresentação de Bernardo de Souza, curador já consagrado institucionalmente, o trabalho buscava mostrar, numa relação metafórica com as narrativas baseadas

11 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1YlFwBdDBGW0gUdVuE7uDz1gQKbFo-X_h/view

12 O termo “dioptre” refere-se a uma unidade que mede o poder de flexão – ou de refração – de um sistema ótico.

em situações opostas, como o processo artístico converge, refrata, transforma e revela contradições sobre o contexto social e político atual.

O final desta exposição marcou o início de um período de latência, e, finalmente, de desativação da galeria, cujas atividades seriam interrompidas pelas interdições sanitárias causadas pela pandemia de COVID 19 e pela mudança da Agência Clava para a cidade de São Paulo.

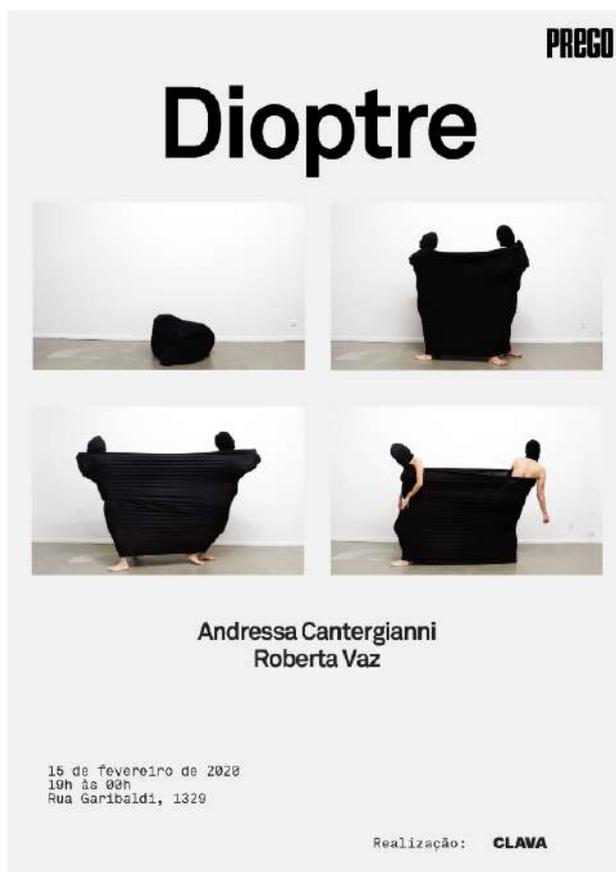


Figura 6 – Cartaz da exposição “Dioptré”.

Prego, até breve!

Como vimos no caso da galeria Prego, espaços artísticos independentes ou alternativos têm como característica básica a liberdade para desenvolver experimentações. A originalidade das programações, assim como a falta de vínculos com instituições acadêmicas, governamentais e privadas, dependendo o sustento dos espaços de trabalho exclusivamente de seus fundadores e das ações por eles desenvolvidas reforçam o conceito de “espaço alternativo” aqui empregado.

Divergindo das convenções do circuito artístico – o que não deixa de ser uma maneira de praticar o criticismo –, esses espaços podem atrair as manifestações que menos se enquadrem nas fórmulas já sedimentadas tanto do universo acadêmico, quanto do mercado de arte, protagonizadas por artistas das novas gerações. (Figura 7).

Certas formas de expressão, como atos inaugurais de resistência, adquirem o caráter de manifestos que reivindicam mudanças na maneira de conceber, produzir e experimentar a fruição artística. Por essa razão, as obras, os registros históricos e os arquivos produzidos tornam-se importantes fontes de estudo e de reflexão para os futuros estudiosos, e merecem ser preservados e analisados.

Os interesses da galeria Prego, fortemente marcados pelo desejo de tratar de temas-tabu da sociedade contemporânea, penduraram entre as experiências nos espaços urbanos e nos redutos frequentados por grupos sociais que se sentem ameaçados e cerceados nas suas formas de expressão e de vida, como percebemos pelo conjunto de mostras ocorridas especialmente em 2019.

A exposição “Zonzo” convidava o público a experimentar os prazeres de andar à deriva e ressignificar os lugares quase não vistos das cidades. A exposição “Motes” expunha não apenas concepções artísticas ou estéticas, mas também as condições de vida de grupos socialmente discriminados. Neste último caso, a experiência da dor física e psicológica foi sublinhada tanto nas obras quanto nos depoimentos dos(as) artistas. Noutras propostas curatoriais, dor e prazer formavam uma combinação indissociável, como nas exposições “Corpo Glorioso” e “Há algo que atrai”. Como bem acentuou Anelise Vals, “os elementos relacionados ao corpo são empregados em práticas de representação como uma potente navalha contra normas e regimes de disciplina e controle”. (VALS, 2019)



Figura 7 - Abertura de exposição na Prego, 2018.

Uma característica notável dos projetos da Prego foi o uso dos recursos digitais e das tecnologias de comunicação, importantes em todas as fases, desde a seleção de artistas e de obras até a divulgação das exposições e registro dos eventos, que puderam atingir um público global.

Dominar o uso das ferramentas tecnológicas facilitou sobremaneira o contato com artistas e suas obras, muitas das quais produzidas em meios eletrônicos e divulgadas através da rede mundial de computadores. Desta forma, tanto o contato com as obras quanto os procedimentos curatoriais estão relacionados com as novas formas de comunicação, bastante comuns entre os jovens. A necessidade, contudo, de exposições físicas, ainda que realizadas em ambientes de acesso restrito ao grande público, como no caso da pequena sala utilizada pela galeria, parece ser um sintoma de que o mundo digital, com toda a sua capacidade expansiva, embora faça parte de uma realidade incontornável, não é suficiente para dar conta da riqueza material e expressiva das obras de artes visuais. E, é claro, as aberturas das exposições continuam sendo momentos fundamentais de encontros e de trocas entre as pessoas que possuem os mesmos interesses e enfrentam situações similares.

Evidentemente, a ausência de verbas governamentais ou privadas para o desenvolvimento das atividades propostas traz uma série de dificuldades aos artistas e agentes culturais, que precisam recorrer a recursos próprios, ou a determinadas estratégias para conseguirem dar seguimento aos projetos. Em contrapartida, os espaços alternativos também servem para dar visibilidade aos jovens que aspiram seguir carreira na área de artes visuais, seja como artistas, curadores ou gestores. Curiosamente, os rumos seguidos pelos participantes dos projetos “alternativos”, em certas circunstâncias, podem ser os da gradual institucionalização profissional, dependendo das opções e aspirações dos indivíduos envolvidos. Em suma, a Prego, na sua curta existência na capital do estado mais meridional do país, deixou marcas tão intensas que nos fazem pensar que toda essa energia pulsante não se extinguiu por completo. O projeto merece ser reativado, mesmo que seja noutra conjunção espaço-temporal, quando as intercorrências políticas forem menos ameaçadoras e os valores republicanos e democráticos sejam garantidos.

Referências

ALVES, Douglas Santos. **Movimento LGBT, participação política e hegemonia**. Porto Alegre: PPGCP/ UFRGS, 2016. [Tese de Doutorado]

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. Porto Alegre: PPGAV/ UFRGS, 2020. [Tese de Doutorado]

LUERSEN, Paula Cristina. **Torreão, lugar de rastros**. Porto Alegre: PPGAV/ UFRGS, 2018 [Tese de Doutorado]

OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. **Tenho o direito de ser quem eu sou: o movimento de travestis e transsexuais em Porto Alegre (1989-2010)**. Porto Alegre: PPGH/ UFRGS, 2018

NEVES, Rafael Cavalheiro. **Caos, norma e possibilidades de subversão: psicanálise nas encruzilhadas do gênero**. Porto Alegre: PPGP/ UFRGS, 2019. [Tese de Doutorado]

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. Fonte: disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>

SOLL, Chico. Fonte: disponível em: <https://chicosoll.wixsite.com/prego>

TEJO, Cristiana Santiago. **Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3466>

VALLS, Anelise. Há algo que atrai. **Marina Borges**, 2019. Disponível em: <https://marina-borges.com/EXPOSICOES>. Acesso em: [data]

<http://instagram.com/galeriaprego>

<https://distrodysca.milharal.org/tag/galeria-prego/>

https://drive.google.com/file/d/1PhgVtMHdTPKj_EkiK0lXYFcBmJUr3Gcj/view?usp=sharing

https://drive.google.com/drive/folders/198EYZ7HRWxzVvYSunT8Kb901cnSCd_9e

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/ultimas-noticias/tag/galeria-prego/>

https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3466/1/arquivo4721_1.pdf

<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/40/daniel-lie/curriculum/>

<https://www.instagram.com/galeriaprego/?hl=pt-br>

<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/agenda/andressa-cantergiani-e-roberta-vaz-inauguram-exposicao-na-galeria-prego/>

Sobre a autora

Neiva Bohns é historiadora, curadora e crítica de artes visuais. Possui mestrado e doutorado em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, onde ministra disciplinas de Arte Contemporânea, e História da Arte no Brasil. É vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte. Foi curadora-adjunta da Bienal do Mercosul. Realizou curadorias na Fundação Vera Chaves Barcellos, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e no Instituto Ling.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5991390147950572>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7300-3240>

Recebido em: 15-09-2021 / Aprovado em: 16-02-2022

Como citar

BOHNS, Neiva. (2021). Prego, lugar de experimentações artísticas e curatoriais. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.2, n.2, p. 419-433, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-62978>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Cotidiano e presentificação: a imagem-experiência como ação poética

Everyday life and presentification: image-experience as a poetic action

VIVIANE GUELLER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil

RESUMO

Esta pesquisa aborda um conhecimento engendrado em minha prática artística a partir do encontro com interstícios da vida urbana. Trata-se da imagem-experiência, uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas, originada em um gesto de colocar-se em disponibilidade perceptiva. A sua instauração em espaços expositivos marcados por características históricas e cotidianas singulares motivou a reflexão sobre uma ativação mútua entre o trabalho e seu local de inscrição, proporcionando o entendimento da presentificação como uma atualização da imagem-experiência. Os estudos de Henri Lefebvre (1901-1991) sobre a vida cotidiana são fundamentais para refletir, investigar e aprofundar as implicações deste exercício poético que nasce do mundano, de situações de encontro entre brechas na vida que corre. A proposição de uma presentificação da imagem-experiência traz uma perspectiva de relação com a formulação dialética *site* e *nonsite*, de Robert Smithson (1938-1973), e também entre conceitos como habitar, de Martin Heidegger (1889-1976).

PALAVRAS-CHAVE

Cotidiano, imagem-experiência, presentificação, videoinstalação.

ABSTRACT

This research approaches a knowledge engendered in my artistic practice concerning the encounter with urban life interstices. It is the image-experience, an image that carries experience, invested by its marking, originated in a gesture of perceptual readiness. Its establishment in exhibition spaces featured by singular historical and everyday life characteristics motivated the reflection of a mutual activation between the work and its registration place, providing an understanding of the presentification as an update of image-experience. The studies of Henri Lefebvre (1901-1991) regarding the everyday life are fundamental to reflect, investigate and deepen the implications of this poetic exercise that arises from the mundane, from situations of encounter between gaps as life goes on. The proposition of an image-experience presentification brings a relationship perspective with the dialectical formulation *site* and *nonsite*, by Robert Smithson (1938-1973), and also between concepts like *inhabiting*, by Martin Heidegger (1889-1976).

KEYWORDS

Everyday life, image-experience, presentification, video installation.

1. Um intervalo em estado de disponibilidade

Este artigo trata de parte do trabalho que desenvolvi na galeria de arte do Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na capela do antigo Convento de São Francisco, em Lisboa, e aprofundi em minha tese de doutorado em poéticas visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em maio de 2021. Trata-se de um conhecimento engendrado em minha prática artística a partir do encontro com interstícios da vida cotidiana através da captura de uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas. No trabalho que passei a desenvolver, esses interstícios diziam respeito, sobretudo, a situações transcorridas em estado de disponibilidade¹, aquilo que André Breton (1896-1966) definiu como uma percepção que possibilita uma vivência liberada de um condicionamento do corpo e da cognição, tornando visíveis aspectos que a percepção funcional não revela. Um estado de atenção que propicia o desfrute de situações inesperadas, numa disponibilidade de escuta das coisas do mundo. Se a imagem-experiência nasce na vida cotidiana, em um segundo momento, a busca da maneira mais adequada de sua instauração passou a ser fundamental em meu procedimento – colocando o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir numa perspectiva de relação, algo que me mobilizou em todas as etapas do trabalho.

2. Os pequenos acontecimentos da vida cotidiana

É a partir da Teoria dos momentos, de Henri Lefebvre, que localizo um entendimento da imagem-experiência: interstício na vida cotidiana em que algo simples se revela. Embora os momentos sejam ocultados pelo dia a dia, eles irrompem justamente “no terreno morno [...] do cotidiano”² (LEFEBVRE, 1961, p.355, tradução nossa). O autor define momento como involução, aquilo que vai para dentro de si mesmo - trata-se de algo experienciado, que podemos descolar daquilo o que é homogêneo e repetitivo na cotidianidade, certo pensar, perceber, que desponta em uma situação transcorrida na cidade em que nada aparentemente acontece, mas onde algo estranho àquele contexto pode surgir.

Em meu procedimento passei a utilizar o vídeo, agregando a qualidade perceptiva própria da imagem em movimento, uma vez que é capaz de mostrar a experiência em sua duração, trazendo aquilo que ela carrega de corporeidade. Para Vilém Flusser (1994), o gesto capturado pelo vídeo é epistemológico e existencial, de conhecimento e especulação, nossa maneira de estar no mundo como experiência a ser observada. Ao longo do intervalo de sua ocorrência, por seu transcorrer, o vídeo passou a ser para a imagem-experiência, assim como a escrita, um modo de produção e de construção no qual uma estranheza se revela na aparente familiaridade urbana.

1 “Não se dirá que o Dadaísmo não terá servido a outra coisa senão para nos manter neste estado de disponibilidade perfeita em que nos encontramos e de onde agora nos afastaremos com lucidez para o que nos exige” (BRETON, 1988, p. 266, tradução nossa). Do original: “Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous reclame”. Em *Passos Perdidos* (1922), Breton se despede dos parceiros dadaístas e parte para a criação do Surrealismo, considerando que o aprendizado mais valioso que carregaria era manter-se em disponibilidade de espírito.

2 Do original: “sur le fond [...] morne du quotidien”.

Trata-se da problematização de uma produção de imagens que existem em potência nas situações experimentadas não só no tempo, mas confundidas com a ordem mais comum e banal de eventos cotidianos, e poderiam participar da vida de qualquer pessoa. Como no dia em que avistei desde a janela da minha sala, em uma casa contígua a meu prédio, um homem sentado varrendo as calhas do telhado; imediatamente liguei a câmera e registrei a ação em *plongée*³. Não havia pressa em sua atividade, a folhagem ia sendo metodicamente acumulada em pequenos montes.



Figura 1. Sistema de varredura I, 2017. Frame do vídeo. Full HD. 05'52". Foto da artista.

Fonte: <https://youtu.be/J7t17f4qlyU>

Se olhar pela janela é uma atividade banal, a cena era absolutamente inédita para mim. Após aquele dia nunca mais voltei a presenciar a ação daquele trabalhador sobre o telhado, a estar presente naquele determinado momento único no qual se desenrolava a cena. Um trabalho que se configurava em ato, que era engendrado na própria captura da situação da vida cotidiana – dava-se diante da câmera e me convocava a lançar um novo olhar, a reexaminar algo supostamente conhecido. Neste ponto, podemos refletir sobre como o hábito nos afasta a atenção das coisas, de tanto usar um espaço como o da casa e repetir os gestos que estamos acostumados, podemos deixar de notar aquilo que está bem diante de nossa percepção. Trata-se de ouvir o que as coisas têm a dizer, nas entrelinhas, escapadas de sentido.

“Essa espécie de ‘atenção desatenta’ é o que permite o encontro, o afeto (no sentido literal de afetar e ser afetado) entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera” (BRASIL, 2006, p.158). Para André Brasil, o que aparece para o artista e para a câmera de vídeo não pode ser refeito, é fruto de um momento singular que provavelmente não irá se repetir. Esse tipo de imagem que permanece na tela a partir da câmera imóvel em um único quadro, como em *Sistema de varredura*, gera uma expectativa de que algo está por acontecer, ainda que quase nada aconteça. A câmera apenas observa o desenrolar de sua ação no decorrer do tempo no qual as coisas irão

3 Palavra francesa que significa mergulho – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de câmera alta.

sucedem na imprevisibilidade do agora, no espaço vivo do presente. “O pensamento que deriva dessa imagem, que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: vai se ensaiando enquanto acontece” (*ibid.*, p.159).

3. Presentificação da imagem-experiência

Várias reflexões em torno de recursos poéticos que me permitiriam reativar a imagem-experiência passaram a surgir. O que eu cogitava era como ativá-la no espaço expositivo para que novas camadas seguissem se desdobrando. Esta relação entre o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir poderia ser aproximada da formulação de Robert Smithson, desenvolvida no final dos anos 1960, a partir da relação entre os termos *site* e *nonsite*. Para ele, os *nonsites* surgiram para demarcar uma compreensão de limites, a partir deles configurava-se uma dialética: se o *site* seria aquele em que a experiência se produz, no *nonsite* o visitante só acessaria os conteúdos e materiais articulados pelo artista na condição de representações.

Com suas incursões, Smithson inaugurava um dos debates que mobilizariam a produção artística depois dele, evidenciando o grande paradoxo que se instala ao levar fragmentos e índices do *site* para um lugar que, segundo ele, transformaria tudo em representação. Dispositivo crítico que problematizou significativamente o lugar de acontecimento da experiência ao examinar a relação *site* e *nonsite*, sua abordagem dialética proporcionou na época rever o papel simbólico da galeria.

Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys (2015) quando propõe a instalação como uma ponte com o que está lá fora sem necessariamente fazer com o que está exposto na galeria seja insuficiente, como problematizou Smithson. Há, para ele, uma complementaridade que poderia conformar a relação interior-exterior. Segundo Groys, o que chega do trabalho no espaço expositivo, que surge de ocorrências da vida, faz um diálogo com a experiência propriamente dita. Nesse sentido, a instalação estaria para ele entre as figuras da iluminação profana, descrita por Walter Benjamin, porque transformaria o espectador em *flanêur*, despertando-o, assim como ocorrera com o artista, para o maravilhoso⁴ do cotidiano, o encontro com situações dispersas pela vida, com aquilo que há de magnífico em sua simplicidade, no seu comum.

Groys problematiza a transposição da vida registrada por uma narrativa, interrogando como ela poderia deixar seu habitat de origem, onde vibra em toda a sua potência, e chegar ao espaço expositivo sem deturpar a sua natureza. Para ele, a instalação seria capaz de dar conta desta tarefa.

A instalação [...] é uma forma de arte em que não somente imagens, textos ou outros elementos de que é composta, mas também o próprio espaço, representam papel decisivo. Esse espaço não é abstrato ou neutro, mas é, ele mesmo, uma obra de arte e, ao mesmo tempo, um espaço para a vida. Colocar uma documentação em uma instalação como ato de inscrição num espaço particular não é, portanto, um ato neutro de exibição, mas um ato que atinge, no espaço, o que a narrativa atinge no tempo: inscrição na vida (GROYS, 2015, p.83).

4 O conceito de maravilhoso como o encontro com pequenos acontecimentos do cotidiano tem origem em Charles Baudelaire (1821-1867), resgatado pelos Surrealistas no início do século XX. A partir do contato que Walter Benjamin estabeleceu com eles na década de 1920, em Paris, o maravilhoso é retomado como algo a ser vislumbrado no coração do cotidiano.

Aquilo que ocorreu para mim enquanto imagem-experiência e que busquei reativar na instalação era também um convite por se lançar outra vez à rua, apontando para sua origem, de maneira que haja uma influência mútua entre trabalho e local de sua inscrição. Um tipo de obra que em parte é rastro da imagem-experiência já vivida, em outra, imagem-experiência nascente na instalação; como traz Groys, ato de inscrição na vida.

Esta seria a qualidade da presentificação, o novo modo de existir da imagem-experiência nessa outra vida do trabalho ocorrida na instalação. Se presentificar é tornar presente, atual ou manifesto⁵, desejava que a imagem-experiência originária da rua fosse reativada, escolha poética que se daria, portanto, em função de um entendimento no plano conceitual. Uma vez que a arte contemporânea problematizou essas noções e hoje os artistas têm, a seu dispor, a possibilidade de invenção constante de meios e formas de dividir o que fazem, o uso do termo presentificar lembra para mim do que está jogo ao buscar reativar um acontecimento da rua, a problematização que se dá entre a produção dos trabalhos e a sua transposição para um espaço de exibição.

O que me interessava era fazer emergir *uma outra imagem-experiência*, sua transposição rumo a um destino ainda ignorado que se revelaria, entre outros possíveis, no Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na capela do antigo Convento de São Francisco, em Lisboa. A tentativa de realizar essa aspiração proporcionaria o desenvolvimento de uma reflexão em torno da presentificação como atualização da imagem-experiência, atribuindo *transparência ao vínculo entre as duas*, algo que observei a partir de minha disposição de reativá-la em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. Por tratar-se de um trabalho que nasce do mundano, de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas em espaços intervalares da vida cotidiana, as instalações buscavam fazer um trânsito entre a dimensão da rua e de espaços expositivos que carregam marcas de seu uso anterior, contextos que iriam viabilizar a ampliação das possibilidades de percepção e significação da imagem-experiência.

4. A cotidianidade de um espaço expositivo

Em 2017, por conta de uma outra exposição da qual participei no Paço Municipal, minha atenção foi capturada pelas janelas do porão que fazem contato com a rua, seu ponto de vista que nos permite ver apenas o torso das pessoas, corpos sem cabeças e pernas que vão e vêm. Alguns meses depois, o projeto que apresentei para participar de uma exposição coletiva que aconteceria no mesmo Porão do Paço Municipal de Porto Alegre era resultado da experiência desta aproximação. Ao longo do processo de instauração do trabalho no Porão, notei que havia um excesso de claridade na sala, o que usualmente é evitado em casos de videoprojeção. Após a observação em diferentes horários do dia, percebi que a incidência de luz que parecia ser um problema passou a ser parte fundamental do trabalho: vinda da rua, projetava a grade da janela, a mesma que eu havia fotografado e sobreposto à imagem do varredor capturada da janela da minha casa, em diferentes paredes da sala ao longo do dia, além de gerar sombras dos pedestres e reflexos dos carros em movimento. As mudanças de luminosidade ao longo do dia e com o passar dos dias, o movimento das pessoas e dos automóveis: a vida em transformação passou a fazer parte do trabalho. A partir de então, tornava-se evidente que *Sistema de Varredura* tinha mesmo de ocorrer naquele contexto, integrando a participação e interferência da rua.

5 In: Dicionário Aulete da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/presentificar>>. Acesso em: 18/11/2020.

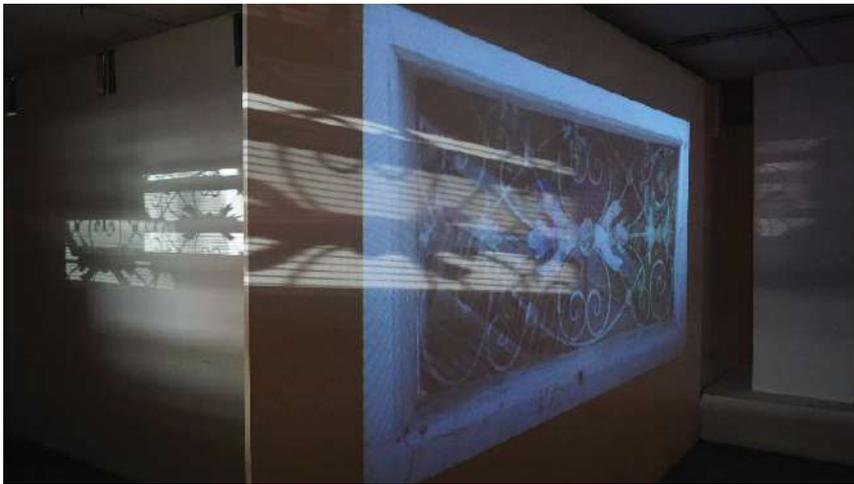


Figura 2, 3 e 4. Sistema de varredura II, 2017. Videoinstalação. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017. Fotos da artista. Fonte: <https://youtu.be/ASnrt6Rvo0E>

Por conta de um longo período trabalhando no Porão do Paço Municipal, envolvida com a montagem de duas instalações tão próximas, tive a oportunidade de observar o espaço não apenas através do evento, mas o espaço físico em sua dinâmica cotidiana. Nesse momento, resolvi fazer um programa semanal de estudo, uma espécie de laboratório de observação da instalação *in progress*, registrando-a em diferentes dias e horários e tomando notas do que ali se configurasse. Ao visitar o lugar frequentemente, chamou-me a atenção a rotina das faxineiras responsáveis pela limpeza. Atrás da parede onde acontecia a videoprojeção de *Sistema de varredura*, estava localizada a sala de descanso dos seguranças do prefeito; nos fundos à esquerda, os banheiros onde as funcionárias responsáveis pela limpeza de todo o prédio do Paço Municipal, inclusive do porão, armazenavam seu material de trabalho. A todo momento sua presença era percebida entre as áreas expositivas no subterrâneo da Prefeitura.

Enquanto na imagem projetada um homem varria a sujeira indesejada entre as calhas do telhado, mulheres limpavam o piso do Porão do Paço Municipal, prédio que, segundo dados históricos, foi construído entre 1898 e 1901 para ser a sede da Intendência (como era chamada a Prefeitura) de Porto Alegre. Na época, era comum a seção de polícia estar instalada dentro das intendências, o porão abrigava as celas dos prisioneiros, além de almoxarifado, depósito e banheiros comuns usados pelos funcionários. Hoje, mais de um século depois, este espaço ainda é destinado aos funcionários responsáveis pela manutenção do prédio. Embora a limpeza devesse ser feita fora do horário de visitação, ela ocorria em diferentes momentos da manhã e da tarde, trazendo para aquele lugar uma característica peculiar, a presença viva das trabalhadoras que circulavam pelos corredores do Porão do Paço. O encontro com as mulheres em sua realidade imanente, limpando e cuidando daquele espaço como organismo real, uma aproximação entre diferentes esferas do cotidiano.

Essa convivência entre o meu trabalho e o delas resultou em uma consciência política sobre a cena que se evidenciava, a meus olhos, como mais um desdobramento do cotidiano da *polis* produzido ali naquele local de trabalhos plurais, jogando luz em várias de suas esferas. Criticada por Robert Smithson como espaço de representação e abstração, a galeria de arte era ativada como lugar praticado (CERTEAU, 1998) pela ação das pessoas que trabalham em sua limpeza e manutenção.



Figura 5. Sistema de varredura III, 2017. Videoinstalação. Desdobramentos do trabalho no Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017. Fotos da artista. Fonte: <https://youtu.be/WpLMZghxOm8>

Neste espaço que outrora fora uma prisão, mulheres despejavam um balde de água incorporando não só o meu trabalho, mas os demais que estavam expostos, qualquer elemento que se atravessasse por onde elas transitavam. Com sua coreografia, elas criavam rugosidade neste lugar hoje ocupado por um espaço expositivo. Marcas do tempo, forma espacial do passado que se mantém no presente com outra configuração. É assim que Milton Santos (1926-2001) define o conceito de rugosidade ao lembrar que a construção dos espaços não se dá de forma homogênea e instantânea, mas se constitui em um processo desenvolvido ao longo do tempo. Para o geógrafo brasileiro, a rugosidade é uma espécie de reminiscência do passado. Neste sentido, podemos refletir sobre aquilo que determinadas ações podem ativar, incorporando situações adormecidas pelo transcorrer do tempo. Objetos e estruturas físicas do passado operariam como continuidades, carregariam rugosidades que a minha permanência demorada no Porão do Paço permitiu tornar visível.

Para Martin Heidegger (1954), esta relação com o espaço se dá pelo habitar – o que não se restringe ao lugar onde residimos, mas no modo como habitamos qualquer construção que sirva para nos abrigar, seja o local onde trabalhamos ou a maneira como habitamos o mundo. Para tanto, ele remonta à etimologia e às relações que se estabelecem entre as palavras construir e habitar do antigo alto-alemão: se o verbo *bauen* utilizado para dizer construir significa também habitar, esse entendimento perdeu-se com o uso da língua corrente. Segundo o autor, só podemos construir quando somos capazes de habitar. “A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha” (HEIDEGGER, 1954), além de seu sentido usual de edificar construções. Esse cultivar, para o autor, está relacionado a um resguardo, a um cuidado, um demorar-se junto às coisas permitindo que elas aconteçam por si. “Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência”⁶.

Durante a exibição de *Sistema de varredura*, ao habitar o trabalho nesse sentido engendrado por Heidegger, acredito que algo passou a ser construído. Dedicar um tempo semanal para imergir no contexto permitia que ele se tornasse parte da minha prática na qualidade de um espaço-tempo de laboratório. Nesse período, a imersão voluntária no porão do Paço Municipal me possibilitou um entendimento de uma metodologia nascente, o lugar do trabalho como algo que se desdobra no tempo criando densidades. Ao longo do meu habitar o porão, a instalação se tornava um dos trabalhos dentro de um espaço de trabalho, um laboratório que acolhia a existência como um todo daquele lugar. Essa prática de habitar o contexto ativado pela obra resgatava o espaço da galeria para a vida cotidiana. Reintegrava-se, assim, a cotidianidade ao lugar de exposição que, às vezes, nos parece condenado a uma idealização privada da realidade de um lugar praticado, como colocou Robert Smithson em *Cultural Confinement*. “Sou por uma arte que considera o efeito direto dos elementos como eles existem no dia a dia, apartados da representação”⁷ (1996, p.155, tradução nossa).

A reflexão desencadeada em torno da imagem-experiência parecia por em evidência que, em minha poética, o cotidiano, com seus lugares e momentos, se constituía como espaço de ação, transcendendo a mera condição de locação das imagens capturadas e posteriormente apresentadas. Além disso, a própria galeria se revelava através dessa mesma vida cotidiana configurando-se como parte desse território. Mesmo que a exposição muitas vezes se coloque como evento social, com sua liturgia própria, sob uma arquitetura que aparentemente a isola ou alça acima do mundano, é ela, também, inevitavelmente, matéria viva do cotidiano.

6 *Devolver as coisas ao abrigo de sua essência* me remonta a uma citação japonesa, de autor desconhecido, *Faça as coisas como elas mesmas fariam, se pudessem*, assim como a Hilla Bécher (1934-2015), fotógrafa alemã conhecida pela série de tipologias industriais executadas em parceria com seu marido Bernd Becher (1931-2007), quando ao se referir sobre a questão do enquadramento em suas imagens comentou que fotografava da maneira que o objeto gostaria de ser fotografado (BÉCHER, 2011).

7 Do original: “I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exists from day to day apart from representation”. *Confinamento cultural* foi o termo lançado por Robert Smithson em seu ensaio de mesmo título (*Cultural Confinement*), publicado no catálogo da 5ª Documenta de Kassel. O texto constituiu a participação do artista naquela edição da Documenta.

5. Intersecção das práticas constitutivas de um lugar

Além da imersão propiciada no Paço Municipal, em Porto Alegre, desenvolvi outro trabalho que também me oportunizou uma reflexão sobre a presentificação da imagem-experiência. As camadas históricas e cotidianas singulares que alguns espaços expositivos guardam em si levaram à criação de *Reversa* numa capela do século XVII do antigo Convento de São Francisco⁸, em abril de 2019, durante o período de doutorado sanduíche em Portugal, com curadoria de João Paulo Queiroz. A exemplo do que ocorrera no Porão do Paço Municipal, seria uma oportunidade de reativação da imagem-experiência, atribuindo a ela uma nova dimensão de modo que fizesse emergir algo de imanente possibilitado pela relação com aquele contexto específico, um espaço expositivo com reminiscências de seu uso original. Instalação composta por vídeos e objetos sobre a lápide e o altar de Dona Filipa da Silva, fidalga a quem fora dedicada a capela, *Reversa* foi resultado das imagens-experiência de contato com o Tejo, em caminhadas pela orla e em deslocamentos via fluvial.

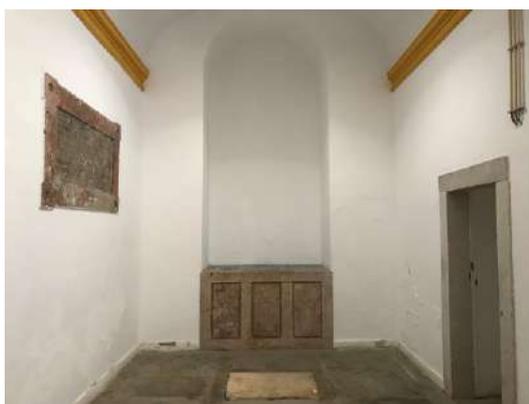


Figura 6 e 7. Galeria da Capela, 2019. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Fotos da artista.

8 De origem medieval, o prédio onde funciona hoje a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa foi durante séculos o Convento de São Francisco da Cidade. Além de convento e templo, serviu também como albergue e hospital. Em 1708 e 1741 sofreu dois incêndios e quando acabava de ser reconstruído foi arrasado pelo [terremoto de 1755](#) e o incêndio que a este se seguiu. O prédio foi outra vez reconstruído e em 1836 passou a ser a sede da [Academia de Belas-Artes](#) que, em 1862, iria designar-se [Academia Real de Belas-Artes](#) (atual [Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa](#)).

O trabalho lançava um olhar para a capela e suas especificidades, tornando visível uma materialidade incomum às exposições que ocorrem onde hoje funciona uma das galerias da Faculdade de Belas-Artes: a lápide, que ainda traz em suas inscrições parte do texto original, foi incorporada ao vídeo *Parada obrigatória*, de modo que por vezes não se distinguia onde uma coisa começava e a outra terminava. Havia um entrelaçamento de histórias e fabulações que transitavam os tempos a partir de um mesmo lugar. Camadas que passaram a coabitar a mesma superfície, aglutinando em uma sobreposição diferentes temporalidades e rompendo, desse modo, a sucessão linear para manifestar uma totalidade (re)vivida a partir da videoprojeção.

O vídeo *Parada obrigatória* apresentava a marcha diária executada pelos soldados em frente ao Monumento aos Combatentes do Ultramar⁹, intercalada pelas várias pessoas que circulam alheias à paisagem de memória e à presença dos militares em sentinela. Quando após uma caminhada ao longo do Tejo, decidi voltar ao Monumento, já sabia estar diante de um marco em homenagem aos combatentes que morreram durante a Guerra Colonial, em sua grande maioria trabalhadores rurais pobres lutando em um continente que não conheciam, a serviço de uma elite social que associada a capitais estrangeiros lucrava de fato nas colônias. Como brasileira, essa condição atravessava várias questões sobre as quais refletia em meus dias em Portugal. Saber que o monumento ao qual eles guardavam e prestavam homenagem carregava em si feridas de um passado colonial me colocou à espreita, mas desde uma política implicada na vida cotidiana, entre a história e o espaço-tempo do agora, sobre o que ainda não sabemos. Ao retornar e presenciar várias pessoas caminhando ou se deslocando em bicicletas e patinetes, a imagem-experiência era de uma mistura engendrada pela cidade, contraste do fluxo tão próprio a ela – a cidade percebida como um organismo de circulações frente à imobilidade do monumento.

9 Inaugurado em 1994, foi construído para homenagear os militares que morreram durante a Guerra Colonial entre 1961 e 1974, período de confrontos entre as [Forças Armadas Portuguesas](#) contra diferentes grupos armados pelos movimentos de libertação das antigas colônias africanas: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.

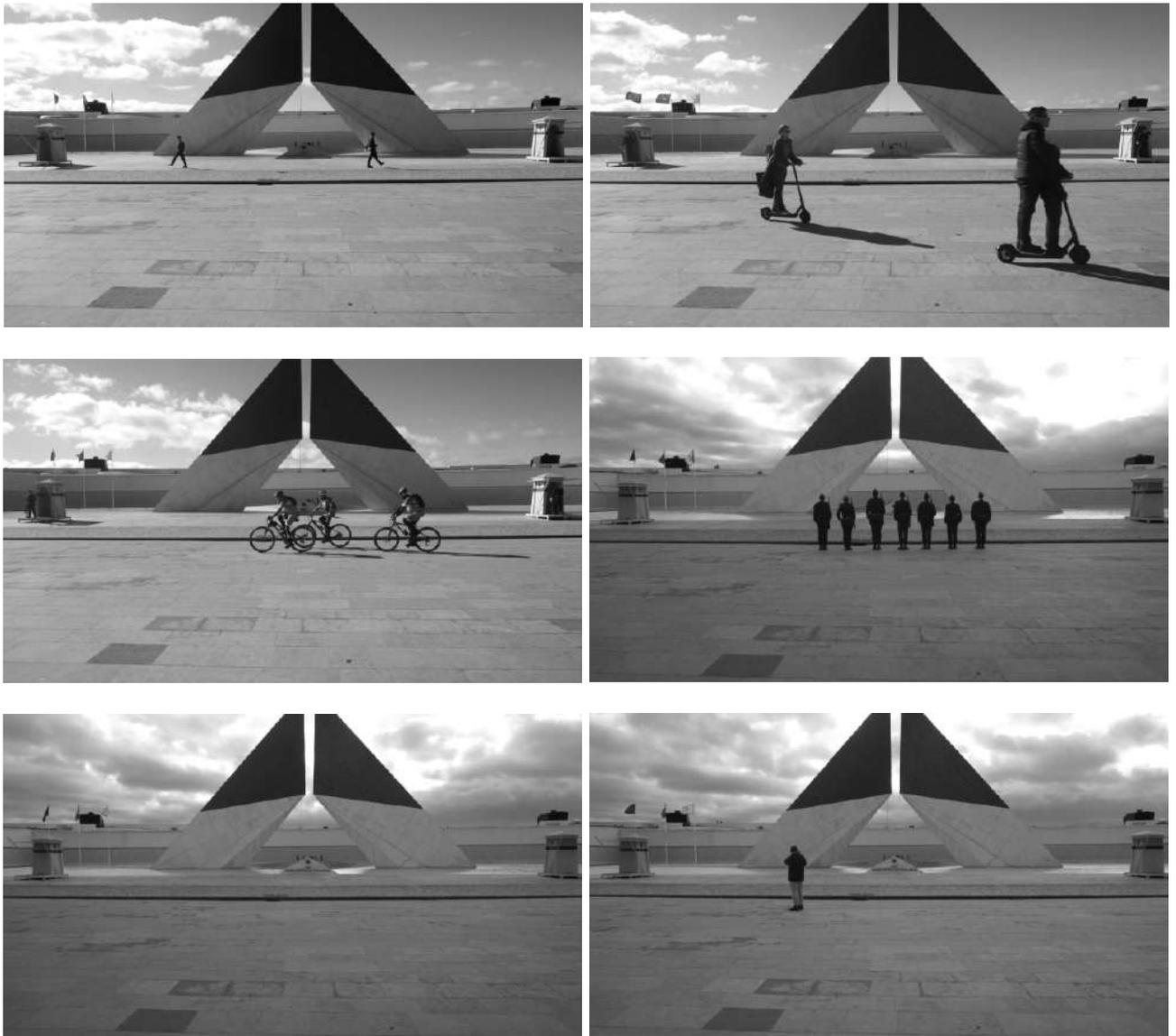


Figura 8. *Parada obrigatória*, 2019. Frames do vídeo. Full HD. 07'12". Fotos da artista.

Fonte: <https://youtu.be/AfeHR2obtZ0>

O local para projeção de *Parada obrigatória* era inicialmente desconhecido para mim, vários testes foram feitos até que o jogo de sobreposição se revelou, a lápide incorporou o Monumento aos Combatentes do Ultramar de tal forma que já não se distinguiam as duas superfícies fúnebres, o ornamento diante de um túmulo misturava-se a outro, à beira do Tejo. Já não se sabia onde as coisas se separavam, era um trabalho que acontecia ali, ainda que exibido em outro lugar não voltaria a ser o mesmo.

Neste segundo momento do trabalho, um outro tipo de experiência passava a ocorrer ao dedicar certo tempo de convivência com os lugares, levando em conta suas implicações. Passei a atentar mais ao trabalho especializado, a dar ênfase ao contexto na busca de produção de sentido. Percebia que na relação com o lugar em que o trabalho acontecia algo de importante passava a ser protagonista da obra - ao me confrontar com um espaço desconhecido, confrontava-me também com as incertezas que ele trazia. Tanto em *Sistema de varredura* como em *Reversa*, deixei que o lugar apontasse novas imagens-experiência, apostando em sua escuta, naquilo que ele guarda, em sua potência de significação. Situações que já estavam aí passaram a ser iluminadas por certas qualidades, por certa vibração que busquei ativar, atribuindo novas camadas aos trabalhos. Ambos não haviam sido produzidos originalmente para exibição em algum lugar específico, mas acabaram incorporando o espaço (ou sendo incorporado por ele) ao longo do processo.

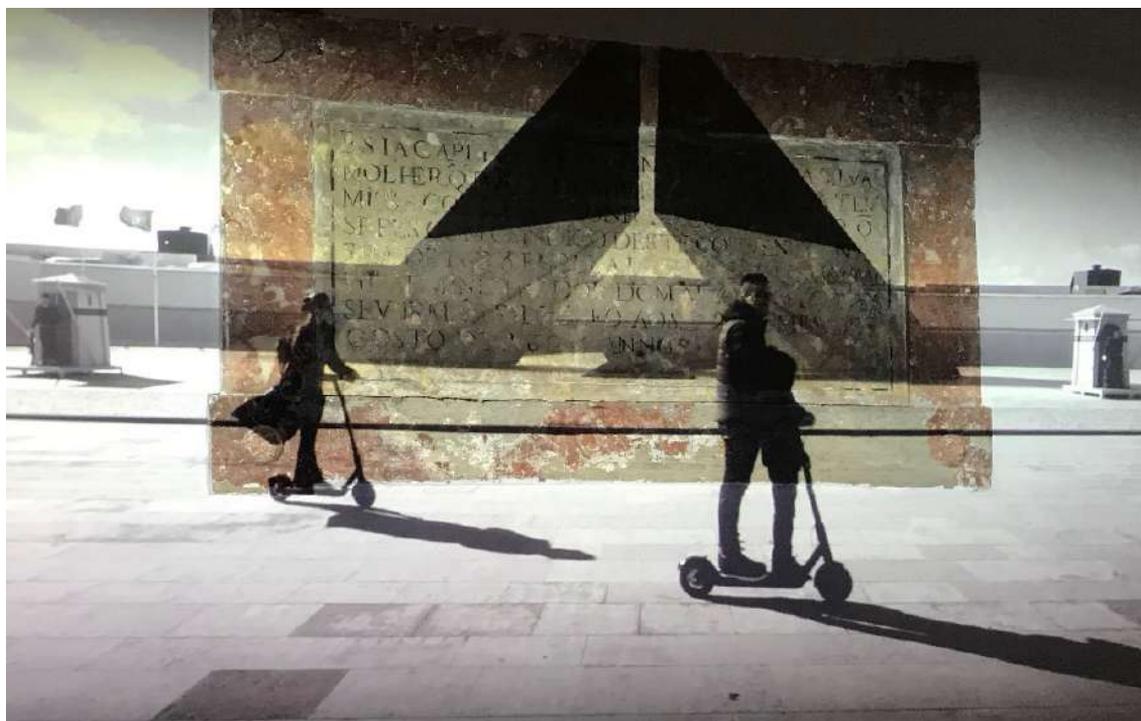


Figura 9. *Reversa*, 2019. Videoprojeção. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Foto da artista.

Desde a primeira vez que entrei na capela, percebi haver ali uma potência que aquele lugar guardava. Fiquei tomada pela imagem desse cotidiano que remonta ao século XVII de uma antiga capela em que no passado se rezavam missas a uma mulher e hoje é utilizada como uma galeria de arte. Em relação à identidade anterior, modelada pelo uso daquele local, parece haver um grau de transparência desejável por quem escolheu um espaço religioso, ritualístico e histórico para sediar uma galeria. Assim, a carga originária permanecia ali latente, dando forma ao resultado da sobreposição que conserva um grau de hibridismo entre as duas funções - esse hibridismo

é sua identidade, embora só uma das funções prevaleça. Se o lugar de Galeria usualmente se sobrepõe ao de Capela, o que eu busquei tornar evidente era justamente algo que operasse uma intersecção das suas funções originária e atual.



Figura 10. *Reversa*, 2019. Instalação. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Fotos da artista.

A partir de um entendimento que o trabalho me oferecia em seu decurso, passei a perceber que ao buscar reativar as reminiscências do que era realizado cotidianamente há quatro séculos na capela, minha ação como artista não se limitava ao procedimento de sobreposição do vídeo *Parada obrigatória* sobre a lápide de Filipa da Silva ou a acatar a sobreposição da galeria de arte sobre a condição de capela. Era justamente o contrário: centrava-se em fazer emergir e amalgamar as práticas/existências de naturezas distintas que vêm definindo a identidade de um mesmo lugar em diferentes épocas. Entendo que o mesmo tenha ocorrido na etapa final de *Sistema de varredura* quando passei a me aproximar das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço Municipal.

5. O encontro de um processo de subjetivação

Se em poéticas como a que se investigou nesta pesquisa é o estado de disponibilidade que produz situações intervalares, então podemos inferir que a exploração da plasticidade da nossa subjetividade para além de suas disposições automáticas condicionadas pelo contexto sociocultural é, sob certa perspectiva, um caminho para a construção de momentos, no sentido que Lefebvre coloca em sua Teoria. Acredito que ao buscar manter o visitante consciente da inclusão de uma dimensão experiencial na instância expositiva, há de certa forma essa possibilidade de construir momentos, como vislumbrou o autor, contribuindo em algum nível para outros processos possíveis de subjetivação.

A escuta porosa de um lugar, de uma dada circunstância ou situação é uma qualidade que entendo como essencial para a ocorrência da presentificação de novas imagens-experiência, o despertar para a percepção de estar não diante do trabalho, mas com ele e com o que o entorna como uma coisa só. Ter carregado comigo a imagem-experiência, o intervalo dentro desse maravilhoso banal do cotidiano num plano conceitual, mas também dos saberes que emergem da vivência no trabalho na rua, é o que me permitiu chegar aos espaços expositivos com outra expectativa, a de que o trabalho viesse a produzir presenças. A situação que na rua dava-se diante da minha percepção na duração mesmo de seu desenrolar, em uma brecha, era presentificada e problematizada em sua instauração, engendrando uma ferramenta para examinar o trabalho.

Se a função expositiva destes espaços poderia ofuscar a experiência como matéria viva da possibilidade de senti-los, de ser afetado por eles, ao habitá-los a presentificação da imagem-experiência ocorria como um antídoto a esse amortecimento. Uma apreensão a partir da observação e ativação de suas superfícies; grades, janelas, lápide e altar passavam a promover um contato entre interior e exterior, imagem e espaço, passado e presente, arte e cotidiano, evidenciando em uma intersecção as diferentes práticas constitutivas de um mesmo lugar.

Referências

BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.150-165, jan./dez. 2006.

BRETON, Andre. Les Pas Perdus. In: **Oeuvres Complètes - Vol. I**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos - Fenomenología y comunicación**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. 1954. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 15/06/2020.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, t.II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté**. Paris: L'Arche, 1961.

_____. **Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday**. London/ New York: Verso, 2002.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Berkeley: University of California Press. 1996.

Sobre a autora:

Viviane Gueller é artista visual, doutora e mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS (2012-2014/2016-2021). Em 2016, participou do projeto Porto Alegre/Tijuana: mulheres olhando para seu cotidiano e além dele, financiado pelo Ministério da Cultura — Programa Ibercultura. Em 2015, foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição. Em 2012, participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo. Foi selecionada para o 58º Salão de Abril, 29º Salão do Pará e II e VIII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia e premiada no 16º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre. Fez parte de exposições individuais e coletivas em Porto Alegre, São Paulo, Brasília, Belém, Espanha e Portugal. Possui uma obra no acervo do Museu de Arte Contemporânea-RS.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6078151711974524>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6878-4225>

Recebido em: 06-08-2021 – Aprovado em: 15-12-2021

Como citar

GUELLER, Viviane. (2021). Cotidiano e presentificação: a imagem-experiência como ação poética. Revista Estado Da Arte, v.2, n.2, p. 435–451. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-62738>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Exposições *on-line*: do cubo branco à janela de ébano por interfaces esteticamente engajadas

On-line Exhibitions: from the white cube to the ebony window for aesthetic engaged interfaces

DOUGLAS DE PAULA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RESUMO

O artigo foca a questão da atenção e da potencialidade estética como importantes fatores de consideração na feitura de interfaces telemáticas para exposições *on-line* no período da pandemia de Covid-19. No texto, esses fatores são vistos à luz da passagem da chamada lógica do cubo branco para o que se poderia denominar esquemática da janela de ébano. Ao mesmo tempo, os esforços derivados da prioridade a esses fatores na construção das mencionadas interfaces são vistos como tentativas simplórias, porém argutas de escape ao cerceio da liberdade de criação que matiza o programa subjacente às ferramentas informáticas disponíveis para tanto.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições *on-line*. estética. interface. janela de ébano.

ABSTRACT

The article focuses on the issue of attention and aesthetic potential as important factors of consideration when making telematic interfaces for on-line exhibitions during the Covid-19 pandemic. In the text, these factors are seen in the process of moving from the so-called white cube logic to what could be called an ebony window scheme. At the same time, the efforts made to prioritize these factors in the creation of the mentioned interfaces are seen as simple but cunning attempts to escape from the creation liberty restraint that tints the program under the computer tools available.

KEYWORDS

On-line exhibitions. aesthetics. interface. ebony window.

1. Introdução

A pandemia de Covid-19 parece ter antecipado a previsão de Vilén Flusser (2008, p. 59-60, 128) de que a imagem técnica, produtível a partir de aparelhos de algum modo calculantes, ultrapassaria o mundo dos objetos enquanto lugar de permanência do humano, estabelecendo-se como a “concretude onírica” e nova em que viveríamos enquanto se nos desvaneceria o que hoje temos como tangível. De algum modo, essa pode ter sido a impressão daqueles que puderam praticar o distanciamento social em virtude da pandemia. A migração total das operações laborais para as telas dos computadores ou dos *smartphones* ter-se-ia assimilado a um corre-corre generalizado em direção à *web* sobretudo no caso dos entes institucionais, no sentido de marcar presença junto aos respectivos públicos. Assim, em caráter de urgência, emergiram-se e incrementaram-se plataformas de videoconferência e ambientes virtuais de aprendizado, bem como vicejaram mostras *on-line* e *lives*, além de ver-se promovida a aceleração de *feeds* de redes sociais como o Instagram. Possivelmente, mais do que nos satisfazer, toda essa diligência nos pode ter deixado com a impressão de que, na prática, mesmo antes da pandemia, já – e ainda – estávamos bastante perdidos com relação aos encaixes entre meio, mensagem e público no contexto da informática e das telecomunicações.

Destarte, estaria patente a necessidade de alguma revisão crítica da utilização dos meios informáticos, mas não apenas em razão da pandemia. A emergência do formato *mobile* nos anos 2000 já nos teria deixado com questões bem pouco resolvidas, embora, há muito, bastante problematizadas de certo modo. Dentre elas: a do controle social (FLUSSER, 2008); a da solidão e da dificuldade de uma integração social efetiva (BAUMAN, 1998; FLUSSER, 2008; MCLUHAN, 1964; RATIER, 2020; SAHAD, DIAS, 2020; VARALLI, SANTOS, 2015); a dos transtornos da percepção (ELOLA, 2017; MONTESANTI, 2016); e a dos cerceios à criação e adaptação.

Apesar de tudo, Flusser (2008, p. 68-69, 71-80, 88-89, 107) entende também que, apenas por meio das imagens técnicas, no desfazimento de seu programa vigente de alienação, na contraprogramação criativa, inverteríamos o jogo e chegaríamos à produção do que o autor chama de informação nova¹ e a uma cultura dialógica e democrática de fato em vez de permanecer na atual condição de cultura de massa. Com isso, o autor ter-nos-ia legado alguma esperança de êxito no ataque ao uso da tecnologia contra nós mesmos.

2. Contextualização e recorte

Com tantas potenciais questões para se alvejar nesse ataque, uma abordagem divisionária parece útil, de modo que, para este artigo, foca-se a questão dos cerceios à criação/adaptação enquanto as outras questões ficam no aguardo de seu momento num já vislumbrado projeto de pesquisa. Compreende-se ainda que a explosão de extroversões culturais na Internet a partir da pandemia de Covid-19 faz delas e do período atinente o bojo propício e suficiente ao estudo da questão sobrecitada, ao menos para o instante.

Flusser (2008, p. 84) lembra que, no programa geral das imagens técnicas, estaria a dispensa do domínio técnico para sua produção. As plataformas ou aplicativos de serviços são implementados por especialistas completamente subalternos a elas. As ferramentas resultantes dessa implementação, embora,

1 A informação nova seria obtida, para Flusser (2008, p. 128), no brincar ou jogar com pedaços de informação disponíveis, desafiando a tendência à produção do previsível, do provável, a partir dos aparelhos.

muitas vezes, de uso simples, são praticamente incustomizáveis, assim infligindo, de certo modo, alguma mácula à liberdade de seus usuários².

Portanto, no sentido de abranger essas ferramentas, parece útil iniciar-se com um mapeamento delas enquanto canais expressivos da *web*. De modo geral, poder-se-ia tipificar os nós aglutinantes de informação da rede segundo o foco do serviço cuja entrega propõem. Nesse sentido, haveria: telemensageiros; sítios de postagens; plataformas de jogos eletrônicos; mostradores interativos; e criadouros, editores e/ou repositórios documentais. Os telemensageiros estariam representados por aplicativos como Whatsapp e Telegram, que objetivariam a troca de informação de modo mais instantâneo e privativo. YouTube, Instagram, Reddit, Facebook, Twitter e Blogger seriam exemplos de sítios de postagens, cujo foco estaria no depósito, na mostra e na comentoação pública de texto, imagem ou vídeo. As plataformas de jogos eletrônicos poderiam ver-se, por exemplo, em Genshin Impact, Brawlhalla ou League of Legends, cujo foco no entretenimento lhes daria grande alcance e popularidade junto ao público infantojuvenil. Dentre os mostradores interativos, seria possível falar das tradicionais páginas de apresentação de conteúdo: sítios institucionais, pessoais ou profissionais, acervos e lojas *on-line* etc. Já em relação aos criadouros, editores e/ou repositórios documentais, tratar-se-ia de sítios e/ou aplicativos para a geração, modificação, guarda e compartilhamento de documentos textuais, imagéticos (fotográficos, videográficos, vetoriais ou mistos), comumente de autoria dos próprios usuários. Como exemplos, poderiam listar-se: as wikis (Wikipedia; Wikiart etc.); diversas plataformas Google (Docs, Drive, Poly, Arts & Culture etc.); além de inúmeros aplicativos de desenho, captura e edição de imagem.

Esses “aglutinantes informacionais” poderiam também ser vistos sob o prisma de categorias definitórias de sua interface direta com o usuário, tais como: alvo simulatório; forma explorativa; e modo interacional. Alvo simulatório diria respeito às representações de suporte da informação, se remissivas ao espaço tridimensional, cenestésico, se remissivas à lauda impressa. Forma explorativa referir-se-ia a como se dariam as transições de uma informação ou contexto para outro, se de maneira imediata ou se de maneira gradual. O modo interacional determinaria as direções possíveis da informação no processo comunicacional, seu meio gerativo: unidiretivo quando não houvesse oportunidade de réplica, bidiretivo caso contrário. Com exceção de alguns jogos eletrônicos, editores e repositórios, a grande maioria dos mencionados nós informativos tem como suporte simulatório a lauda impressa³ e como modo interacional o bidiretivo. Quanto à forma exploratória, tanto a imediata parece mais característica da resposta aos cliques ou *hiperlinks* quanto a gradual seria mais própria às rolagens de páginas.

A reflexão por meio de tais tipos nodais informativos e suas categorias interfaciais se mostra hoje relevante na medida em que a profusão de publicações geradas pela grande corrida à *web* - em virtude da famigerada pandemia de Covid-19, lembre-se - rendeu exemplos de disfunção aqui e acolá; muitos dos quais parecem guardar estreita relação com algum desencaixe entre meio e mensagem ou, como possivelmente diria McLuhan (1964, p. 24), com alguma desassimilação entre eles.

Nesse contexto, assim como o professorado se teria visto desafiado na administração de aulas que passaram a competir atenta e frontalmente com o enorme manancial da Internet, artistas, curadores, expografistas,

2 Disso se pode ter uma boa ideia em redes sociais como o Facebook ou o Instagram e aplicativos de tratamento imagético para *smartphones*, por exemplo. Tudo parece vir muito pronto, padronizado e/ou fechado demais, para que o usuário cumpra determinadas funções em detrimento da própria criatividade.

3 Cuja longevidade, aliás, parece pautada numa mnemônica humana muito mais textuária que espacial, segundo Steven Johnson (2001, p. 63-128) em seu elogio do texto e do *link*.

montadores e arte-educadores, muitas vezes, teriam dado com o labor de efetuar para o meio informático transposições linguagéticas, modal-perceptivas e interacionais típicas da propriocepção no espaço. Incrivelmente - ao menos em termos de visibilidade - parecem ter sido essas transposições a dominarem a cena nesse período de pandemia e não as criações com raiz no meio informático, razão pela qual se as elege, mais especificamente, como objeto do presente ensaio.

3. Abordagem

Dentre os diversos modos de ver tais transposições, opta-se, neste artigo, pela lente estética que marca o trilh de vida de minha pesquisa desde a tese de doutorado. Dos marcadores de experiência estética por mim levantados na referida tese, pode-se destacar a atenção (PAULA, 2017, p. 29-33). Para John Dewey (2008, p. 60-64), a experimentação estética é algo que captura plenamente a atenção, faz-se seguir, faz apagar-se o resto, é uma atividade ativa e construtiva, coincidente com a própria percepção.

É de entender-se, então, a aplicação da (ideo)lógica do cubo branco, por Brian Odoherly (2002) mensurada, aos espaços expositivos. A neutralização do sítio de mostra que ela propõe, a busca anulatória do sensorial circundante, potencializaria a fluência atenta em direção às obras, prestando favor à possibilidade de experimentação estética.

Desse modo, mais especificamente ainda, elege-se, para o momento, como item de mensura da dificuldade de criação/adaptação no meio informático, a potência das interfaces de exposições *on-line* no tocante ao direcionamento da atenção para as obras componentes.

4. Exemplificação do problema

Certamente, Steven Johnson (2001, p. 51-52) concordaria que um dos equívocos mais comuns nas exposições *on-line* que se constituíram de transposições do espaço tridimensional para a *web* teria sido a tentativa de levar para as interfaces gráficas informáticas as restrições típicas da palpabilidade do mundo, com as quais o computador jamais teria de se preocupar. No período da pandemia, exposições nesse formato trouxeram desenhos e pinturas emolduradas em espaços computacionalmente simulados, impondo, muitas vezes, ao fruidor o constrangimento de percorrer um trecho de interface desassociado de qualquer item exibido, antes de alcançar alguma obra, o que se poderia fazer com apenas um *click*, por exemplo. Essa forma de acesso às obras teria ainda o inconveniente de dar ao redor o trabalho de se posicionar adequadamente para obter um enquadramento ortográfico ou livre de “deformidades” perspécticas, ideal ao concurso de uma vista mais fidedigna de qualquer obra de caráter bidimensional. Tal escolha interfacial teria levado distrativos, competidores ou mesmo aborrecimentos à apreciação do trabalho artístico. Estar-se-ia a falar de uso inadequado da simulatória espaço-tridimensional como representação de suporte para as obras em vez da simulatória planográfica, também de certo “desperdício” no uso da forma exploratória gradual para se chegar à imagem-obra e não para a vasculhar efetiva e preferencialmente em tela cheia ou total.

Já as exposições em redes sociais como o Instagram teriam sido palco de outra inadequação, simples e dimensional. O formato *mobile*, para o qual essas redes foram essencialmente concebidas, teria promovido, desde seu surgimento e em comparação com o formato *desktop*, uma drástica redução da janela visual de trabalho e das possibilidades arbitro-operatórias. Obviamente, isso implicaria também um abatimento no plano de visão disponível para mostra do que quer que fosse. A proposição de exibições nessas redes com trabalhos concebidos em linguagens

analogicamente suportadas, como desenho, pintura, aquarela etc. deu margem à colocação, na *web*, de imagens feitas em escalas bem maiores do que as condicionantes do formato *mobile* e, portanto, muitas vezes, próprias à assimilação por uma varredura bem mais rica que a possível em pequenas escalas. Isso não quer dizer que imagens assim tipificadas não possam circular pelas redes. Pelo contrário, haja vista a importância – e até necessidade – da divulgação de arte. Entretanto é preciso ter em conta a diferença entre divulgar e entregar à fruição, à possibilidade de experimentação estética⁴. Isso pode significar que se estaria no tempo de algum soerguimento de carência do que se poderia chamar de expografia telemática. É verdade que não é exatamente novo o denominado design de experiência⁵, que serve de referência à construção de *web* interfaces. No entanto vale considerar que a reverência do design contemporâneo às práticas mercadológicas capitalistas, da qual nos lembram Iraldo A. A. Matias e Leovitor N. dos Santos (2014, p. 52), tê-lo-ia amarrado a um horizonte empresarial, do marketing, dos negócios, deixando aberta a possibilidade de marginalização de alguns nichos, que não teriam recebido ainda a devida atenção no tocante à pesquisa, dentre eles, a exposição de arte *on-line*.

Pode-se dizer que outro deslize frequente no tocante às experimentações com exposições *on-line* teria sido com respeito à baliza e à localização dos contrastes nas respectivas páginas de apresentação. Posto que o contraste atrai o olhar (DONIS, 1997, p. 118), a emergência de contrastes mais fortes entre elementos acessórios ou de suporte às imagens correspondentes aos trabalhos artísticos poderia ser tida como equívoco, sobretudo quando não houvesse a opção de visualizar esses trabalhos em tela total, caso em que estariam livres da competição atenta com esses elementos. Um agravo poderia ainda se infringir na condução do branco a esses contrastes, ainda mais em oposição com o preto – oposição vigorosa, lembre-se (GOETHE apud PEDROSA, 2009, p. 59). Considerando: que o olho humano carece apenas de três das frequências cromáticas para “sintetizar” todas as cores do espectro visível (PEDROSA, 2008, p. 28-30, p. 106-109; HUNT, POINTER, 2011, p. 5-7); que à tela do computador equivale o sistema cor-luz ou RGB, no qual as cores se distinguem por combinações únicas de intensidades dos feixes vermelho, verde e azul emitidos; e que o branco resulta da fusão das intensidades máximas tecnicamente possíveis desses três feixes (FRASER e BANKS, 2007, p. 24; HUNT, 2011, p. 26; PEDROSA, 2008, p. 38-39); conclui-se que ao branco corresponderia a maior estimulação visual e, destarte, que a simples utilização dele além da área equivalente à imagem-obra já colocaria algum entrave a qualquer processo assimilativo pretensamente estético.

5. Reflexão e prática

Longe de se esgotarem as inúmeras observações possíveis às implementações tecnográficas *on-line* de manifestações culturais nesse período de pandemia, caberia perceber que a origem de ocorrências como as sobrecitadas não poderia estar simplesmente num eventual desconhecimento do meio ou do design. Isso diz que outros fatores poderiam subjazer as falhas no levantamento do propício à experimentação estética em determinados canais ou se dissimular em inconveniente aferro a alguns deles. Nesse sentido, mais especificamente, seria o caso de perguntar o motivo de as plataformas disponíveis para criação de exposições *on-line* espaço-simulatórias e as redes sociais não ofertarem a visão de tela cheia das imagens-obras pertinentes, por que da cegueira para outras opções

4 Isto é, uma experiência qualificada por um funcionamento específico da percepção o qual, com base em diversos autores, sobretudo Dewey (2008), defino em tese de doutorado.

5 Do qual nos falamos, por exemplo, Jesse J. Garret (2011), Cennyd Bowles e James Box (2011) ou Joke Knapp, John Zeratsky e Braden Kowitz (2017).

diante dessa forma de limitação ou por que da insistência no branco em grande parte das interfaces de apresentação. Ora, Flusser (2008) já nos teria dado a resposta: a programação de comportamento.

Ideologias não são fáceis de se notar ou combater. Como dito, encontram-se entre algumas das plataformas mais populares as dos jogos eletrônicos espaço-simulatórios. Nelas, a simples possibilidade de maior arbítrio na exploração de uma representação de espaço em três dimensões já seria garantia de entretenimento. Lembrando-se, com Flusser (2008, p. 28, 73-80), do automatismo crescente que marca as derivações da imagem técnica, não é difícil imaginar que, inadvertidamente, o êxito de uma exposição *on-line* fosse tomado pelo tempo que nela permanecesse o público ou por um “cair nas graças” dele que gerasse o conhecido como publicidade boca a boca. Nesse sentido, estar-se-ia ante “montagens” desavisadamente limitadas – senão contaminadas – por alguma espécie de aparelho do entretenimento e do marketing em vez de verdadeiramente comprometidas com possibilidades estéticas ou perceptivas. Isso não quer dizer que a simples utilização de simulação espacial seja inadequada. O ponto é perguntar por que se teria feito dela uma cópia de parte do mundo palpável quando um dos fortes das simulações informáticas é justamente a possibilidade desse desacoplamento com ele e suas restrições, em prol de mais adesão a operações mentais, como a imaginação.

Para falar de alternativas ao descrito, posso mencionar meu esforço na construção de um mostruário imagético teleimersivo para exibição *on-line* de vídeos resultantes de explorações perceptivas que inspiraram a parte prático-artística de meu doutorado. Esse mostruário corresponderá a mundo virtual de objeto único: um plano, algo curvado em altura e largura, em que se poderão mapear vídeos. O ponto de vista do público será tal que, ao mesmo tempo em que não terá a possibilidade de olhar para além desse plano, contemplar-se-á com a disponibilidade de uma espécie de movimento de cabeça, que permitirá realizar uma varredura da imagem algo próxima do visto por mim quando da captura dos vídeos, momentos em que operei um tipo de psicoimersão por corte do campo de visão, por anulação perceptiva do entorno. Na tentativa de potencializar esse tipo de experiência para o público, a apresentação far-se-á em tela cheia, buscando maximizar a imagem no campo de visão do espectador. As experiências que se propõem com isso podem ficar ainda mais interessantes no formato *mobile*, pela adição de recurso gerador de duas vistas na interface, uma para cada olho, que, sendo fundidas por binóculo acoplável ao *smartphone*, resultariam em visão estereoscópica e potencialmente mais psicoimersível.

Retomemos, para o instante, a já mencionada questão da área de mostra insuficiente em quadros de *feeds* de redes sociais, em se tratando de imagens multielementais, poliestratificadas e/ou traduzidas para o digital a partir de linguagens analogicamente suportadas. Em termos de visão de negócio, é difícil imaginar algo mais perspicaz que as redes sociais *on-line*. Ao mesmo tempo em que legam ao próprio público a produção do conteúdo que o vai cativar, gozando de poupança de tipo que a TV e o rádio não ousariam ambicionar sequer em sonho, contam também com dispositivos inéditos de registro de comportamento e aferição de gosto, capazes de cumular mananciais de dados convertíveis em verdadeiras “minas de ouro”, a ofertarem-se ao marketing de quem possa pagar por elas. Pelo serviço de publicar a nós mesmos, entregaríamos, de bom grado e/ou desavisadamente, nossos “eus digitais” (ASCHOFF, 2019), de modo que agora seríamos nós o produto que se venderia. O velho ditado “tempo é dinheiro” é quase literal no caso. Destarte não fica difícil extrapolar uma das principais razões pelas quais o Instagram, por exemplo, não disponibiliza o recurso da tela cheia⁶ nem permite inserção de *links* nas postagens, uma vez que se tratariam de

6 Vale lembrar que, tocando-se a tela do *smartphone* com dois dedos e afastando-os, é possível aproximar imagens. Porém, no Instagram, por exemplo, a suspensão de um dos dedos conduz a visualização ao estado anterior, de imagem “afastada”, de →

instrumentos interruptivos da rolagem de *feed* e, portanto, também de *likes*, *dislikes* e comentários, a impor malquista e desmonetizante frenagem à preciosa “catação” de dados. Do lado do usuário desejoso de promover uma exibição *on-line*, também não fica difícil visualizar o porquê do receio de simplesmente optar por outros canais que favorecessem visualizações mais gratas às potencialidades estéticas, pois a outra face da argúcia na projeção das redes sociais estaria na detecção do medo do isolamento, da necessidade humana de reconhecimento, de reafirmação de si mesmo no outro⁷, de modo que deixar as redes poderia significar alguma forma de impressão de inexistência. Mais uma vez, estar-se-ia falando da sobreposição de demandas inconscientes – convenientemente alvejadas - ao simples objetivo de favorecer experimentações estéticas.

Tudo isso dito, posso comentar experimento próprio de certa fuga ao senso comum de como se expor na *web*. Na coordenação de design e informática do Museu Universitário de Arte/MUnA da Universidade Federal de Uberlândia /UFU, assisti ao esfacelamento de seu cronograma de exposições no remoinho da pandemia - como ocorreu, aliás, com vários outros sítios expositivos. Foi momento em que, aderindo à intuição coletiva, viu-se a *web* como saída possível. A natureza das obras selecionadas para ocupação de nosso espaço no período em questão levou-nos a concluir que não só era preciso pensar “mostradores *on-line*” adequados como também reconsiderar o que seria exibido, que, a nosso ver, deveria continuar sendo obra e não simplesmente se mutar em divulgação de arte, como muito se viu, por exemplo, nas redes sociais. É fato que qualquer projeto de apreciação estética elaborada para o espaço palpável jamais poderia integralizar-se numa transposição para a *web*; e a consciência disso nos fez adotar como objetivo a redução de danos e não a construção de analogias. No que considero um gesto de desapego e até de coragem de nossa equipe, percebendo - ao menos para aquele momento e com os recursos humanos e de tempo disponíveis - a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se verter as *feeds* das redes sociais de nosso espaço em ambientes propícios a alguma fluência estética, voltamo-nos à mais simples das ideias: expor em nosso *site* institucional. No entanto a simplicidade da ideia não necessária e completamente deslizava para a implementação, uma vez que a iniciativa de nosso deslocamento de canal não se dava em virtude da prontidão do *site* para o alcance de nossos objetivos, mas, sim, porque, nele, teríamos a liberdade de criação/adaptação que nos era então negada nas redes sociais. Assim, desenvolvemos mostradores próprios às necessidades específicas de cada tipo imagético sintetizado no trabalho de “transdução” do analógico para o digital, visando a uma espécie de passagem da esquemática do cubo branco para a do plano negro. A principal diretiva era a neutralização da interface em favor do salto visual dos itens exibidos. Incrivelmente, pode-se dizer que o maior diferencial de nossos mostradores em comparação com grande parte do que se desenvolveu no mesmo período era simplesmente a disponibilização das imagens em tela cheia absoluta em um único clique ou toque, em fundo negro e despida de qualquer outro elemento visual. Especificamente o mostrador de vídeo por nós desenvolvido contava outrossim com a particularidade de condicionar a execução do vídeo ao formato de tela cheia; a nosso ver, um modo de conscientizar o usuário acerca da necessidade de certa entrega e desapego ao tempo no momento de olhar, de fruir. Outra implementação interessante de nossa parte teria sido o mostrador de séries, um recurso para agrupar imagens em seções “deslizáveis” e informar,

volta ao quadro da *feed*, o que não seria exatamente problema se não fosse tão antiergonômico “varrer” a imagem aproximada com os dois dedos tocando a tela.

7 As reflexões trazidas por Sigmund Freud (1886-1939, 1976) e Jacques Lacan (apud QUINET, 2012) parecem apontar para uma relação intrínseca entre as conceituações de “eu” e de “outro”, de modo que um não se definiria sem o segundo e vice-versa, o que sugeriria a dificuldade – senão impossibilidade - de ver a si mesmo sem o espelho que seria o outro.

segundo a visão do artista, sobre relações especiais de proximidade entre itens expostos, fosse ela formal, conceitual e/ou cronológica etc., organizando seções.

Por fim, para dar algum fechamento às observações levantadas como exemplos de arbítrio na construção de interfaces mostradoras *on-line*, resta considerar novamente a aplicação de contrastes e o uso do branco. Uma varredura nas exposições inseridas no Google Arts and Culture evidenciará que, na maior parte delas, as imagens nunca se dão sozinhas, e que o branco lá estará para delas roubar, de alguma sorte, a atenção. Quando ele não está como fundo de um texto em letras escuras ao lado da imagem, está no próprio texto, a compor forte contraste com algum fundo escuro, de modo a dar mais destaque para aquilo que se diz da imagem do que para ela mesma. A leitura a respeito pode ser a de que, de alguma maneira, o texto, o que se diz, teria prioridade sobre o que se vê e/ou se sente. Bastará uma simples observação do cotidiano ou do modo operativo da cultura de massa para se perceber a programação – para retomar Flusser (2008) – de embotamento de nossa percepção e sensibilidade, para que tomemos as coisas pelo que se diz delas e não por uma observação franca. Quem já não chegou em uma loja e, após ser atendido, ao justificar porque não quer determinado produto, obtém a devolutiva “mas está na moda”. O que mais poderia estar por trás dessas palavras senão o pressuposto de que não poderíamos contradizer o estabelecido por alguma voz “superior”? Sobre isso já nos alertara Michel Foucault (1999). Trata-se de tópico que encontra lugar também na arte e provoca a indignação de críticos como Avelina Lésper (2011, 2012), para quem determinados trabalhos de arte da dita ordem conceitual não passariam de farsas sustentadas por jogos de palavras. A esse respeito e retomando nossa experiência no MUnA, numa contraposição a tal lógica de prevalência do dito ou do escrito, muito conscientemente, deliberamos como diretiva para as fichas das imagens um contraste sempre mais suave do que o máximo presente nelas mesmas.

Em suma, pode-se dizer que nos guiou no estabelecimento das interfaces para as exposições *on-line* do museu o que se pode chamar de esquemática do quadro negro ou da janela de ébano, numa prioridade de visão das imagens-obras, de atenção a elas, de potencialização estética em sua apreciação pelo público.

6. Conclusão

A experiência de customização interfacial do *site* do MUnA, no sentido de convertê-lo em *hotsite* de cada uma de suas mostras telemáticas durante a pandemia, não se poderia ter dado sem recurso e conhecimento de dispositivos conceituais próprios à ciência da computação e de linguagens de formatação e programação concernentes à *web*, seja no padrão *desktop*, seja no padrão *mobile*. A importância disso é a de que nos salvamos de contar com *softwares* pagos ou nos submeter às restrições dos *softwares* (pseudo)livres; dentre elas, a da imposição de marcas indiscretas ao produto final, algo totalmente conflitante com nosso propósito.

Isso chama a atenção para como se poderia dar, de fato, a contraprogramação proposta por Flusser (2008, p. 70), a produção do que chama de informação nova. Walter Benjamin (2010, p. 19) avisara que, a partir do que se poderia chamar, com inspiração no próprio autor, de imagens pós-auráticas⁸, a função social da arte se deslocaria do culto para a política; e política fluiria, segundo Flusser (2008, p. 132), do terreno da ética para o da estética e da arte. Nesse contexto, para o autor, quem quiser se engajar politicamente deverá se haver com as novas técnicas (FLUSSER, 2008, p. 67); e “os novos revolucionários [seriam] [...] fotógrafos, filmadores, gente do

8 Ou técnicas, para usar o termo de Flusser (2008).

vídeo, gente de *software*, e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens [...]” (FLUSSER, 2008, p. 71).

O leque de questões irresolutas ligadas à emergência do formato *mobile* citadas no início deste artigo e a subprodução de artes informaticamente enraizadas durante o período da pandemia faz do recorte feito no presente texto apenas uma pequena ponta de *iceberg*, de modo que não seriam poucas nem preteríveis as complexidades potenciais ao trabalho do artista ou do designer telemático, especialmente se lembrando de que há prognósticos firmados de pandemias futuras e de que a boa vontade política no sentido de conter os correspondentes agentes de disparo - principalmente do ponto de vista socioambiental - está longe de ser um consenso (SOCIEDADE BRASILEIRA DE MEDICINA TROPICAL, 2020). Há fortes indícios de que a potencial univocidade da Internet como meio de comunicação seguirá como forte tendência, levando à percepção de que se fazem mister estudos críticos de caráter experimental no sentido da verificação prática de efetivas condições atuais da produção e exposição de arte e design telemáticos esteticamente engajados.

Referências

- ASCHOFF, Nicole. A Sociedade do Smartphone. Trad. de Everton Lourenço. **Jacobin Brasil**, 2019. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2019/10/a-sociedade-do-smartphone/>>. Acesso em 29 jan. 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BBC NEWS BRASIL. Entenda o escândalo de uso político de dados que derrubou valor do Facebook e o colocou na mira de autoridades. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43461751>>. Acesso em 29 jan. 2021.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na época da sua reprodução mecanizada**. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- BOWLES, Cennydy; BOX, James. **Undercover user experience design**. Berkeley: New Riders, 2011.
- DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.
- DONIS, Dondis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELOLA, Joseba. Smartphone, uma arma de distração em massa. **El País**, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/23/tecnologia/1498217993_075316.html>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac. 2007.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. 23 vols. 1886-1939. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>.

Acesso em: 15 fev. 2016.

GARRET, Jesse J.. **The elements of user experience: user-centered design for the web and beyond**. Berkeley: New Riders, 2011.

HUNT, R.W.G.; POINTER, M. R.. **Measuring color**. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd, 2011.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

KNAPP, Jake; ZERATSKY, John; KOWITZ, Braden. **Sprint: o método usado no Google para testar e aplicar novas ideias em apenas cinco dias**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

LÉSPER, Avelina. El relativismo de la crueldad. **El Semanário Sin Limites**, 26 mai 2012. Disponível em: <<http://elsemanario.com/30371/el-relativismo-de-la-crueldad/>>. Acesso em: 14 jun 2014.

_____. Sobre Arte Contemporâneo. Brevíssimo Dicionário de una Impostura. **Esfera Pública**, 17 nov. 2011. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/sobre-arte-contemporaneo-brevissimo-diccionario-de-una-impostura/>>. Acesso em: 14 jun 2014.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MONTESANTI, Beatriz. Como o uso excessivo do celular desperta sintomas análogos ao déficit de atenção. **Nexo**, 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/05/14/Como-o-uso-excessivo-do-celular-desperta-sintomas-analogos-ao-deficit-de-atencao>>.

Acesso em: 27 jan. 2021.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco - a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RATIER, Roberto. Livrar as redes sociais das brigas e da lacração é possível. **Uol Ecoa**, 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/rodrigo-ratier/2020/12/07/livrar-as-redes-sociais-das-brigas-e-da-lacracao-e-possivel.htm>> Acesso em: 2 jan. 2021.

PAULA, Douglas de. **A Memória da Luz: customizações e encontros com o espectador**. 2017. 523 f. Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília. 2017. Disponível em:

< https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24418/1/2017_DouglasdePaula.pdf >

Acesso em: 10 out. 2021.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. São Paulo: Senac, 2009.

_____. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RATIER, Roberto. Livrar as redes sociais das brigas e da lacração é possível. **Uol Ecoa**, 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/rodrigo-ratier/2020/12/07/livrar-as-redes-sociais-das-brigas-e-da-lacracao-e-possivel.htm>> Acesso em: 2 jan. 2021.

SAHAD, Luiza; DIAS, Tiago. Ostentação da Consciência. **TAB UOL**, 2020. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/edicao/consciencia-ostentacao/-cover>>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE MEDICINA TROPICAL. **COVID-19 está longe de ser a última pandemia do planeta**. 2020. Disponível em: <<https://www.sbmt.org.br/portal/covid-19-esta-longe-de-ser-a-ultima-pandemia-do-planeta/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

VARALLI, J.; SANTOS, M. A. M. dos. O “discurso do ódio”, meio ambiente digital e a saúde ambiental. **Atas de Saúde Ambiental**, v. 3, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.fmu.br/index.php/ASA/article/view/1042/976> >. Acesso em: 2 jan. 2021.

Sobre o autor

Douglas de Paula é doutor e mestre em Arte pela Universidade de Brasília/UnB, bacharel em Ciência da Computação pela Universidade Federal de Uberlândia/UFU, onde, hoje, é professor de mídias contemporâneas do respectivo curso de artes visuais e líder do grupo de pesquisa “Vesmídia/ Vivência, Estética, Mídia”, onde, pela linha “Imagem e Meio”, conduz o projeto “Intervenções Artísticas Telemáticas e Resistência Estética”. Maiormente, compõem a linguagem de sua produção artística animações interativas, instalações luminicínéticas e vídeo. Dentre as produções mais recentes, destacam-se a realização da individual artística “HaLuz EnCantus”, mostuário de um dos resultados práticos de sua pesquisa de doutorado, e a curadoria da coletiva artística “Inexcorporis”, de professores do curso de artes visuais da UFU.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9861180583848186>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2031-7959>

Recebido em: 28-05-2021 / Aprovado em: 18-10-2021

Como citar

PAULA, Douglas de (2021). Exposições on-line: do cubo branco à janela de ébano por interfaces esteticamente engajadas. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 453-463, jul./dez. 2021 <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-6134>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



Burle Marx e a Arte Abstrata

Burle Marx and the Abstract Art

JOÃO PAULO CAMPOS PEIXOTO

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

LUIS EDUARDO DOS SANTOS BORDA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Brasil

RESUMO

Este artigo explora o paisagismo de Roberto Burle Marx a partir de suas relações com a arte abstrata, sobretudo a partir da ideia da “contaminação” entre os campos da arquitetura e das artes visuais. Visa traçar um paralelo entre os projetos paisagísticos de Burle Marx e a obra abstrata do artista Hans Arp. Tem como estudo de caso os jardins do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG). A partir do estudo realizado, conclui-se que Burle Marx tem em Arp uma possível referência para os planos biomórficos que aparecem nos jardins.

PALAVRAS-CHAVE

Burle Marx, Hans Arp, Arte Abstrata, Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

This article explores Roberto Burle Marx's work from its relations with the Abstract Art, mainly based on the idea of “contamination” between the fields of architecture and visual arts. It aims to draw a parallel between Burle Marx's landscape projects and the abstract work of the artist Hans Arp. Its case study is the gardens of the Pampulha Art Museum, Belo Horizonte (MG). From the study carried out, it is concluded that Burle Marx has in Arp a possible reference for the biomorphic plans that appear in the gardens.

KEYWORDS

Burle Marx; Hans Arp; Abstract Art; Pampulha's Museum of Art.

1. Introdução

Em escritos sobre Burle Marx, o crítico de arte Siegfried Giedion (1957) chama a atenção para a relação entre os jardins de Burle Marx e a Arte Abstrata. Considera que os jardins do paisagista lembram telas de pintura abstrata como as dos pintores Fernand Léger, Hans Arp e outros artistas. Giedion (1957) escreve:

Em grandes áreas verdes, ele coloca tapetes de cor. Ele circunscribe os tapetes de flores iguais com contornos de curvas macias, tais como podem ser encontradas na pintura contemporânea de Miró, Léger, Arp, Kandinsky, e em suas próprias telas [...] (GIEDION, 1957, p.46).

Outros autores, como Guilherme Mazza Dourado, também chamam a atenção para as relações entre a obra de Burle Marx e a Arte Abstrata. Partindo das observações destes críticos, a presente análise busca levantar argumentos que verifiquem este pressuposto e precisem esta relação. A pesquisa parte da hipótese de que o que sustenta esta relação é a presença das “formas livres”, isto é, planos com borda sinuosa. Tais elementos são marcantes tanto no trabalho de Burle Marx quanto no de Hans Arp. A nosso ver, denotam uma possível “contaminação” entre os campos das artes visuais e do paisagismo, contaminação essa que será explorada a partir, sobretudo, da análise de imagens.

Diversos historiadores e críticos tem chamado a atenção para essa conexão íntima entre o campo da arquitetura e o da arte moderna. Em Espaço, Tempo e Arquitetura, por exemplo, livro referencial da historiografia arquitetônica, Siegfried Giedion procura demonstrar que o Cubismo e o Abstracionismo foram fundamentais para a própria formulação e estética da arquitetura moderna. Comenta que a geometrização cubista do espaço, a estruturação a partir de planos e, depois, a análise das diversas texturas, materiais e cores (empreendida pela Colagem Cubista) também tiveram por correspondência uma arquitetura abstrata e desvinculada da figuratividade eclética. (GIEDION, 1978)

A abstração radical e a expressividade técnica do construtivismo russo iriam informar, do mesmo modo, a arquitetura moderna, assim como o Neoplasticismo e outros movimentos de vanguarda. Neste sentido, Theo van Doesburg propõe um constructo arquitetônico constituído tão somente de linhas, superfícies, volumes, espaço e tempo. É o que se tornaria a arquitetura moderna. (GIEDION, 1978).

Em As Formas do Século XX (2002), o historiador e crítico da arquitetura Josep Maria Montaner também procura discutir as relações de “contaminação” entre a arquitetura e os diversos campos artísticos (Artes Visuais, Música, Literatura, etc). Comenta, por exemplo, que infundir a arquitetura com o espírito das vanguardas artísticas sempre foi o intento da Bauhaus, a primeira escola de Design Moderno. Para isso, Gropius convocara professores que eram artistas de vanguarda como W. Kandinsky, Paul Klee, Theo van Doesburg, entre tantos outros. E observa ainda que muitos arquitetos modernos eram igualmente artistas ou estavam envolvidos com movimentos artísticos: Gerrit Rietveld, Le Corbusier, Wladimir Tatlin, entre outros. (MONTANER, 2002).

As análises destes historiadores e críticos deixa claro, deste modo, que a “contaminação” entre a arquitetura e as artes visuais sempre foi muito fecunda. É a partir desta perspectiva que faremos uma análise da obra de Burle Marx. Tomando como objeto de investigação os planos com contorno sinuoso que se veem em seus jardins, procuraremos mostrar que Marx provavelmente teve como referência as “formas livres” que se viam na arte moderna abstrata (Arp, Kandinsky, Matisse, etc).

2. Arte Moderna, Hans Arp e o plano sinuoso

Ao abordar a questão planar na arte e na arquitetura, é preciso compreender de que forma o elemento plano (superfície) surge dentro do contexto da Arte Moderna.

Por muito tempo, a arte esteve associada à profundidade e à perspectiva. A partir do início do século XX isso muda; certas vertentes abandonam a perspectiva e produzem pinturas “rasas”, planares, quase sem profundidade.

O Cubismo, um dos pilares da Arte Moderna, desempenha papel fundamental nas discussões e reflexões acerca do plano. A tela *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (Picasso, 1906) foi um dos preparos para a experiência cubista (Figura 1). (ARGAN, 1992; GOLDIN, 1994). A obra é composta por figuras chapadas, de rasa profundidade e que estabelecem uma relação de equivalência com o espaço que as circunda. Tem-se um primeiro rompimento com a perspectiva: as coisas se apresentam a partir de diversos ângulos e simultaneamente, coisa que alguns críticos da época denominaram “visão simultânea”.

É recorrente a distinção de duas fases no Cubismo: uma “Analítica” e outra “Síntética”, que lhe é subsequente. No Cubismo Analítico dá-se o primeiro passo rumo à planaridade da tela. Trata-se a superfície da pintura como uma espécie de “grade” ou trama, onde cada ponto tende a ter uma importância quase equivalente. Há uma forte tendência à abstração e as figuras tendem a se dissolver nessa trama de signos representativos da imagem. Permanece, contudo, certa preocupação em fornecer uma percepção minimamente legível dos objetos (Figura 2). (GOLDIN, 1994)



Figuras 1 e 2. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, 1907,

Fonte: <http://www.art.collegefaubert.fr/galleries/09.20e/1907-picasso-les-demoiselles-d-avignon.jpg> e *Mulher Sentada*, 1909, <https://www.pablocicasso.org/seated-nude.jsp>

Nesta fase, em que o espaço e a própria representação figurativa começam a se decompor, os objetos são apresentados através de múltiplas visadas. Isso reforça o sentido planar da imagem; a tela afigura-se quase como um *baixo-relevo*. Tal planaridade evolui à medida em que se fortalece a abstração e se ruma em direção ao Cubismo Sintético.

No Cubismo Sintético essa abstração consiste na transformação das formas em silhuetas; como tal, comparecem de modo paralelo ao plano pictórico. O caráter chapado dessas silhuetas reforça, por sua vez, o sentido de planaridade da tela. É o que se pode ver, com clareza, na tela *Três Músicos* (1921), de Pablo Picasso.

Fica, portanto, evidente a questão planar proposta pelo Cubismo e também sua importância como um dos propulsores da planaridade na arte. Ainda que seja reconhecida a relevância da questão do plano no Cubismo, é importante destacar, todavia, que o a superfície chapada se faz presente também em outras correntes da arte moderna. É o caso do Neoplasticismo e do Construtivismo Russo; é também o caso do Orfismo, do Vorticismo, de alguns trabalhos Dadaístas, entre outras expressões modernas.

Posterior ao Cubismo, o Neoplasticismo também enfatizou a questão da planaridade. Construiu sua linguagem através do uso de formas geométricas elementares e de cores primárias. Formulação racional e abstrata, também se distanciou das referências advindas da natureza.

Há no movimento neoplástico uma correlação muito forte entre pintura e arquitetura; as formas planares que acontecem nas propostas pictóricas são levadas para a composição arquitetônica. Dentro do contexto da arquitetura, esse é um momento em que os planos adquirem um reconhecimento importante. Por outro lado, é através da redução dos elementos plásticos a uma maior simplificação e pureza que, no Neoplasticismo, se percebe melhor a presença das superfícies (planos) na arquitetura.

Um dos expoentes do Neoplasticismo, Gerrit Rietveld era arquiteto e teve na casa Schröder (Figura 3) uma das melhores expressões do pensamento neoplástico. Nesta residência, ele usou superfícies planas enquanto elementos chaves da lógica espacial. Como apontamos em outra ocasião, “[...] a ideia da superfície enquanto geratriz espacial encontra na proposta Neoplástica do arquiteto Gerrit Rietveld e nas concepções arquitetônicas de Mies van der Rohe uma de suas melhores expressões” (BORDA, 2003).

Na Casa Schröder, os planos aparecem na fachada, mas também são superfícies deslizantes que, no interior da residência, dividem ou integram os ambientes.

Em paralelo a estas transformações no cenário artístico do século XX, o poeta e artista plástico Hans Arp desenvolve seu trabalho. Quando expõe pela primeira vez em Paris (1907) ao lado de artistas como Henri Matisse, Van Dongen e Paul Signac, apresenta trabalhos motivados por obras cubistas. Começa também a produzir de modo bastante abstrato (FAUCHEREAU, 2006). Desde essa primeira exposição em Paris até o auge de sua produção, a arte de Arp (Figuras 4 e 5) se transforma e passa a ter na natureza e na linha biomórfica a sua referência maior. Utiliza vários meios: além de pinturas e desenhos, trabalha com colagens, construções em madeira e, posteriormente, com a escultura.

Figura 3. (próxima página) Gerrit Rietveld, Casa Schroder, 1924. Fonte: Dezeen. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2018/08/29/stijn-poelstra-photographs-mondrian-rietveld-schroder-house-architecture/>. Acesso em: 20/10/2018.



Figuras 4 e 5. Hans Arp, Lábios Escoceses (“Lèvres écossaises”), 1926. Fonte: reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Colección Géraldine Galateau; e Sem Título, 1926, Fonte: Reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Cortesia galeria Thessa Herold, Paris.

As ilustrações que realizou, tanto para o movimento dadaísta quanto para algumas publicações, firmaram o seu nome como um dos maiores ilustradores abstratos de sua época. Quando o movimento surrealista é fundado, em 1924, Hans Arp adere ao Surrealismo e continua próximo a este movimento até sua morte. Também colabora com outros movimentos, como o *De Stijl*. A este respeito, escreve o crítico de arte Serge Faucherau:

Durante seus anos surrealistas, Arp inventa novos modos de expressão. Ele continua praticando pinturas bidimensionais em superfície plana; por exemplo, *Torso e umbigo*, 1927. Mas prefere as aplicações de madeira cortada [...], como no caso de *Sem título*, de 1926; outras vezes recorta parte do papelão ou madeira em que pinta, como no caso de *Lábios Escoceses*, 1927 (FAUCHEREAU, 2006, p.13) (tradução nossa)¹.

Ainda segundo Fauchereau (2006), Arp sempre gostou de dar três dimensões a algumas de suas pinturas. Isso ocorria a partir de recortes vazados, em papelão ou madeira, algo que transformava algumas de suas obras em verdadeiros “baixos-relevos”.

Outro aspecto de seu trabalho é que, embora Arp tenha caminhado para a abstração, jamais se desvinculou da natureza. Assim, diferente de outros artistas cujo direcionamento abstrato firmou as obras como produto do intelecto (Mondrian, por exemplo) e as associou à geometria (criação exclusiva da racionalidade humana), a vida e as formas naturais sempre foram o assunto de Arp. Conforme explica Nilo Palenzuela:

A arte abstrata, pela qual ele tanto fez, não se opõe ao mundo natural, nem é uma conquista da inteligência. É arte concreta e está no meio da natureza do mesmo modo que as pedras e as árvores. É precisamente nesta afirmação da elementaridade onde o seu trabalho lança raízes no ar, na água, na terra (PALENZUELA, 2006, p. 28) (tradução nossa)².

No que tange à natureza enquanto fonte da inspiração artística, o crítico Javier Arnaldo (2006) aponta que as imagens e as formas de Arp surgem como se fossem o resultado do crescimento natural; isto é, surgem como uma planta que se desenvolve a partir dos seus nutrientes. A linha biomórfica, que domina o imaginário e a obra de Arp, resulta em figuras ameboides e que parecem estar em expansão e mudança. São figuras que sugerem torsos, estrelas, lábios, folhas. São formas, ademais, que parecem estar em constante movimento. (ARNALDO, 2006)

De qualquer modo, a conjugação que Arp realiza entre linha biomórfica e plano é algo distinto da busca construtivista. Em Piet Mondrian e em outras expressões construtivistas (Malevith, Moholy-Nagy, etc), por exemplo, o contorno é definido por retas e se associa à racionalidade. Diferente disso, Arp se aproxima da natureza: evoca contornos sinuosos e biomórficos.

É na conjugação da linha biomórfica com o plano, onde, a nosso ver, reside a aproximação estética entre Hans Arp e Burt Hill. Tal conjugação gera planos com contorno curvo e elementos ameboides: “formas livres”, como as denominou Max Bill (D'AQUINO, 1953)

¹ No original: Durante sus años surrealistas Arp inventa nuevas modalidades de expresión. Sigue practicando la pintura en dos dimensiones sobre una superficie plana – por ejemplo *Torso y ombligo*, 1927 – pero prefiere las aplicaciones de madera recortada (...) por ejemplo, los *Sin título de 1926* –, ovacia una parte del cartón o la madera sobre los que pinta –por ejemplo, *Labios escoceses*, 1927. (FAUCHEREAU, 2006, p.13)

² No original: El arte abstracto, por el que tanto hizo, no se opone al mundo natural, ni siquiera es una conquista de la inteligencia. Es arte concreto y está en medio de la naturaleza como las piedras o los árboles. Es aquí, justamente, en esa afirmación de la elementalidad donde su obra echa las raíces al aire, al agua, a la tierra. (PALENZUELA, 2006, p.28)

3. Burle Marx e os planos

Nacional e internacionalmente, Roberto Burle Marx é reconhecido como o grande paisagista brasileiro do século XX. Tem um portfólio de grande destaque, no qual se incluem os jardins do *Conjunto Arquitetônico da Pampulha* (1942), em Belo Horizonte (MG) e do *Aterro do Flamengo* (1965), no Rio de Janeiro. Sua contribuição para a cultura brasileira extrapola o trabalho com os jardins, inclusive; fez realizações que vão da pintura à tapeçaria, e da joalheria à escultura. Porém, foi a sua atividade como paisagista que o lançou para o reconhecimento internacional e inseriu o Brasil no cenário paisagístico internacional.

Burle Marx tem sido amplamente estudado e tem também motivado diversas exposições sobre sua obra. Incluem-se entre estas exposições a importante mostra “*Brazil Builds*” (Nova Iorque, 1943), “*Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*” (Nova Iorque, 2016) e a exposição “*Burle Marx: Arte, Paisagem e Botânica*” (São Paulo, 2018-2019). O paisagista também foi homenageado na abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016, o que reflete o reconhecimento nacional e internacional de seu trabalho.

Segundo aponta Dourado (2009), Roberto Burle Marx teria sido a figura responsável por consolidar e ampliar as novas bases estéticas e conceituais do paisagismo brasileiro. Isso inclui o uso de espécies nativas (em substituição à prática novecentista de recorrer a espécies estrangeiras) e também o uso de maciços de vegetação da mesma espécie, algo que começou a ser incorporado por outros paisagistas brasileiros. Em meados de 1934, Burle Marx assumiu a direção do Departamento de Parques e Jardins do Recife e, segundo Dourado, consolidou a primeira experiência do paisagismo moderno brasileiro na esfera pública. Sobre sua atuação, escrevem as pesquisadoras Ana Rita de Sá Carneiro, Aline Silva e Pricylla Girão que

Por seus estudos no campo da arquitetura, da arte da paisagem e outras artes – pintura, escultura, música – Burle Marx exerce uma prática multidisciplinar na concepção dos jardins, pois reúne nele tanto a harmonia da música como as qualidades pictóricas na utilização da cor e formas abstratas. [...] Mescla a arte do pintor e a concepção do espaço urbano e natural, tendo a planta, o vegetal, como o objeto principal do projeto. (GIRÃO; SÁ-CARNEIRO; SILVA, 2003, p.4)

No que concerne à busca de espécies nativas, Burle Marx o faz em função da adaptação da espécie ao seu meio natural. (GUERRA, 2010). Dentro disso, recorre a espécies brasileiras pouco conhecidas e usadas. De qualquer modo, a despeito de ter também preocupações com a “brasilidade”, o forte sentimento nacionalista que caracterizou o ambiente brasileiro de início e meados do século XX o consagram como um paisagista intimamente vinculado à cultura local.³

Outra coisa que faz Burle Marx é aproximar paisagismo e Artes Visuais. Neste sentido, trata os jardins como se fosse uma tela de pintura. Sigfried Giedion já havia observado isso nos anos 50. Num célebre artigo sobre o paisagista, escrevia Giedion que Burle Marx concebia seus maciços vegetais como se fossem superfícies cromáticas, e também agenciava volumes e formas como se estivesse pintando uma tela abstrata. Ao compor seus jardins, portanto, posicionava-se quase como um artista plástico (coisa que ele o era, também). (GIEDION, 1957).

³ Abílio Guerra observa que, a despeito de Burle Marx identificar-se com Mário de Andrade ou Oswald de Andrade no que concerne à busca de “brasilidade”, seu uso de espécies nativas seguia sobretudo a ideia de adaptação da planta ao bioma natural. Assim, quando fez um jardim em Viena e outro em Caracas, usou espécies nativas dessas regiões, não plantas brasileiras. (GUERRA, 2010).

Analisando os maciços vegetais de Burle Marx, o pesquisador Mazza Dourado (2009) observa que não podem ser relacionados com os *parterres*⁴ do jardim barroco francês, como dissera Marc Treib (1992). Isso porque, no *parterre francês*, as cores desempenhavam apenas papel secundário; em Burle Marx, ao contrário, a cor desempenharia um papel de destaque nas composições; além disso, o manejo policromático percebido no trabalho paisagístico de Marx teria como matriz as obras de Robinson e Jekyll.

Ora, embora se considere possível que Burle Marx também tenha tido como referência tanto o jardim renascentista quanto o barroco, o que se quer destacar nesta pesquisa é a flagrante aproximação do paisagista à pintura abstrata, como já apontou Giedion (1957). O que se espera enfatizar é que estas possíveis referências são traduzidas numa linguagem moderna. Ou seja, Burle Marx dá ao *parterre* (seja ele renascentista ou barroco) um tratamento livre, inovador e que está referido aos planos com bordas sinuosas que se veem em certas pinturas abstratas. A nosso ver, é aí que entra a influência de Arp e de outros artistas modernos (Wassily Kandinsky, Henri Matisse, etc); antes de Burle Marx, todos esses artistas já tinham se notabilizado pelo uso de planos com contorno sinuoso em suas pinturas e baixos-relevos. O que o fez B. Marx foi trazer para os seus jardins tais planos ameboides. (Figuras 6 e 7)



Figuras 6 e 7. Hans Arp, Torso e Umbigo (“Torse et nombril”), 1927. Reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Colección Géraldine Galateau; Burle Marx, Terraço Jardim do Edifício Gustavo Capanema, 1938. Fonte: ArchDaily Brasil, disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista>>, acessado em: 10/02/2019.

⁴ “Um *parterre* é um componente de um jardim formal, plantado numa superfície plana e consiste em canteiros de flores ou outras plantas, delimitados por sebes baixas ou muretas de pedra de proteção dos leitos florais interiores, rodeados de alamedas normalmente pavimentadas com cascalhos e dispostas simetricamente” (CALOVI, 2009, p.6) e teve desenvolvimentos históricos desde o Renascimento, ou anteriores, até agora.

Em depoimento, o próprio Roberto Burle Marx abordou a questão da aproximação de seu projeto paisagístico com as demais formas de arte:

Não quero fazer um jardim que seja somente pintura. Mas também não posso deixar de reconhecer que a pintura influenciou muito em minhas concepções de paisagismo. Trata-se de certos princípios, princípios gerais de arte que estão indissoluvelmente ligados entre si. Essa é a coisa mais importante. Saber como estabelecer um contraste, como utilizar uma vertical, a analogia das formas, de volumes, a sequência de certos volumes. São princípios que se podem aplicar à música, à poesia. Sem esses princípios, creio que, simplesmente, não se pode praticar qualquer forma de arte. (BURLE MARX, 1987, p.307).

4. Os jardins do Museu de Arte da Pampulha

O atual Museu de Arte da Pampulha (Figura 8) foi concebido por Oscar Niemeyer em 1942 sob demanda de Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte. O paisagismo ficou por conta de Roberto Burle Marx. O projeto consistia, originalmente, em um cassino que funcionou até 1946.



Figura 8. Museu de Arte da Pampulha visto do jardim, 2018. Fotografia do autor.

Tendo dois pavimentos, o edifício se resolvia em três volumes conectados (Figura 9). O programa do cassino englobava salão de jogos, banheiros e pista de dança, todos no térreo; no andar superior ficavam: restaurante, copa/cozinha, sala de jantar, bar, banheiros, sala de jogos e depósitos. Tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico em 1957, o edifício passou a abrigar o Museu de Arte da Pampulha.

CASSINO - 1940/43

- 1 Looby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários privativos
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa/Cozinha
- 15 Sala jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

- 1 looby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's WC
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employers' lockers
- 10 Manager
- 11 Service Stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen/Pa
- 15 Employers' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room

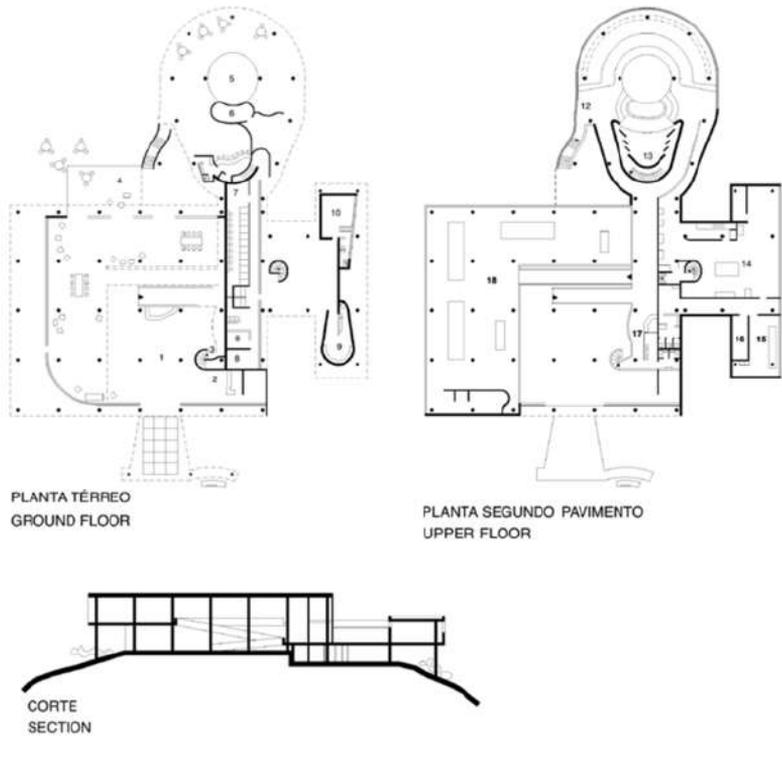


Figura 9. Desenhos técnicos, Cassino da Pampulha. Fonte: COMAS, Carlos Eduardo. O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. ARQTexto. Agosto, 2008, s.p.

Os jardins do cassino são um ponto de destaque na experiência policromática do paisagista. Se comparados com os demais projetos para a Pampulha (Casa do Baile, Capela, late Clube, Hotel e Residência JK), verifica-se que são cromaticamente muito mais elaborados e complexos. (DOURADO, 2009)

Nos jardins do cassino, Burlle Marx fez pequenas redefinições topográficas: suaves elevações e rebaixos. No gramado, demarcou áreas estratégicas com massas predominantemente herbáceas e arbustivas. Organizou um grupo de palmeiras, “definindo como que linhas e campos de força visual que encaminhavam o olhar para o edifício” (DOURADO, 2009). O ambiente principal do paisagismo neste projeto é a porção que fica defronte ao acesso, algo que se configura como uma espécie de pequeno passeio.

Os contornos curvilíneos implantados no projeto acompanham o relevo movimentado. Situado na pequena depressão do terreno, o lago configura um excelente exemplo de plano com contorno sinuoso. Pode ser visualizado facilmente pelo pedestre. Outro aspecto interessante é que Burlle Marx opta por definir este espaço como o mais colorido de todo o projeto paisagístico.



Figura 10 e 11. Vistas do jardim frontal ao Museu de Arte da Pampulha, 2018. Fotografia do autor.

Como se pode observar nas figuras 10, 11 e 12, o jardim se transformou ao longo do tempo. Esta transformação é inerente aos canteiros enquanto organismos vivos. De todo modo, nessas fotos é possível visualizar com clareza a definição das superfícies com contorno ondulante (seja o lago, sejam as áreas de estar, sejam os maciços vegetais), superfícies que nos lembram as telas do abstracionismo moderno (Arp, Matisse, Kandinsky, etc).



Figura 12. Vista de satélite, mostrando o jardim frontal ao Museu de Arte da Pampulha. (Google Earth, 2019)

Ainda que tais planos possam ser observados ao nível do pedestre, é através do desenho em planta (vista superior) (Figura13) que estas formas se revelam com maior clareza. Ao observar o jardim através da planimetria, é possível perceber como a composição plástica é resolvida e obtém unidade através dessas formas ameboides. A riqueza visual do todo é dada, por outro lado, pelas diferenças na textura, cor e volume. A composição se configura, enfim, como uma espécie de tela abstrata, materializada através da vegetação.

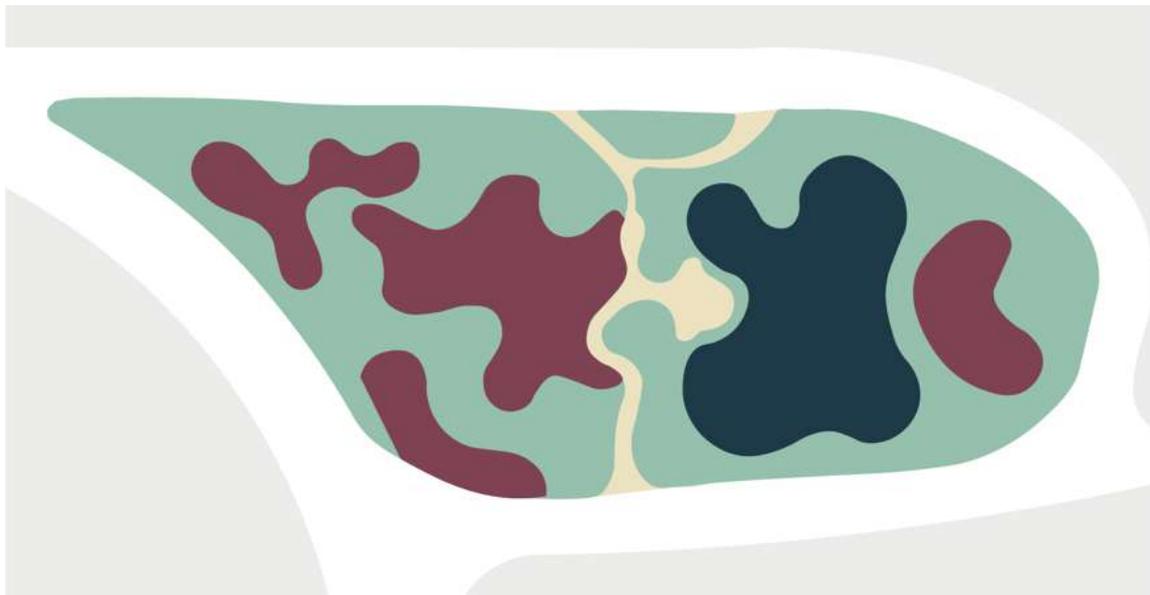


Figura 13. Esquema que mostra a configuração dos planos do jardim, com contornos bem demarcados. Vista superior. Imagem produzida pelo do autor, 2018.

Considerações finais

Tendo por base a análise plástica do jardim do Cassino da Pampulha e a breve observação sobre as demais produções paisagísticas de Roberto Burle Marx; tendo como ponto de partida, também, a correlação do jardim da cassino com a produção do artista franco-alemão Hans Arp, conclui-se que Burle Marx tem em Arp uma possível referência para os planos biomórficos que aparecem nos seus jardins. De qualquer modo, é importante dizer que os planos com bordas sinuosas não são exclusivos de Arp; eles também aparecem em outros artistas modernos como W. Kandinsky e H. Matisse, por exemplo. Como Arp é um dos pioneiros da Arte Abstrata e tem um trabalho que se destaca pela presença destes planos biomórficos, acreditamos ser possível afirmar a hipótese de que constituiu, muito provavelmente, uma referência importante para Burle Marx.

Em entrevista concedida à pesquisadora Ana Rosa de Oliveira (2001), aliás, Burle Marx menciona a obra de Arp, o que vem reforçar nossa hipótese.

Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não se pode dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios, tivessem uma preocupação essencialmente ecológica (OLIVEIRA, 2001, p. 2)

É importante frisar, todavia, que a identificação de Hans Arp enquanto uma referência para o trabalho de Marx não diminui a relevância da obra do paisagista; pelo contrário: traz à luz uma importante fonte de inspiração para o seu trabalho. Ajuda-nos também a ter uma melhor compreensão de sua obra e do contexto cultural e artístico no qual se situou. Aponta, enfim, para uma inegável “contaminação” entre artes visuais e paisagismo, a nosso ver flagrante na obra do paisagista.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARNALDO, Javier. **El cero del ombligo**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Circulo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006.

BURLE MARX, Roberto. **Depoimento**, in: XAVIER, Alberto (org.), *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*, São Paulo, ABEA/FVA/Pini, Projeto Hunter. 1987.

BURLE MARX, Roberto. [Entrevista concedida à] OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Entrevista com Roberto Burle Marx**. ARQUITEXTOS (São Paulo) V. 1, n.p., 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. **O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira**. ARQTexto. Agosto, 2008.

CALOVI, Ricardo. **Colunatas vegetais. Palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

D'AQUINO, Flávio. **Max Bill, o Inteligente Iconoclasta**. Entrevista de Max Bil a Flávio D'Aquino. In: Revista Habitat, n. 12, jul-set, 1953.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade Verde. Jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FAUCHEREAU, Serge. **Arp: Poeta Multimedia**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Círculo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006.

GIEDION, Sigfried – **Burle Marx et le Jardin Contemporain**. Revista Architecture D'Aujourd'Hui, n. 42 43. 1952.

GIEDION, Siegfried – **Espacio, Tiempo y Arquitectura: el Futuro de uma Nueva Tradición**. Barcelona: Dossat, 1978.

GIEDION, Sigfried. **Roberto Burle Marx** in: Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 11. São Paulo, 1957, p. 46.

GIRÃO, Priscylla Amorim; SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Aline de Figueirôa. **O jardim moderno de Burle Marx: um patrimônio na paisagem do Recife**. Anais do Seminário Docomomo Brasil, 5. 2003.

GOLDING, John. **Cubismo**. In: STANGOS, Nikos (org.) – Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: Architecture New and Old.1652-1942**. New York, The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical*. In: Guerra, A.(org) - **Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo, Editora Romano Guerra. 2010.

MONTANER, J. **As Formas do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Ana Rosa. **Roberto Burle Marx**. Revista Vitruvius, ano 2, abr. 2001. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=2>. Acessado em 17/04/2021.

PALENZUELA, Nilo. **Vértigos, vestígios, transgreciones**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Círculo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006. Tradução dos autores.

TREIB, Marc. **Axioms for a modern landscape architecture**, New York, MIT. 1992

Sobre os autores

João Paulo Campos Peixoto é arquiteto (2018) pela Universidade Federal de Uberlândia e mestrando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com financiamento da CAPES.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0623136487388449>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9892-9990>

Luis Eduardo dos Santos Borda é arquiteto (1984), mestre em História Social da Cultura (1994), e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2003) com Pós-Doutorado em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (2014). Professor titular da Universidade Federal de Uberlândia.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0399528257126133>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7831-8164>

Recebido em: 19-02-2021 / Aprovado em: 20-04-2021

Como citar

PEIXOTO, João Paulo Campos; BORDA, Luis Eduardo dos Santos. (2021). Burtle Marx e a arte abstrata. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 465-479, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59371>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Paisagens como instalações: um diálogo com os espaços contemporâneos

Landscapes as Installations: a dialogue with contemporary spaces

LUCAS CUNHA

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

BIAGIO D'ANGELO

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

RESUMO

A natureza sempre foi objeto de apreciação das paisagens, historicamente concebidas em pinturas que guardam em si grande potencialidade retórica. Contudo, na contemporaneidade, as instalações — reconhecidas originalmente como elementos do campo escultórico — colocam a pintura de paisagem em um novo campo expandido. Trata-se de uma virada no discurso da paisagem que possibilita novas reflexões sobre o tema historiográfico da paisagem e sua imbricação com a estética da instalação. Para verificar a mediação entre instalação e paisagem nos espaços expositivos, trazemos os exemplos de duas obras, “Riverbed”, de Olafur Eliasson, e “Paraíso”, de Oscar Oiwa. Ambas as instalações retratam a natureza de maneira diferente da tradição pictórica e, ao serem examinadas, atualizam os conceitos básicos da teoria sobre a paisagem, complexificando o que Wöfflin denominava como “história da visão”. Com essas obras a paisagem, deslocada num espaço museal, continua sendo um conceito limite, uma ideia a ser problematizada previamente.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem, instalação, natureza, história de visão, arte contemporânea.

ABSTRACT

Nature has always been an object of appreciation of landscapes, historically conceived in paintings that hold great rhetorical potential. However, in contemporary times, the installations - originally recognized as elements of the sculptural field - place landscape painting in a new expanded field. It is a turning point in the landscape discourse that enables new reflections on the historiographical theme of the landscape and its overlap with the installation's aesthetics. To verify the mediation between installation and landscape in the exhibition spaces, we bring the examples of two works, “Riverbed”, by Olafur Eliasson, and “Paraíso”, by Oscar Oiwa. Both installations portray nature differently from the pictorial tradition and, when examined, update the basic concepts of the theory about the landscape, complexifying what Wöfflin called “history of vision”. With these works, the landscape, displaced in a museum space, remains a limit concept, an idea to be problematized beforehand.

KEYWORDS

Landscape, installation, nature, history of vision, contemporary art.

"(...) O artista que cria o silêncio ou o vazio deve apresentar alguma coisa dialética: um vácuo completo, um vazio que enriqueça, um silêncio ressonante ou eloquente"

SONTAG, Susan

"A "arte" obriga o vazio atrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar"

O'DOHERTY, Brian

Depois do tempo do Romantismo, como podemos pensar o nosso olhar para a paisagem hoje? Para Anne Cauquelin (2007), a imagem da paisagem seria, antes de qualquer coisa, uma "construção cultural" em que a sua condição natural estaria entrelaçada ao entendimento de natureza adotado nos diferentes contextos sociais. Os trabalhos de arte contemporânea que dialogam com a natureza acabam por tê-la como um elemento que se estende para além do que julgamos "natural" ao tomar outras significações quando no âmbito artístico. A própria natureza está sempre em constante modificação. O "aqui e o agora" apreendido pelo pincel, então, passa a dar vez para um tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas no ambiente natural.

Com efeito, não esqueçamos que a assim chamada Land Art, isto é, aquela modalidade e proposta estética que tem como suporte trabalhos feitos em desertos, em extensas paisagens, sob escalas quilométricas, onde a terra e seu complexo geológico se tornaram fundamentos para a elaboração da atividade artística e onde a Terra seria o campo de atuação e sua extensão ofereceria um material de proporções e possibilidades variadas em relação ao sistema institucional de arte, foi "uma vontade de experimentar novos espaços que permitissem olhar a arte de outro modo. Também uma fascinação pela terra ou pelos materiais naturais, assim como a possibilidade de realizar in situ obras de grandes dimensões" (TIBERGHEN, 1993, p. 179).

As duas obras-instalações, objeto deste estudo, mesmo continuando certo teor poético e estético, revisitam a noção de paisagem, mas parecem ir além da contemplação ainda idealizada ou romântica dos procedimentos da Land Art, que comumente traz à memória exemplos como *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, ou *The Lightning Field*, de Walter De Maria, obras de dimensões colossais que rapidamente evocam vastidão, certa infinitude e a desproporção entre a potência da natureza e o ser humano, recuperando conceitos uma vez trabalhados por Burke (1757) e que posteriormente seriam apropriados pela história da Arte como parte da sintaxe que explicaria a produção literária e visual do dito Romancismo.

Paraíso (2018), conforme a denominação dada pelo próprio autor, Oscar Oiwa, é uma instalação que consiste no desenho de uma paisagem, feito completamente em marcador de tinta preta, e que ocupa todo o interior de um balão inflável de material vinílico. Sua exposição foi realizada no ano de 2009 na Japan House, em São Paulo. O balão inflável foi esticado de maneira que seu interior se tornasse visitável, transformando-se em mais uma das salas da galeria. *Riverbed* (2014), de Ólafur Eliasson, é uma instalação do tipo site-specific: no Louisiana Museum of Modern Art, em Humlebaek, na Dinamarca, o leito de um rio foi criado a partir de terra, pedregulhos e um verdadeiro fluxo de água que os espectadores podiam seguir, passando por entre as paredes brancas da instituição.

As duas obras aqui rapidamente esboçadas exemplificam uma virada da ideia (ou da “invenção”, como queria Anne Cauquelin) da paisagem, assim como alcançada na contemporaneidade, quando passa a ser vista sob o viés das artes e dos espaços nos quais elas circulam. A paisagem, como meio detentor do potencial de expressar determinado enquadramento de uma cultura, é um tipo de arte que, ao ser acionado por um espaço expositivo, evidencia um caráter que poderíamos definir como “colonizador” do ser humano, frequentemente determinado a se apropriar de espaços como mais uma das facetas de sua demonstração de poder – poder este que aparece, com frequência, como um dos temas relevantes nos estudos sobre paisagem.

Contudo, as instalações aqui selecionadas, que rompem as molduras e se expandem para todo um ambiente, desenvolvem também em seus textos não só ideias sobre as naturezas nelas contidas, mas também sobre o espaço de exposição, que agora imerge o espectador em uma narrativa peculiar. Examinar os textos entrelaçados e a dimensão política relativa à questão do espaço é o que permitirá, ao longo dessas páginas, embasar a hipótese de que a paisagem, enquanto meio, passou por uma renovação e trabalha ideias valiosas à contemporaneidade, discutindo como os espaços se relacionam, como são produtivos e como são ocupados. O fato de encontrarmos a paisagem “museificada” dialoga, por um lado, com a narrativa de arquivo e de manutenção dos museus, e, por outro, com a pulsão de posse e de domesticação da paisagem como elemento inexpugnável e misterioso.

A PAISAGEM: DO QUADRO À INSTALAÇÃO

Oscar Oiwa é um artista plástico brasileiro nascido em 1965, em São Paulo, que ganhou a atenção dos circuitos das artes com a Bienal de São Paulo de 1991. Atua sobre diversas mídias, indo do desenho à escultura, e suas obras podem ser encontradas em diversos acervos pelo mundo, tais como o do Museum of Contemporary Art, no Japão, e o do Prince Albert II of Monaco Foundation, em Mônaco. Dentre suas criações está um cenário monocromático que joga, de forma dicotômica, com os discursos fronteiros do real e do fictício, da literatura e das artes plásticas, do Brasil e do Japão. Paraíso abre espaço para discutir a fragilidade de conceitos já relativos e abertos a discussão nas artes, como fronteira e limite, argumentando a favor de uma visão sistêmica que permite ao observador desdobrar textos antes entremeados em suas espirais.



Figura 1 – OIWA, Oscar. Paraíso. 2009. Desenho feito em marcador sobre tecido vinílico, 10 x 7 x 4 m.



Figura 2 – Paraíso. Reprodução: Casacor. Disponível em: <<https://casacor.abril.com.br/arte/o-reflexo-da-cultura-japonesa-na-arte-em-exposicoes-da-japan-house/>>.

A instalação como meio assume seus visitantes como parte integrante da sua composição visual (BISHOP, 2005) e a paisagem, que se emancipou das molduras, torna-se uma experiência imersiva sem perder as características comuns a esse tipo de imagem – o enquadramento de um cenário por meio de uma cultura e um modo de expressar como o ser humano reconhece tanto o ambiente como o outro de modo amplo.

Neste contexto que compreende paisagens como a comunhão entre identidades e diversos campos de estudo, Paraíso constrói um espaço que sugere infinitude por meio de uma perspectiva bastante comum em um grupo de pinturas monocromáticas japonesas: sua figuração articula elementos do mundo natural com traços estilizados que desconfiguram a ideia de realidade como reprodução exata do que é visto, envolvendo o desenho em um ar onírico, ideia pertinente ao título da obra. Em sua história de vida, Oscar Oiwa tem não somente uma ligação sanguínea com o Japão, mas também uma educação formal advinda desse país. Até certa medida, seu deslocamento também está contido em suas instalações, que simultaneamente solidificam a ponte entre as duas nações e diluem os conceitos pertinentes à noção de fronteira, textualidade e realidade. Entrar no “Paraíso”, isto é, no balão inflável, tem seu contraponto na instalação do renomado artista islandês Olafur Eliasson.

Eliasson é reconhecido internacionalmente pelas esculturas e instalações de arte em larga escala, nas quais emprega preferencialmente materiais elementares como luz, água e ar, em uma complexa e articulada visão enciclopédica a respeito de matéria e de reflexão filosófica. Para o artista islandês, a experiência do espectador permite que ele perceba seu ser como protagonista particular de um universo imenso e enigmático¹. De fato, trabalho de Eliasson investiga o terreno comum entre a arte e o sistema múltiplos das ciências.

Na instalação, objeto deste estudo, por exemplo, o leito fluvial de Eliasson explora a presença do observador, que é estimulado pelo desenho da obra a pular sobre o riacho, sentir o cheiro do ambiente e acompanhar os sons vindos do fluxo de água. Simultaneamente, a percepção do terreno quase nórdico estará sempre em conflito com as paredes e com o teto branco do museu, bem como o diálogo entre o natural e o artificial evidencia uma representação fragmentada – a paisagem gerada pela obra remonta apenas o chão de um ambiente natural e as estruturas do museu compõem o estranhamento para o indivíduo.

Figura 3 (na página seguinte)– ELIASSON, Olafur. Riverbed. 2014, materiais diversos. Foto: Natasha Harth, QAGOMA. Disponível em: <<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108986/riverbed>>.

Figura 4 (na página seguinte)– ELIASSON, Olafur. Riverbed. 2014, materiais diversos. Foto: Natasha Harth, QAGOMA. Disponível em: <<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108986/riverbed>>.

1 Dada a reconhecida importância do artista, lembramos aqui que, em 1995, Eliasson fundou o Studio Olafur Eliasson em Berlim, um laboratório de pesquisa espacial. Além disso, o artista representou a Dinamarca na 50ª Bienal de Veneza em 2003 e, mais tarde naquele ano, instalou o famoso The Weather Project no Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. Muitas intervenções dele podem ser encontradas em várias cidades do mundo: na Serpentine Gallery Pavilion 2007, em Londres, colaborou em um pavilhão temporário projetado pelo arquiteto norueguês Kjetil Trædal Thorsen.





Figura 5 – Terraço Calder, Exterior do Louisiana Museum of Modern Art. Foto de Kim Hansen. Disponível em: <<https://www.museum.com/museum/louisiana-museum-of-modern-art/>>.

Esse caráter interativo entre indivíduo e instalação é aliado a uma noção afetiva, uma vez que Eliasson, apesar de ter nascido na Dinamarca, viveu muitas de suas memórias na Islândia, um território rico em corpos d'água, com paisagens intocadas, rochas geométricas e muitos relevos, onde a terra é predominantemente escura e as temperaturas são baixas. Aos presentes, é ofertada uma experiência artística e, ao mesmo tempo, cognitivamente conflituosa. Muitos dos materiais em seus trabalhos remetem a estes elementos, como a *Fog Assembly* (2016), uma estrutura que gera uma onda de névoa em um campo aberto, ou *Waterfall* (2016), que instala em um espelho d'água uma cachoeira artificial de aproximadamente sete metros de altura no centro de Washington, nos Estados Unidos.

Não que seja plenamente inovador que o espectador contemple a obra ao estar presente e contido nela, como comenta Rosalind Krauss (1998, p. 334) sobre o *Duplo Negativo* (1969), de Michael Heizer. O fato de a obra estar no alto de formações geológicas no deserto de Nevada, constituindo-se pela escavação de duas imensas trincheiras separadas apenas pelo desfiladeiro natural daquele território, remonta à necessidade da Land Art de tomar espaços que não sejam apenas o interior do museu, emancipando-se da limitação das paredes e erigindo-se quase como elemento autônomo. Quando esta situação é comparada com o site-específico de Eliasson, nota-se a divergência advinda da reversão de posicionamentos, afinal, a paisagem e suas experiências são arrastadas para dentro do espaço expositivo. Essa paisagem funciona como uma espécie de continuação do exterior do museu escolhido, pois o Louisiana Museum of Modern Art está localizado à margem do Estreito de Øresund, Dinamarca, que confere uma vista vívida, de um corpo d'água vasto e resplandescente, com uma grama verdejante à margem (figura 5). A escolha do

museu foi proposital. O Louisiana Museum of Modern Art, projetado pelos arquitetos Jørgen Bo e Wilhelm Wohlert em meados da década de 1950, é considerado uma obra-prima da arquitetura modernista dinamarquesa. Caracterizada pelas longas paredes pintadas de branco, com tetos de madeira laminada, pisos de azulejos vermelhos profundos e grandes seções de vidro, a linguagem arquitetônica outorga o efeito de uma experiência de intimidade com a paisagem, um lugar aconchegante e envolvente. A leveza da paisagem dinamarquesa bem se complementa com a proposta da instalação de Olafur Eliasson. Com efeito, a continuação da imagem natural no interior do museu ocorre com a implantação do circuito fluvial, mas em uma composição desprovida das cores vibrantes do exterior, se aproximando muito mais do bioma de aspecto quase hostil de um jardim de pedras escurecidas. Tal hostilidade também é projetada nas paredes brancas e na ausência de quaisquer outros elementos. Em um jogo diferente das grandes referências visuais da Land Art, essa paisagem interiorizada estabelece uma relação de permeabilidade entre o museu e o exterior, em que a coesão se materializa no fluxo da água.

No que concerne a história da arte e as maneiras que obras tridimensionais ocupam espaços, Riverbed se posiciona em uma área de transição no contínuo que tem como extremidades as obras executadas a céu aberto e as obras pensadas para o interior do museu. A obra de Eliasson traz de volta a contemplação para uma natureza sem o horizonte, em uma organização material que acaba se submetendo às normas tácitas dos espaços expositivos tradicionais, mas simultaneamente estimula reflexões no âmbito das experiências físicas e afetivas, do modo que se agita desde as intervenções que ocupavam todo o museu no começo da década de 1970 (O'DOHERTY, 2002, p. 119). É ampliado o alcance do poder dos museus nessa porosidade manifestada a partir da movimentação dos indivíduos do exterior para o interior da instituição, semelhante à maneira que Marc Augé (1994, p. 75) explica como os espaços são “praticados”. É esse mesmo movimento que atribuirá mais a fluidez da poética aos transeuntes daquele lugar quando estes perceberem o estranhamento ou a continuidade entre os dois ambientes e, a partir disso, desenvolver novas reflexões sobre a maneira de ver e sentir.

Pelas dimensões da obra, e por estar contida no mítico cubo branco, a noção do sublime deve ser revisada caso a instalação de Eliasson seja comparada com os mesmos critérios que as propostas de Land Art tradicionais, afinal, “o tamanho determina um objeto, mas escala determina arte” (SMITHSON, 1996, p. 147). Apesar da grande discrepância de escala entre uma obra executada no museu dinamarquês e outras que se concretizam em campo aberto, ainda resistem parâmetros de grandeza, como o esforço aplicado para a composição de todo o ambiente e o deslocamento de cento e oitenta toneladas de pedras islandesas. Deste modo, preserva-se o impacto do excesso muitas vezes característico das instalações.

De todo modo, ambos os exemplos de Oiwa e Eliasson são instalações que jogam com as noções de espaço, suscitando discussões sobre fronteiras físicas e alegóricas e apresentando uma distinção à tradição da paisagem nas pinturas e ao território que cerca as obras.

Em sentido amplo, a paisagem é o enquadramento de um determinado lugar por um olhar dotado de intencionalidade estética. Cosgrove (1998) e Mitchell (1994) atrelam-na à ideia de um sistema representacional ligado a modos específicos de formação social; no entanto, este último evidencia que sua formação está relacionada ao imperialismo europeu e que, como um hieróglifo social, demonstra uma imagem que, por suposto, esconde a base de seu valor (MITCHELL, 1994, p. 5). Essa herança europeia não anula sua presença em outras culturas em qualquer período histórico, mas delimita um fator que impulsionou sua prosperidade no campo das artes. Com efeito, Kenneth Clarke (1976) comenta, ainda que de maneira pouco sistemática, como as paisagens europeias e americanas são imagens preparadas para mostrar a um público uma espécie de confirmação de propriedade sobre uma cena – não

necessariamente sob uma perspectiva mercantilista, mas no sentido de que a subjetividade do criador sempre estaria atrelada à pintura. Fosse pitoresca, pastoral ou sublime, a paisagem sempre contava com a interação humana para se imbuir de significado quando retratava um cenário já dominado pelo homem, que o sobrepujasse com sua imensidão ou então que agradasse a visão tal como pinceladas em um quadro. Cauquelin (2007, p. 49) reafirma essa ideia ao comentar, sobre o valor da paisagem, que “sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito”.

Ao representar e apresentar simultaneamente, paisagens que não sejam abstratas conseguem aglutinar a figuração do mundo natural e a perspectiva de seu criador em uma mesma estrutura; dessa forma, é possível que se note em um quadro – seu formato mais abundante – a sobreposição de textos legíveis, como se fossem camadas.

As narrativas que deste lugar se manifestam perpassam os mais diversos temas – sejam religiosos, alegóricos, simbólicos, políticos ou ambientais, entre vários outros –, mas todas essas paisagens figurativas estão permeadas pelo viés ideológico daquele local, tempo e contexto. Isso se estende também às paisagens executadas no Extremo Oriente, onde podem ser classificadas como o gênero mais profícuo e significativa para países como a China, a Coreia do Norte, a Coreia do Sul e o Japão. No entanto, o formato em que se apresentavam era tão diferente daquelas quanto o conteúdo, ainda que sua temática não desviasse das imagens da natureza.

Em uma rede, o ser humano é parte integrante da natureza e a reconhece como geradora independente de seu sistema ético. Antes do conceito de obra de arte, paisagens são produtos da visão humana, esquematizados como a montagem de um teatro. No diálogo com a percepção humana, elas lançam luz tanto sobre emoções quanto sobre lampejos que dirão respeito à história, à ciência e a outros fatores não necessariamente afetivos – vide os inúmeros quadros italianos de cidades ideais do século XV, que praticamente exibem suas grades de perspectiva, ou, então, os vários quadros já realizados sobre a crucificação de Cristo, que demonstram ideias de espaços completamente diferentes entre si e em diferentes níveis de dramaticidade ou acurácia geográfica.

Todas essas dimensões de análise ampliam a ótica pela qual a paisagem pode ser estudada, mas direcionam o olhar prioritariamente para a pintura de maneira isolada. Contudo, quando presentes em espaços museológicos e afins, o acionamento de um sistema se torna evidenciado e a ligação que as obras estabelecem com o circuito em que se inserem se torna quase inevitável para a construção de uma história da arte contemporânea. A galeria ou o museu compartilham da mesma sintaxe que a obra e, juntos, fazem emergir discursos sobre deslocamentos e espaços, trabalho que a pintura por si só não teria tanto potencial para realizar.

A maioria dos modelos expográficos organiza quadros para que comunguem um tema, um conceito ou uma ideia mais amplos; conseqüentemente, adiciona mais um substrato de interpretação para as já existentes camadas inerentes à paisagem enquanto meio e enquanto pintura. Porém, a expansão do acolhimento de instalações pelos espaços de arte, a partir da década de 1960, ampliou o escopo de experimentação sensorial para os espectadores (TEDESCO, 2017). Essas novas qualidades formais trariam novos assuntos para debates que cruzassem o museu e as poéticas bem como renovariam a percepção humana sobre várias condições espaciais.

Em uma sucinta explicação sobre instalações, Fabris (2017) ressalta a relação desta linguagem com o espaço que ocupa:

O que hoje conhecemos por “instalação” teve origem no início da década de 60 na Europa e nos Estados Unidos. À época, o termo “ambientação” foi usado para descrever, por exemplo, obras como

Memorial de Guerra Portátil, de 1968, do pintor norte-americano Ed Kienholz (1927-1994). Essas ambientações, que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas da arte tradicional porque, ao incorporarem o espaço exterior, integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos (FABRIS, 2017, p. 155).

Nessa mudança, em que o quadro toma proporções tridimensionais, inserir-se em uma paisagem concebida por um outro altera a possibilidade de totalidade da percepção do indivíduo; para a obra, descortina-se definitivamente o jogo de cena que a aproximava a uma paisagem como retrato ou representação estática da natureza. Trazer o corpo para reagir à obra é um dos grandes efeitos da instalação, e essa mobilização, que inclui o espectador como um dos principais atores das obras, é também o acionamento de um agente político que completa a obra ao se deslocar, rompendo com os comportamentos até certa medida rígidos.

Quando a paisagem deixa de ser tão introspectiva para tomar essa forma que lida com o contato, a implicação de intersubjetividades que se encontram, como relata Bishop, desperta novos campos para a paisagem.

Bourriaud não considera a estética relacional simplesmente uma teoria da arte interativa. Ele considera isso um meio de localizar a prática contemporânea dentro da cultura em geral: arte relacional é vista como uma resposta direta à mudança de uma economia de bens para uma economia baseada em serviços (BISHOP, 2004, p. 54) (tradução nossa)².

As instalações não apenas problematizam a linguagem utilizada para explicar as obras, mas também a relação dela com o indivíduo com o qual se envolve – seja observador, espectador, participante ou outras designações – e com os espaços que são colocados em consonância ou conflito.

ADENTRAR A PAISAGEM E SEUS ACIONAMENTOS

Ambas as obras citadas, que foram selecionadas para expor o modo como as paisagens renovam sua dimensão política ao encarar espaços por meio de instalações, têm como temática central a natureza: a de Eliasson com uma estrutura mais radical no que tange os materiais escolhidos e os mecanismos adotados; a de Oiwa com uma ficção fantástica. No entanto, a ficção está intimamente ligada ao projeto desenvolvido neste espaço. Na camada mais perceptível da intertextualidade desta obra, todo o desenho deve ser inicialmente compreendido sob a alcunha de Paraíso que é, sobretudo, o espaço utópico a ser alcançado como uma espécie de recompensa, que não conterà algo que possa afligir algum indivíduo negativamente. Como toda utopia, o “Paraíso” funciona como a afirmação da imperfeição da realidade presente.

Formalmente, a obra de Oiwa, Paraíso não contém pessoas, construções ou qualquer outro artifício humano: todos os elementos remetem apenas à natureza, a um ambiente em que as árvores dividem espaço com

2 No original: “Bourriaud does not regard relational aesthetics to be simply a theory of interactive art. He considers it to be a means of locating contemporary practice within the culture at large: relational art is seen as a direct response to the shift from a goods to a service-based economy” (BISHOP, 2004, p. 54).

formações rochosas e riachos. O desenho não apresenta longos traços ou planos completos, e as interrupções fazem parecer que toda a superfície está craquelada. Além disso, a paisagem toda é bastante retorcida e repleta de curvas que criam um efeito de fluidez do chão ao teto, como se as figuras se mesclassem umas às outras tal qual um líquido sendo misturado em um caldeirão. A partir desses últimos pontos, a construção da figuração para uma ficção impossível se torna mais evidente – um paraíso que não se aparenta demasiadamente com um mundo real é o que dá espaço para o estranhamento; um corpo que adentra esse espaço acaba por realizar uma fuga da realidade e carrega em si a potencialidade de um discurso político sobre o espaço urbano.

A cidade de São Paulo atende a todos os requisitos que o imaginário coletivo pode imaginar a respeito de uma metrópole tanto no mais alto nível de urbanização quanto no caos que ela é capaz de abrigar em si. Toda espécie de poluição encontra um gigantesco movimento, e isso pode trazer muita perturbação aos sentidos humanos. Fotografias de suas avenidas evocam a loucura e a intensidade desses meios e, em menor escala, ilustram o paradigma global do esgotamento e da degradação do espaço urbano. A divergência com a ecologia mística de Oiwa se sobressai, e o estranhamento pode estimular uma imediata reflexão sobre um status quo das cidades.

Através da instalação de Oiwa, a Japan House, escolhida simbolicamente como espaço privilegiado para essa obra, é capaz de oferecer a transeuntes a oportunidade de experimentar uma realidade distinta do cotidiano paulistano. Ao atravessar o portal, espectadores passam a lidar com um ambiente que é, no mínimo, menos danoso a seus sentidos. Os estímulos sonoros e visuais são reduzidos ao silêncio e a um padrão monocromático; ainda que não propositalmente, este desenho cria uma ambientação hipnagógica muito próxima daquelas exigidas para os exercícios de meditação. Então, quando o Paraíso é comparado com o exterior do balão, esse exterior se configura ainda mais como os metafóricos mundos inferiores, imagens das quais as utopias buscam se diferenciar.

A constante lembrança da paisagem como um construto social – produto da articulação entre ser e o meio, da moldura do olhar e da percepção – facilita a compreensão da sua habilidade de incorporar a história – mesmo as imagens mais fictícias que, em sua maioria, encontram na realidade os parâmetros de sua composição visual e no campo as ideias para a orientação de sua sintaxe interna. Nessa posição de elementos dialógicos que assumem as paisagens, urge chamar a atenção para os textos que emergem por trás desta instalação.

Paraíso abrange muitas semelhanças com o estilo sumi-e, uma modalidade de pintura popularizada no Japão entre os séculos XIV e XVI, que utilizava os pincéis de caligrafia e priorizava a tinta preta. A composição dessa tinta possibilitava que a concentração da cor gerasse um contínuo do extremo mais denso para um cinza bem aquarelado. Esta imagem escrita é objeto de estudo de Murase (2002), que demonstra o processo de transição da escrita para o desenho, em que o trajeto contrário também é válido: este exercício é elemento estrutural da cultura visual japonesa, uma vez que seu alfabeto compila tanto sílabas quanto ícones que podem corresponder a figuras concretas e abstratas. Ainda de acordo com a autora, tal ambiguidade tornava mais fácil para quem dominasse a técnica demonstrar o quão erudito era, assim como seu alinhamento moral, uma vez que a mensagem estaria sempre explicitamente ligada às intenções do seu criador. Um estudo realizado por Fong (1992) demonstra a semelhança entre os ideogramas e as imagens pintadas para os signos de montanha, árvore ou fogo – sendo isso encontrado bem antes da tradição de pinturas monocromáticas japonesas, ainda no século III.

O Zen-Budismo, que historicamente transita partindo da Índia e se encaminha para o Japão, se tornará um subtexto em comum para esse gênero de pintura, envolvendo seus princípios na codificação de pinturas de paisagens e no olhar que é imediatamente exigido para sua compreensão – exigido, pois frequentemente os pergaminhos que carregavam essas pinturas estavam associados a práticas tradicionais, como cerimônias do chá ou eventos de

reverência. Quando finalmente é ensinada no Japão, a técnica encorpava de antemão a filosofia: nela, a natureza prevalece e representa o modelo de vida a ser alcançado, no qual a homeostase reina com simplicidade (BONNEMASOU, 1995).

O desenho de Oiwa também divide com o sumi-e a ligação com o campo das ideias. Por mais que a figuração se dedicasse ao *sansui*, ou seja, à água e às montanhas, a intenção de transmitir uma noção de totalidade e de união entre os elementos era essencial para que despertasse nos imaginários de todos um caminho a ser percorrido, tanto que esse conceito transborda a pintura sendo também aplicado na arquitetura e até mesmo no paisagismo japonês, principalmente durante o século XV (ISHIDA; BROWN, 1963).

Expõe-se, então, a polarização entre o ar meditativo a que remete a obra e o ambiente externo em que ela se encontra, que é bastante tóxico aos sentidos. No entanto, o aspecto suspensivo a que se remetem a figuração e o estilo da obra não se detém apenas à semelhança com tal estilo de pintura japonesa. Outro diálogo é revelado quando se observa a totalidade da composição – afinal, sua maneira distorcida e seu título sugerem uma ideia a mais à figuração ali contida: uma tênue linha entre a imagem do real e do fantástico se manifesta neste contexto.

Com praticamente todas as formas se desfazendo pela superfície branca, tal como a fumaça, a incerteza divide espaço com figuras legíveis, e uma espiral desenhada no teto chama a atenção por seu tamanho em comparação a todo o resto. A floresta pode ganhar a denominação de mágica – dadas as similaridades, também é possível que traga à memória os romances de literatura japonesa contemporânea 1Q84 (2009-2010), do celebrado autor Haruki Murakami, ou *Paprika* (1993), de Yasukata Tsutsui, ambos escritores de ficções bastante evocativas, que se passam muitas vezes em Tóquio ou em outras metrópoles bastante semelhantes e que cruzam a linha do irreal. *Paraíso*, de Oiwa, utópico pelo nome e fluido na estética, se opõe a uma realidade pesada e congestionada, que se retroalimenta de uma política agressiva e nada sustentável.

Um conflito parecido também se estabelece na paisagem-instalação de Eliasson, *Riverbed*, não só pelo anteriormente citado estranhamento de um ambiente dividido em duas atmosferas opostas, mas pela própria maneira como a natureza é tratada e no modo como estabelece um contraste com o exterior do Louisiana Museum of Modern Art, localizado em um grande campo verdejante de relevos suaves e árvores de clima temperado.

Sobre os aspectos formais, ao entrar na obra o visitante percebe que terá de se deslocar sobre pedras pretas e acinzentadas; por vezes, também terá que saltar para o outro lado do fluxo de água para poder alcançar a próxima entrada. Eliasson montou a obra dessa maneira visando antecipadamente a esses pequenos detalhes para a experiência na intenção de jogar com a capacidade das pessoas de se equilibrar, de se readaptar àquele cenário e, então, readaptar suas visões sobre o que pode ser uma obra de arte (KURZMANN, 2014, p. 4). Os materiais de sua instalação não são sintéticos, e a composição de todo o leito é capaz de chocar quando traz ao pensamento toda a dificuldade relacionada à logística e à montagem daquela estrutura. Contudo, como todo deslocamento se caracteriza como violência, a instalação também revela em si a ausência da interação dos sistemas da natureza. A pureza dos materiais e a inexistência de ruídos como gravetos, musgos ou até mesmo sujeira torna mais evidente a artificialidade da paisagem e uma impossibilidade de ela ser como a natureza, preservando o status da paisagem como perpétuo artifício humano.

Ao convidar um indivíduo a caminhar sobre sua superfície e explorar a paisagem, *Riverbed* age como um reeducador não só do olhar, como também do comportamento diante à obra – característica que é sempre agitada no circuito de arte contemporâneo. Considerando que o museu é uma entidade que se comunica também por meio de suas exposições, essa paisagem, sem os textos explícitos, abstrai comentários sobre história ou

geografia e direciona a atenção de seus visitantes para aquele momento de suas vidas e aquele espaço que ocupam. Uma geografia da circulação é estabelecida dentro do esquema dessa exposição, e a diferença entre o ecossistema de clima temperado da Dinamarca e o terreno praticamente islandês de Riverbed é o choque necessário para que, mais uma vez, as atenções se voltem para o lugar e para o presente. Ao articular o foco da obra no caminhar e na própria estrutura do museu, Thobo-Carlsen (2016) comenta que a exposição manifesta a ideia de que a própria arte tem tanto o poder de mediar como o de transformar as estruturas contextuais nas quais a produção, a mediação e a experiência da arte estão incorporadas. Ademais, pela experiência de arte, a tríade formada por paisagem, instalação e museu põe em movimento uma potente engrenagem da dimensão política dessa rede de relações que lança luz sobre uma consciência do espaço e das fronteiras menores que o meio público estabelece com o meio privado ou com as instituições.

PAISAGEM: UM DISCURSO ESGOTADO?

Em uma lista de teses na introdução de *Landscape and Power*, Mitchell (1994) refere-se às pinturas de paisagens como um meio que se encontrava bastante esgotado, normalmente entediante, mas ainda com potencial de exploração. A despeito da sua avaliação, atualmente o tema da paisagem prospera tanto na poética quanto na teoria – e, apesar de não ser algo recente, não se limita às molduras. Como instalação, transforma o espaço expositivo em sua nova moldura e gera uma mise en abyme sobre o espaço. O conteúdo da paisagem em si codifica vários interesses de seu criador, e sua transição para obra de arte a insere em um circuito específico. Quando na forma de instalação, ela aciona o participante como membro essencial de sua narrativa, focando mais em uma estrutura dialógica em detrimento de um suposto monólogo que parte apenas da obra. Por trabalhar as diferenças entre espaços, sugere a cada um que a visite que sua presença tem um efeito sobre o mundo e vice-versa.

Ainda que algumas dificuldades saltem aos olhos – tal como o fato de a obra de Eliasson não ser completamente acessível para pessoas com dificuldades de deslocamento, ou que *Paraíso de Oiwa* não acione de maneira imediata a maior quantidade de camadas interpretativas possível –, ambas as paisagens são imbuídas do poder de convidar a participar: não como em uma floresta para acampamento, mas como em um exercício contínuo que coaduna o indivíduo e as instituições em um permanente debater crítico da agência do deslocamento e das potencialidades que esta carrega em si.

As duas principais obras aqui referenciadas renovam o discurso sobre paisagens e espaços expositivos, em uma delas adicionando à instituição um apêndice que contém forte referência à história da pintura de paisagem no Japão, entrecruzada com as possibilidades que novos materiais e espaços contemporâneos podem proporcionar ao artista e, na outra, a instalação que ocupa todo o museu, mas que torna ligeiramente mais difuso o limite daquilo que pode ser conceituado como Land Art. Da perspectiva museológica, esse par atrai atenções para as possibilidades de adaptação do espaço para a execução de poéticas distintas, que não remetem apenas a estabelecer ou recuperar referências da história da arte, mas somam também certa referência biográfica de cada artista ao se vincularem às suas origens e descendências. Por fim, também contribuem para a manutenção dos museus como entidades que homologam uma historiografia específica ao se ligar fisicamente às obras.

Essa virada no discurso da paisagem, assim como quando se apresenta como uma instalação, produz as seguintes conclusões: em primeiro lugar, as instalações aqui apresentadas não devem ser lidas necessariamente como uma ruptura com a pintura, mas, pelo contrário, como obras e manifestações estéticas que colocam a pintura em um original campo expandido entre as artes visuais e a estética. Por consequência, em segundo lugar, a virada no discurso

da paisagem destaca o processo estético como um processo político que se alinha, ainda que incipientemente, à ideologia democrática. No discurso da arte contemporânea, não há espaço para ações de natureza totalitária – revisitar as paisagens neste contexto, então, esclarece mais intensamente não só a mensagem do outro, mas também o que os arredores são capazes de comunicar. Tais conclusões, assim como enunciadas, não devem ser pensadas como definitivas ou indiscutíveis, mas como uma abertura para, talvez, novas reflexões sobre o tema historiográfico da paisagem e sua imbricação com a estética da instalação.

Contudo, sempre é útil voltar a conceitos básicos da teoria sobre a paisagem para observar quais alterações eles sofreram – se as sofreram – aos nossos dias. A paisagem coincide, como dizia Wöfflin (1984), com a história da visão. O que é mais discutível da paisagem é justamente seu grau de especificidade, isto é, o que a diferencia de outras obras descritivas. Perante uma tela, nos perguntamos: Até que ponto é uma paisagem? A paisagem é um conceito-limite, uma ideia prévia: O que busca um paisagista? E frente a uma paisagem-instalação, as perguntas propostas por Wöfflin são extraordinariamente mantidas: “Até que ponto é uma paisagem?”. A paisagem continua sendo um conceito-limite, uma ideia prévia. A busca da paisagem pressupõe o olhar do homem para espaços – sejam eles abertos ou não, já existentes, ou reinventados, mas sempre relativamente extensos ou ilimitados em potência. Trata-se da observação de realidades “outras” predominantemente não humanas. Nisso se resume o grande questionamento que está na escolha da paisagem: buscam os artistas, através da paisagem, aquilo que não o são? Talvez, não teríamos uma paisagem se o homem não se retirasse decididamente dela, se seu protagonismo não deixasse de ser visível, se não se privilegiasse a Natureza como Alteridade. A paisagem é tanto a omissão como a conquista do homem. Na paisagem, o homem se torna invisível, mas seu olhar se torna construção de um sentido. As paisagens-intalações de Oiwa e Eliasson cumprem essa tarefa atualizando a história da paisagem na arte contemporânea.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas – SP: Papirus Editora, 2017.

BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics, n. 110, Oct. 2004.
<https://doi.org/10.1162/0162287042379810>

BISHOP, Claire. **Installation Art**. Tate, 2005.

BONNEMASOU, V. R. V. **A poética da aquarela**. Dissertação de doutorado. Campinas: Unicamp, 1995.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. United Kingdom: Penguin UK, 1998.

CAUQUELIN, Anne; MARCIONILO, Marcos. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, Kenneth; TAYLOR, Frank. **Landscape into Art**. London: J. Murray, 1976.

- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2002.
- FABRIS, Marcos. Instalação e *site-specific-works*: arte como oposição. **Revista da USP**, n. 113, p. 152-168, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i113p152-168>
- FONG, Wen. **Beyond Representation**: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th century. Vol. 48. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- ISHIDA, I.; BROWN, D. M. Zen Buddhism and Muromachi Art. **The Journal of Asian Studies**, Vol 22, nº 4, p. 417-432, 1963. <https://doi.org/10.2307/2049856>
- KURZMANN, Marlene *et al.* **Olafur Eliasson's "Riverbed"**. 2014.
- MITCHELL, W.T. **Landscape and Power**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MURASE, Miyeko, BARNET, Sylvan. **The Written Image**: Japanese Calligraphy and Painting from the Sylvan Barnet and William Burto collection. Metropolitan Museum of Art, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura. **Caminhos da Escultura Moderna**, 1998, p. 291-343.
- SMITHSON, Peter; SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the Collected Writings**. California: Univ. of California Press, 1996.
- TEDESCO, Elaine. Instalação: campo de relações. **Revista Práxis**, v. 1, p. 19-24, 2007.
- TIBERGHIE, Gilles A.; BARBET-MASSIN, Olivia; GREEN, Caroline. **Land Art**. Paris: Carré, 1993.
- THOBO-CARLSEN, Mette. Walking the Museum – Performing the Museum. **The Senses and Society**, v. 11, n. 2, p. 136-157, Jan./Dec. 2016. <https://doi.org/10.1080/17458927.2016.1190067>
- WÖLFFLIN, Heinrich; AZENHA, João. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Sobre os autores

Lucas Cunha é doutorando em Teoria e História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Possui mestrado em Teoria e História da Arte, pela UnB (2018), graduação em Gestão do Agronegócio pela Universidade de Brasília (2011) e cursou Teoria, Crítica e História da Arte também na UnB (2015-2017)

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5512026819005017>

Biagio D'Angelo é Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). Professor Doutor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Realizou um Pós-Doutorado Senior na Universidade Paris Saint-Denis sob a supervisão de François Soulages (2017-2018).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3121637693007790>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

Recebido em: 18-03-2021 / Aprovado em: 23-04-2021

Como citar

CUNHA, Lucas; D'ANGELO, Biagio (2021). Paisagens como instalações: um diálogo com os espaços contemporâneos. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 481-497, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59888>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Magnétismes, tensions, harmonies. Du spirituel à l'œuvre

Magnetisms, tensions, harmonies. Spiritual at work

ALEXANDRE MELAY

Université de Lyon, France

RÉSUMÉ

Cet article s'inscrit dans une perspective de création-recherche. À partir de ma pratique artistique personnelle, je pose la question de la représentation du spirituel, une entité qui n'a à priori pas de forme. Au sein de ma pratique, c'est à travers la production d'"objets subjectifs et méditatifs" que je tente de réinterpréter les fondamentaux des exigences spirituelles des pratiques du bouddhisme zen et de retranscrire cette dimension spirituelle à travers des œuvres à l'esthétique minimaliste propre à ces philosophies du vide. Une recherche artistique métaphysique à l'intersection du spirituel et du philosophique, où le zen permet de donner naissance à des œuvres méditatives, aux formes transcendentes, aux qualités spirituelles ou intellectuelles, qui induisent un état spirituel chez ceux qui les reçoivent. Cet article se donne ainsi pour projet de formaliser l'expérience spirituelle vécue, des traductions physiques et tangibles de réflexions philosophiques et mystiques qui invitent à cette expérience participative du "vide".

MOTS-CLES

Art visuel, création-recherche, spiritualité, bouddhisme zen.

RESUMO:

Este artigo é resultado de uma pesquisa em criação artística. A partir da minha prática individual, coloco a questão da representação do espiritual, uma entidade que não tem, a priori, uma forma. Na minha prática artística, por meio da criação de "objetos subjetivos e meditativos", tento reinterpretar os fundamentos das exigências espirituais das práticas do Zen budismo, assim como nas minhas obras procuro retranscrever esta dimensão espiritual recorrendo à estética minimalista específica da filosofia do vazio. Trata-se de uma pesquisa artística, metafísica, que se encontra na intersecção do espiritual e do filosófico, onde o Zen pode originar obras meditativas, de formas transcendentais, de qualidades espirituais ou intelectuais, capazes de induzir o público a um estado espiritual. Este artigo pretende formalizar a experiência espiritual vivida, e, as traduções físicas e tangíveis das reflexões filosóficas e místicas, que convidam à experiência participativa do "vazio".

PALAVRAS-CHAVE

Artes visuais, pesquisa em arte e criação, espiritualidade, Zen Budismo.

**Aux temps obscurs...
nous répondons par la plus grande espérance.**

Le XXI^e siècle sera spirituel ou ne le sera pas.

André Malraux

Introduction

“Le destin de notre époque est caractérisé par le désenchantement du monde” déclarait Max Weber en 1919 (1959, 1964) et par sa “rationalisation” qui ont dévalué les questions d’intériorité et de spiritualité, voire même effacées, dans les flux d’informations. L’auteur s’est penché sur la question de la quatrième dimension. Pour Weber, la quatrième dimension est liée à l’infini et à la “pleine conscience” (“*The fourth dimension is the immensity of all things and the dimension of infinity*”) (WEBER, 1910, p. 25) [la quatrième dimension est l’immensité de toute chose et la dimension de l’infini]), où tous nos repères spatio-temporels ne plus lieu d’exister. Les artistes ont donc vocation à créer un nouveau langage pour délivrer la Vérité (“[...] *to create a new language that would reveal a higher truth*”) (HENDERSON, 1986, p. 219-233).

Dès lors que reste-t-il du spirituel dans nos sociétés postindustrielles saturées de matérialisme et de consumérisme ? Aujourd’hui plus que jamais, en cette période ténébreuse, l’œuvre d’art nous incite à nous tourner résolument vers la lumière; il semble ainsi crucial de nous connecter à des valeurs essentielles, à la spiritualité; une réflexion profonde sur le monde et sur son devenir alors que la société perd sa dimension spirituelle et que le sentiment qui reliait les hommes aux Dieux se délie au profit d’un rationalisme excessif. La relation au Divin se trouve depuis estompée de notre monde sécularisé, mais il semble que dans la situation capitaliste mondialisée qui est la nôtre, l’hypothèse de la transformation de soi ou de la société par l’art peut ressurgir à la faveur de nouvelles formes, toutes intérieures et subjectives, de croyances et de spiritualités. Ce que l’œuvre textuelle “MIND” insinue (Figure 1). Le fond de la toile monochrome peinte en noir profond est tatoué de l’inscription en lettres en relief du terme *mind* signifiant “esprit”; un terme qui laisse libre à l’interprétation. Le mot explore à la fois le champ lexical, mental et spirituel, car *Mind* peut prendre des sens ou des significations différents, et ainsi faire l’éloge d’une sorte de pluralité critique et intellectuelle dans le monde rationnel où triomphent les phénomènes de consommation de biens.

Sagesses orientales

Les sagesses d’Extrême-Orient ont toujours animé ma démarche artistique. C’est en Asie, au Japon où j’ai séjourné à plusieurs reprises, que j’ai cherché dans les rites et les traditions ancestrales, des chemins de sagesse, une forme de quête spirituelle. Ce sont les idées basées sur l’expérience, la compréhension et la sensibilisation approfondies qui fermentent mon processus créatif; des percées qui résultent de ce processus et qui inspirent mes créations artistiques. Ce sont les spiritualités et les valeurs esthétiques qui continuent d’infuser en moi au fil des ans, si bien que l’on en trouve de nombreuses ramifications dans mon travail artistique. Tout un vocabulaire abstrait et complexe de motifs géométriques présents dans les temples, les jardins zen, qui ont le pouvoir de devenir de véritables “outils” ou des “matériaux” pour la création. Ces autres divinités et autres croyances venues d’Extrême-Orient découvertes durant de nombreux séjours au Japon ont suscité la création de nouvelles formes artistiques. Dans une voie tout aussi décomplexée, ces œuvres qui multiplient les références à la pensée du shintoïsme et la pratique

du bouddhisme zen mêlées à toutes les influences personnelles façonnent mon processus de création, notamment l'esthétique minimaliste comme l'influence du zen, découvert au Japon, à Kyôto, dans les temples par la pratique de la méditation.

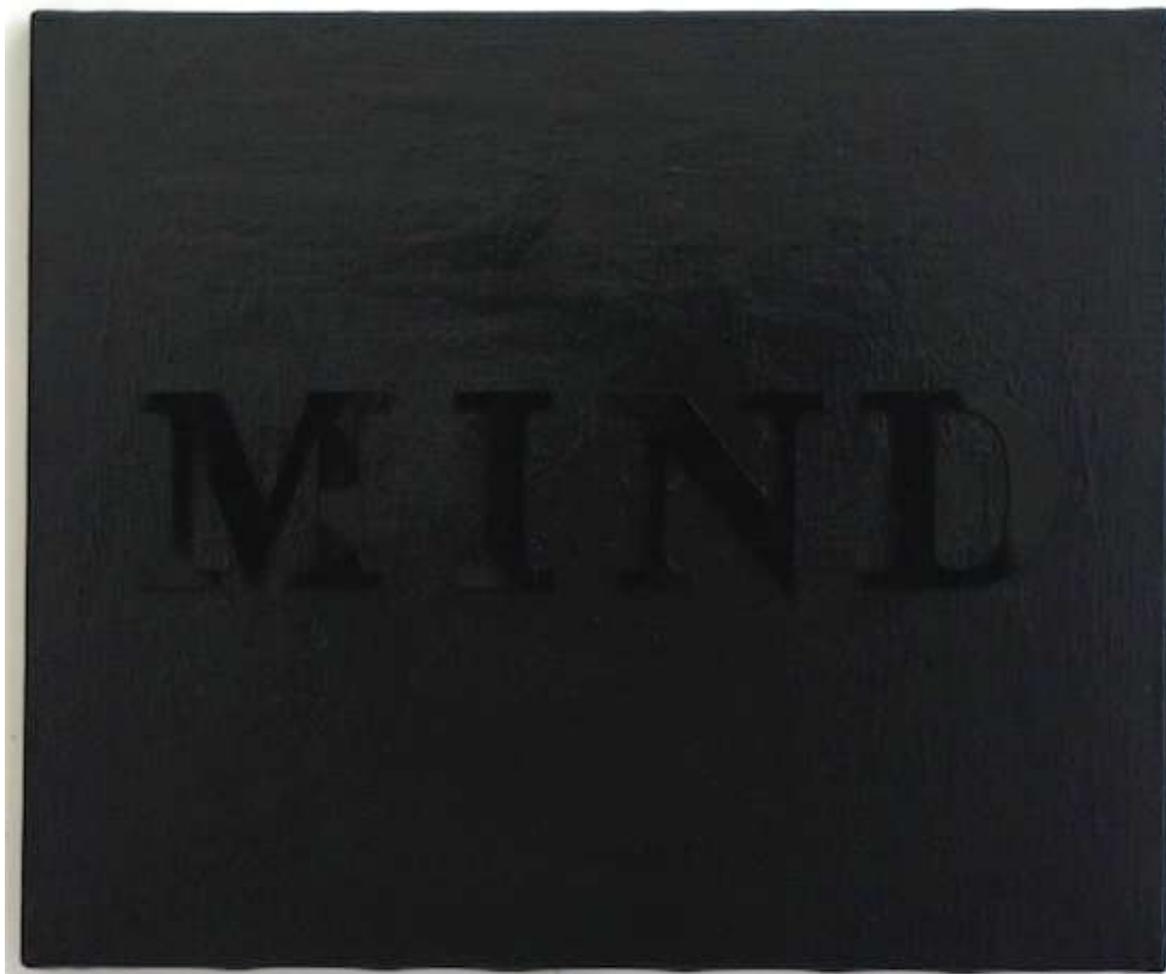


Figure 1 – Alexandre Melay, “MIND”, peinture laque sur toile et lettres plastiques, 46 x 38 x 2.5 cm, 2016. Image: © Alexandre Melay.

Ma production artistique s’inscrit depuis dans une recherche métaphysique à l’intersection du spirituel et du philosophique; où l’esthétique minimaliste devient “communisante”, à mi-chemin entre matériaux et concepts, où le matériau reste très composé et le concept fait pour l’esprit; mais simplicité de forme ne signifie pas nécessairement simplicité de l’expérience, mais complexité de la pensée profonde. Dans un langage visuel le plus simple possible, chaque œuvre vise à porter une série de strates de sens complexes, des couches d’interprétation plurielle à la résonance conceptuelle, offrant comme un épilogue à notre monde obscurci. Des “objets subjectifs”, comme l’ont été les calligraphies et les œuvres d’art des bouddhistes zen qui demeurent un exemple idéal d’art fonctionnant à travers

des valeurs spirituelles plutôt que formelles. Comme le zen qui délaisse l'explication par les mots pour l'apprentissage par l'expérience personnelle, les moyens artistiques que j'emploie et qui reposent sur l'universalité de ces sagesse orientales et de ses symboles participent à cette expérience participative dont résulte un art stoïque, mais interrogateur. À l'image d'un *sanbun* qui contient des enseignements comme des morales et des allégories, l'œuvre "Listen, think, accept, practice, believe" (Figure 2) s'apparente à un précepte bouddhique, et se pose comme un message qui s'adresse au regardeur, qui est amené en le lisant lui-même, "à écouter, à penser, à accepter, à pratiquer et à croire". L'inscription calligraphiée propose ainsi une interrogation sur la notion de perception et d'expérimentation, puisque comme le disait Gilles Deleuze, il ne s'agit pas d'"interpréter, mais d'expérimenter" (Deleuze et Parnet, [1977] 1996). Dans une culture du zen attachée à l'intuition, à l'expérience et à la pratique, l'expérience est synonyme d'expertise, tout ou presque s'expérimente, doit se ressentir, se vivre, car "connaître véritablement quelque chose, c'est le pratiquer"; en référence à la notion d'"expérience pure" (*junsui keiken*) développée par le philosophe Nishida Kitarô, où seule l'expérience prime : on parle même de la "solidité" de l'expérience.

Peintures, sculptures et installations acquiescent ainsi le geste artistique: réinterpréter les fondamentaux des exigences spirituelles et des pratiques du zen coordonnés d'une façon artistique dans des œuvres à l'esthétique minimaliste propre à ces philosophies du vide; à travers un travail de la couleur réduite à du noir et du blanc et à des compositions basées sur le rapport du plein et du vide: la géométrie sacrée devient alors langage visuel. Car l'objet artistique est conçu non seulement comme substance, support, élément matériel pesant, mais aussi comme énergie. La diversité des techniques et l'invention de formes nouvelles, inspirées par le bouddhisme zen et ses pratiques, donnent ainsi naissance à des œuvres méditatives, des traductions physiques et tangibles de réflexions philosophiques et mystiques qui visent alors à une forme transcendante, aux qualités spirituelles ou intellectuelles, en induisant un état spirituel chez ceux qui les reçoivent. Chaque œuvre a ainsi vocation à nourrir la spiritualité de chaque individu, de l'amener à réfléchir, à condition que ce dernier puisse prendre le temps de se laisser immerger par elles. C'est à travers la forme et le titre précis de chaque œuvre, qui sont souvent les seuls éléments utilisés pour définir le champ conceptuel et relativement mystérieux, que le spectateur est invité à sonder l'œuvre. Comme un symbole religieux ou une question philosophique, chaque œuvre peut être considérée comme un *kôan*, un objet de réflexion, un support qui défie le spectateur, en l'invitant à une interprétation philosophique, à penser, à réfléchir, le forçant à examiner sa signification et ainsi sa propre existence dans la réalité phénoménologique qu'ils partagent tous les deux temporairement.

Exercices, méditation, transcendantalisme pour une meilleure connaissance de soi et épanouissement personnel sont des moyens qui permettent l'expérimentation de nouveaux modes d'être au monde pour percevoir son invisible spirituel, une "transformation silencieuse" (JULLIEN); une conquête visuelle qui amène finalement à une expérience sensible, à une rencontre spirituelle qui peut ouvrir vers un avenir pour se révéler. Car si l'art occidental regarde dehors vers le ciel et représente le monde, l'art oriental tourne l'esprit vers l'intériorité. Cette attitude coïncide avec une vision plus optimiste, plus sensuelle et plus allègre de l'homme. Il s'agit dès lors d'équilibrer la pensée orientée vers l'extérieur avec la croissance spirituelle interne.



Figure 2 – Alexandre Melay, “Listen, think, accept, practice, believe”, 2014, calligraphie sur papier japonais, encadrée, 20.5 x 25.5 cm, 2014. Image: © Alexandre Melay.

Perceptions métaphysiques

L'essence de la philosophie du bouddhisme zen est créatrice de formes abstraites *katachi* (*kata* "système" et *chi* "énergie"). Le bouddhisme zen apparut au Japon, à la fin du XII^e siècle, et ajouta au taoïsme l'idée philosophique et éthique selon laquelle la forme ou la figure n'est pas convenable tant qu'elle n'a pas été comparée à son essence et réalisée comme parfaitement fonctionnelle. Par conséquent, la structure *katachi* se réfère donc "quelque chose à voir" et la fonction *kata* est de l'ordre de "quelque chose à lire". Et c'est le vide qui demeure une façon de mettre en scène le rien, le vide qui est encore, selon le bouddhisme zen, "quelque chose". Le concept de vacuité est à la base de la philosophie japonaise; la sagesse orientale oriente l'art vers le non-art ou la pratique d'un art qui font et ne font pas de l'art, un art qui est comme la vie. C'est pourquoi le vide est ici une façon toute spirituelle de réconcilier l'art et la vie et de faire de l'art ce qu'il était à l'origine, une pratique de vie et un exercice de spiritualité. Car "toutes les choses tournent inévitablement vers le néant" et que ce "tournant vers le néant" signifie un retour à l'origine de l'Être, selon le moine bouddhiste Ikkyū.

Les œuvres présentées ici sont toutes empruntées de vide, dans un art abstrait et minimal où la couleur est bannie, car l'essentiel est la vacuité que l'on peut considérer comme étant au centre de la composition spatiale ou picturale: "Le vide est tout-puisant, car il peut tout contenir" disait Okakura Kazukō (2006, p. 66). La notion de vacuité (*utsu*) – comme idéal esthétique – ou le concept de vide (*kū*) trouvant ses racines profondes de la fusion de la philosophie bouddhique zen (concept de la méditation) avec le taoïsme (concept du vide), n'est pas un concept de pensée rationnelle, mais l'expression d'une expérience individuelle et personnelle incommunicable, qui apporte la même importance à l'existence spatio-temporelle qu'à l'existence spirituelle. L'expression classique de la nature de ce vide est exprimée dans le texte fondamental du bouddhisme, le *Sūtra du Cœur de la perfection de sagesse* (*Hannya shingyō*): "Ici, ô Saripūtra, la forme est vacuité et la vraie vacuité est la forme; le vide ne diffère pas de la forme, la forme ne diffère pas de la vacuité" (RAJNEESH, 1977).

Aspiration à l'invisible

À travers de nombreux dispositifs, on accède ainsi à un état d'esprit vide, qui permet de s'écarter de la voie du réalisme tout en restant dans les sentiers du sensible, afin d'atteindre la plénitude, l'illumination ou l'Eveil. Dans cette culture du vide, le jardin zen est envisagé comme l'un des moyens de matérialiser l'expérience incommunicable de l'Eveil (*satori*). Vers le milieu du XIV^e siècle, le bouddhisme zen a suscité la naissance des jardins de pierres, ces espaces vides qui associent la surface blanche de l'étendue de sable à un concept abstrait et religieux de pureté. L'une des particularités du jardin sec de style *kare-sansui* ou paysage aride et asséché, est caractérisée par son extrême abstraction et réside dans l'économie de moyens mis en œuvre, composé essentiellement de graviers, qui suggère l'impermanence de ce monde. En épurant sa forme, il ne subsiste que le sable, et la rareté des éléments produit un effet maximum en privilégiant le sujet, ce qui exprime la vision du zen permettant de saisir la vérité intuitivement et immédiatement.

Figure 3 (à la page suivante) – Alexandre Melay, "Dialogue in the dark", acrylique sur toile et techniques mixtes, 100 x 100 x 3 cm, 2018. Image: © Alexandre Melay.



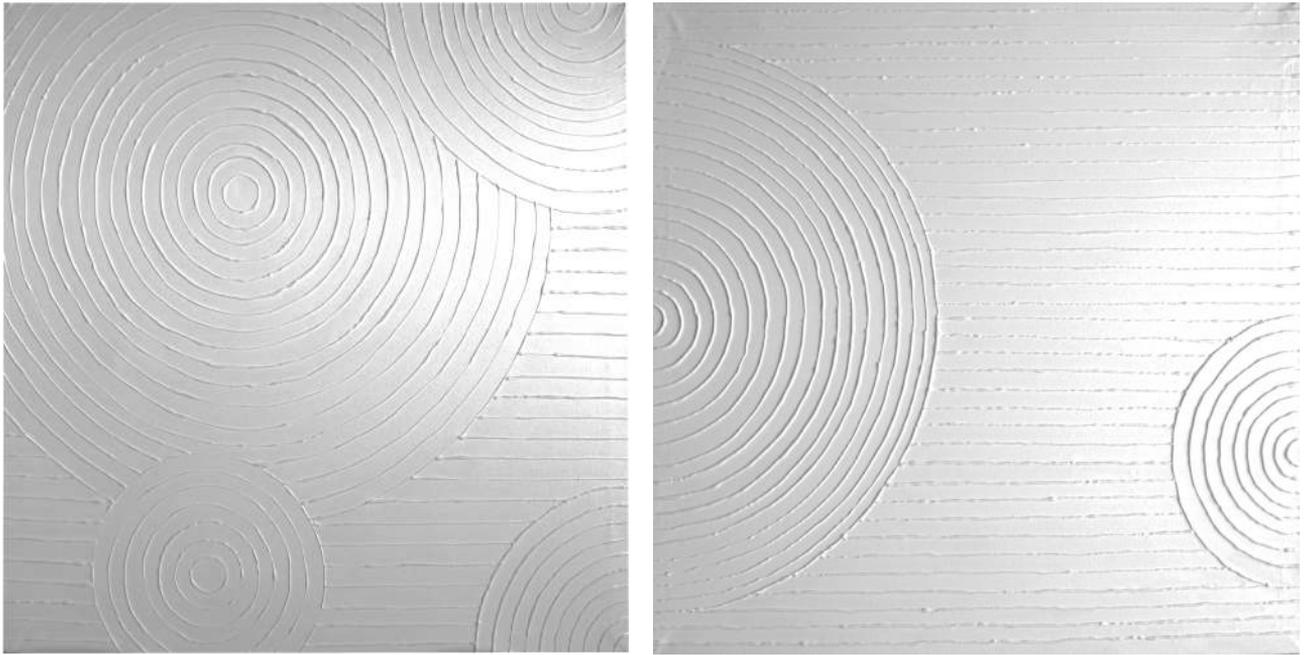


Figure 4 – Alexandre Melay, “Form is empty / Emptiness is form”, 90 x 90 x 3 cm, 2019. Image: © Alexandre Melay.

Le jardin zen dans sa conception symbolise l'idée bouddhique selon laquelle la totalité de l'univers tient dans un espace très réduit. C'est pourquoi l'important réside dans la mise en tension entre les différents éléments, qui tendent à créer un juste équilibre entre les vides et les pleins. Comme dans la peinture “Dialogue in the dark” (Figure 3) qui représente des traits, des cercles concentriques qui rappellent les motifs ratisés sur le gravier du jardin zen. Ce sont des cercles d'Eveil, les cercles de méditation, une méditation silencieuse devant le caractère immuable de ces jardins. Il s'agit du cercle de l'infini qui sans cesse se renouvelle (*dokan*, “anneau de la Voie”). Il est aussi un symbole zen de l'absolu, la nature véritable de l'existence et de l'illumination, symbole de la vacuité, de l'achèvement; une “figure symbolisant le tout, le vide et la capacité de pénétrer une chose par la pensée et la contemplation” (BUCKGLUCKSMANN, 2001, p. 89).

Les peintures “Form is empty / Emptiness is form” (Figure 4) apparaissent comme des fragments au format carré à l'image du jardin zen parfaitement plat et rigoureusement géométrique, renforçant leur caractère abstrait: “Le vide est forme et la forme est le vide” (SNODGRASS). Chaque peinture fonctionne comme un dispositif de cadrage; un espace clos isolé et caché du monde extérieur qui permet de concentrer la vision sur le jardin et qui inspire la compréhension du moi intérieur. L'espace de la surface paraît comme du sable blanc finement ratisé, se transformant en un espace abstrait et métaphysique, celui du vide originel. Les lignes soigneusement dessinées ne sont là que comme support au subjectif, à l'imaginaire, entraînant notre esprit au-delà de la clôture carrée de la toile, vers la pureté et la liberté du néant. La surface blanche brillante renvoie au sable blanc – à la pureté et à la liberté – du jardin zen et devient un “objet” de réflexion (*kôan*), qui invite à la méditation devant l'étendue du vide. Dans l'installation, la présence d'une chaise renvoie à la position d'assise de la méditation lorsqu'on contemple un jardin japonais. L'assise de la chaise rappelle également les formes pyramidales dans les jardins zen.

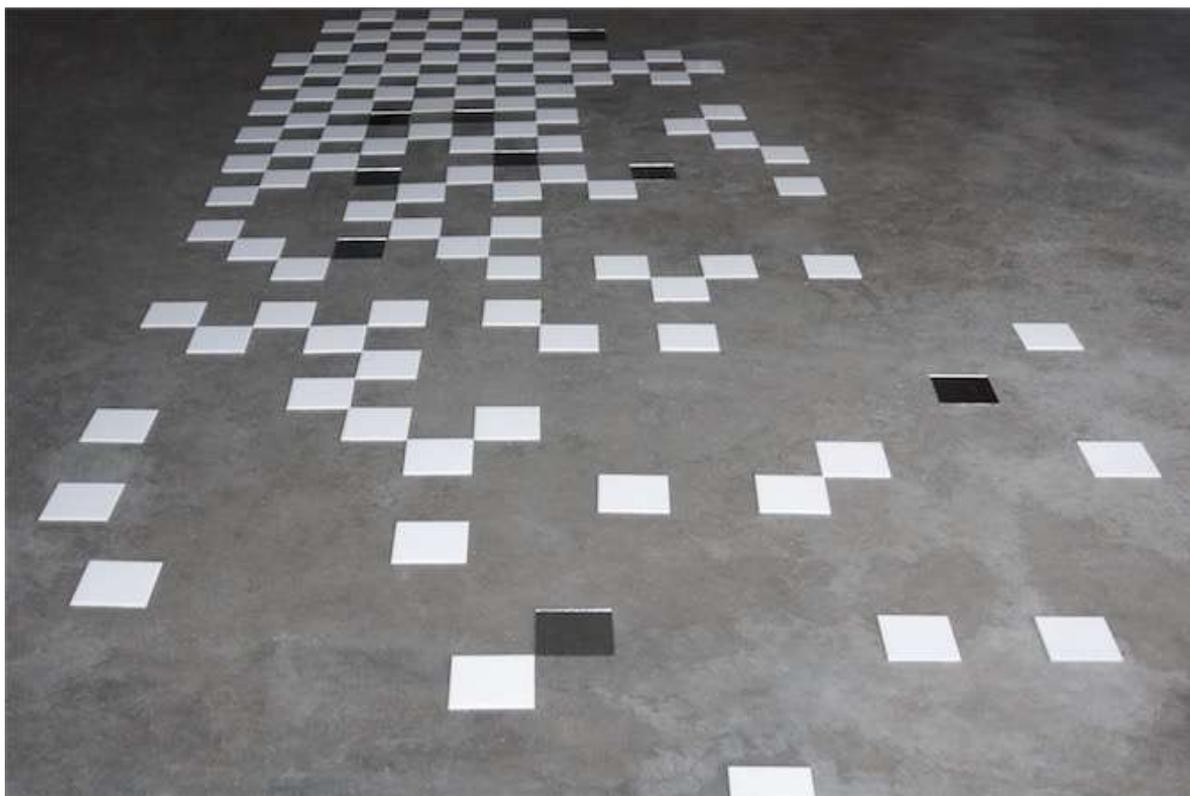


Figure 5 – Alexandre Melay, “To study To study the way is to study the self. To study oneself is to forget oneself. To forget the self is to be enlightened by all things”, 111 carreaux en faïence et en miroir, 10 x 10 cm chacun, 320 x 190 cm, 2018. Image: © Alexandre Melay.

Arrivé devant la sculpture-jardin “To study To study the way is to study the self. To study oneself is to forget oneself. To forget the self is to be enlightened by all things” (Figure 5), c’est une autre forme de jardin qui est montrée. Un vrai labyrinthe qui se compose d’un espace minimal fait de dalles blanches carrées disposées en échiquier irrégulier. Cette sculpture-jardin est empreinte des préceptes de la philosophie zen, puisque l’œuvre est une allusion à l’intemporalité et à l’abstraction sophistiquée du jardin nord du temple Tōfuku-ji créée par Shigemori en 1939 à Kyōto, au Japon; une “icône”, un classique de l’histoire des jardins japonais. La surface de forme allongée répond à toute la philosophie zen, empreinte de réduction et de minimalisme. L’élément de composition principal y est donné par des dalles qui forment une grille, où sont disséminés d’une manière aléatoire les carreaux, créant une structure à la fois rigide et souple d’où alterne des carreaux blancs, des carreaux miroirs et le vide: un contraste entre le vide et le plein, qui crée une rupture, dans une certaine harmonie. La beauté dans l’asymétrie est l’un des principes du jardin japonais; le sol en damier du jardin impose ici l’imagination, certains carreaux sont des miroirs, ils reflètent le ciel, en créant des espaces différents, réflexifs; un espace-temps qui occasionne d’autres expériences à celui qui le parcourt visuellement. L’image d’un jardin, un fragment contemporain d’une harmonie entre la simplicité du zen et l’abstraction de l’art moderne crée un dialogue entre les formes géométriques. Les carreaux de forme carrée sont disposés en échiquier irrégulier dont le motif s’efface progressivement alors que le regard se

déplace plus à l'est. Ce mouvement visuel traduit une dislocation, un morcellement, les carreaux disparaissent au fur et à mesure, comme une chute du temps et de l'espace.

Élévation

Comme le jardin japonais, divers objets demeurent des supports à l'imaginaire en amenant à la méditation. Les sculptures "Mechanism" (Figure 6 et 7) induisent une réflexion sur les formes: mécanismes dans le procédé de réalisation, mais aussi mécanisme de l'esprit. Ces sculptures ne sont pas fixes, mais modulables; elles se montent et se démontent avec des éléments seulement emboîtés, juxtaposés dans un équilibre parfait. Inspirées des *Stupa* ou *gorintô* signifiant "tour à cinq anneaux", un type de pagode bouddhiste. Dans toutes ses variations, le *gorintô* comprend cinq anneaux, chacun possédant l'une des cinq formes symboliques des cinq éléments: l'anneau de terre (cube), l'anneau de l'eau (sphère), l'anneau du feu (pyramide), l'anneau de l'air (croissant) et l'anneau de l'énergie (le vide). Ensemble, les anneaux expriment ainsi l'idée qu'après leur mort physique, nos corps reviennent à leur forme originale élémentaire.



Figure 6 et 7 – Alexandre Melay, "Mechanism I" et "Mechanism II", sculptures en cinq éléments métalliques, dimensions variables, 2018. Image: © Alexandre Melay.

Le vide s'est développé dans l'esthétique bouddhique à travers l'immobilité et le mouvement. Une caractéristique qui est à la base de l'élaboration des sculptures de la série "Mindfulness" (Figure 8); des "objets mats" qui semblent aller vers le ciel. Le titre des sculptures fait référence ici à la notion de "Pleine conscience", un terme issu du bouddhisme qui signifie un état de conscience, un équilibre de la pensée, à ce qui se passe dans l'instant présent sans jugement de valeur. Les sculptures explorent les thèmes de l'équilibre, de matière et de forme. Réalisées par l'agencement de particules, de fragments de différents types d'acier, de fer, de métal, d'innox ou d'aluminium, avec d'autres matériaux synthétiques, des sphères en verre ou en polypropylène qui engendrent une métamorphose, une transformation.

Dans une variation multiple de forme, chaque sculpture est une exploration abstraite de l'équilibre et de la forme. Composées d'un assemblage d'éléments qui fonctionne sur un jeu d'équilibre et de formes inspiré par le concept esthétique japonais du *shibusu*, les sculptures se caractérisent le plus souvent par l'équilibre entre deux éléments opposés dans un même objet. Il y a une relation entre l'équilibre de la sculpture et l'équilibre de soi-même, une adéquation qui reste difficile. Car l'équilibre est la base de l'existence et ses basculements sont une métaphore des possibilités de la vie. Il s'agit de se concentrer sur ces tiges élancées vers le ciel. La verticalité serait ainsi la représentation de l'esprit qui s'opposerait à l'horizontalité de la rationalité, car l'esprit s'élève toujours vers le haut, alors que les formes du capitalisme comme des racines s'étendent infiniment à l'horizontale.

Figure 8 (sur les deux pages suivantes) – Alexandre Melay, "Mindfulness", sphères en verre et polypropylène, acier, inox, métal, laque, dimensions variables, 2017-2018. Image: © Alexandre Melay.





Une vacuité circulaire absolue

Dans la peinture traditionnelle bouddhique, l'image du vide, l'espace blanc en attente, d'être rempli est une valeur essentielle et centrale. Le "vide absolu" ou l'abstraction cosmique, symbolisé par le cercle (*ensô*), représente la vacuité ou la pratique, l'Eveil. Le terme "*ensô*" désigne le sujet le plus courant et le plus profond de la peinture d'inspiration zen. La vacuité est symbolisée par le cercle, qui exprime l'énergie du temps, l'instant où l'esprit est libre de créer. Le cercle zen n'est pas un cercle parfait et sa perfection n'est pas celle d'un objet géométrique, mais la vacuité du geste qui le trace, libre de la moindre intention. Car la forme du cercle montre le geste du mouvement expressif de l'esprit à un instant précis. Seule une personne mentalement et spirituellement complète peut dessiner un véritable *ensô*. Dans l'œuvre picturale *Merge* (Figure 9), c'est un cercle s'apparentant à un *ensô* qui exprime un fort élan vital qui émerge d'un fond noir. Le cercle n'est pas réalisé d'un seul geste, mais par une succession de petits points blancs posés côte à côte qui forme une fusion avec la surface noire. La forme circulaire illustre le contraste entre le lumineux et le sombre, la clarté et l'obscurité, le vide et le plein. La figure montre ici l'importance de la simplicité de l'expression, celle de la "légèreté", représentative de la peinture zen: "*Notre expiration est celle de l'univers entier / Notre inspiration est celle de l'univers entier / À chaque instant, nous réalisons ainsi la grande œuvre illimitée / Avoir cet esprit-là, c'est faire disparaître tout malheur et engendrer le bonheur absolu*" – Maître Kodo Sawaki.

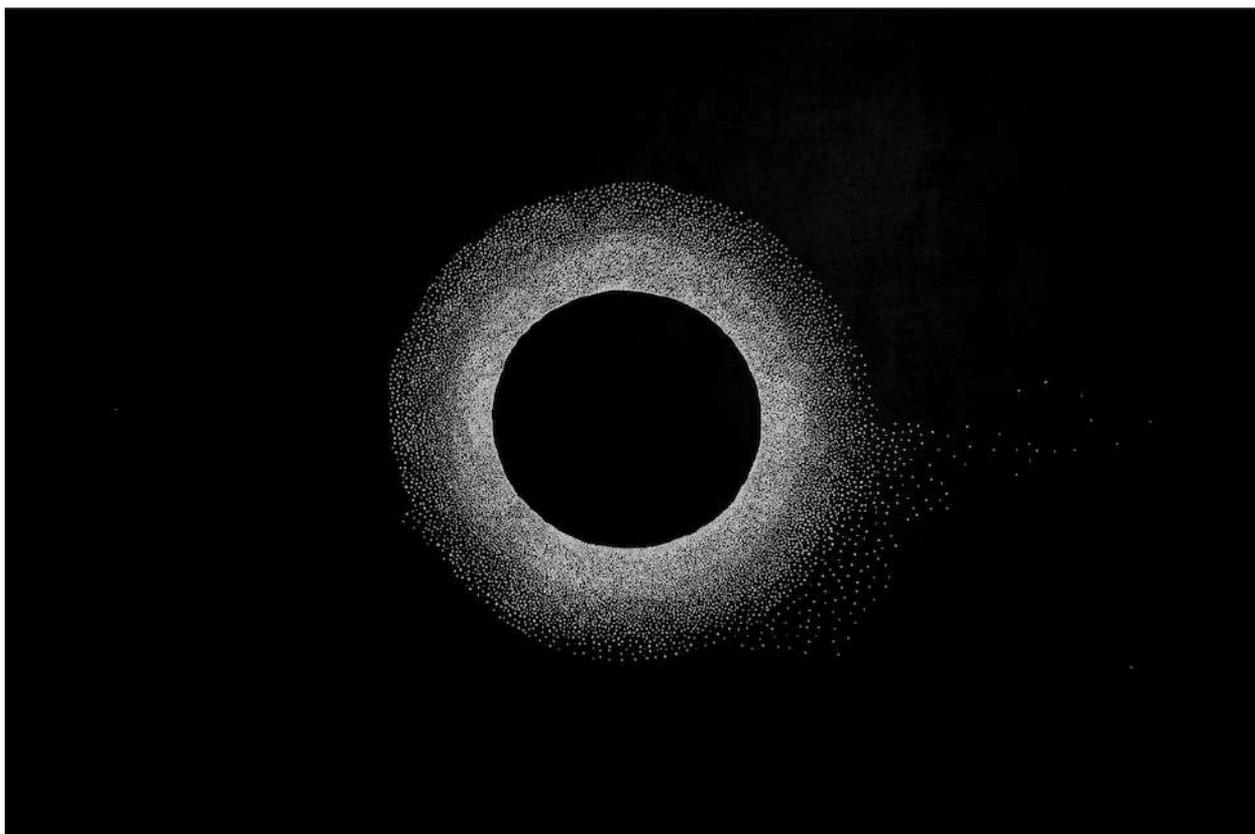


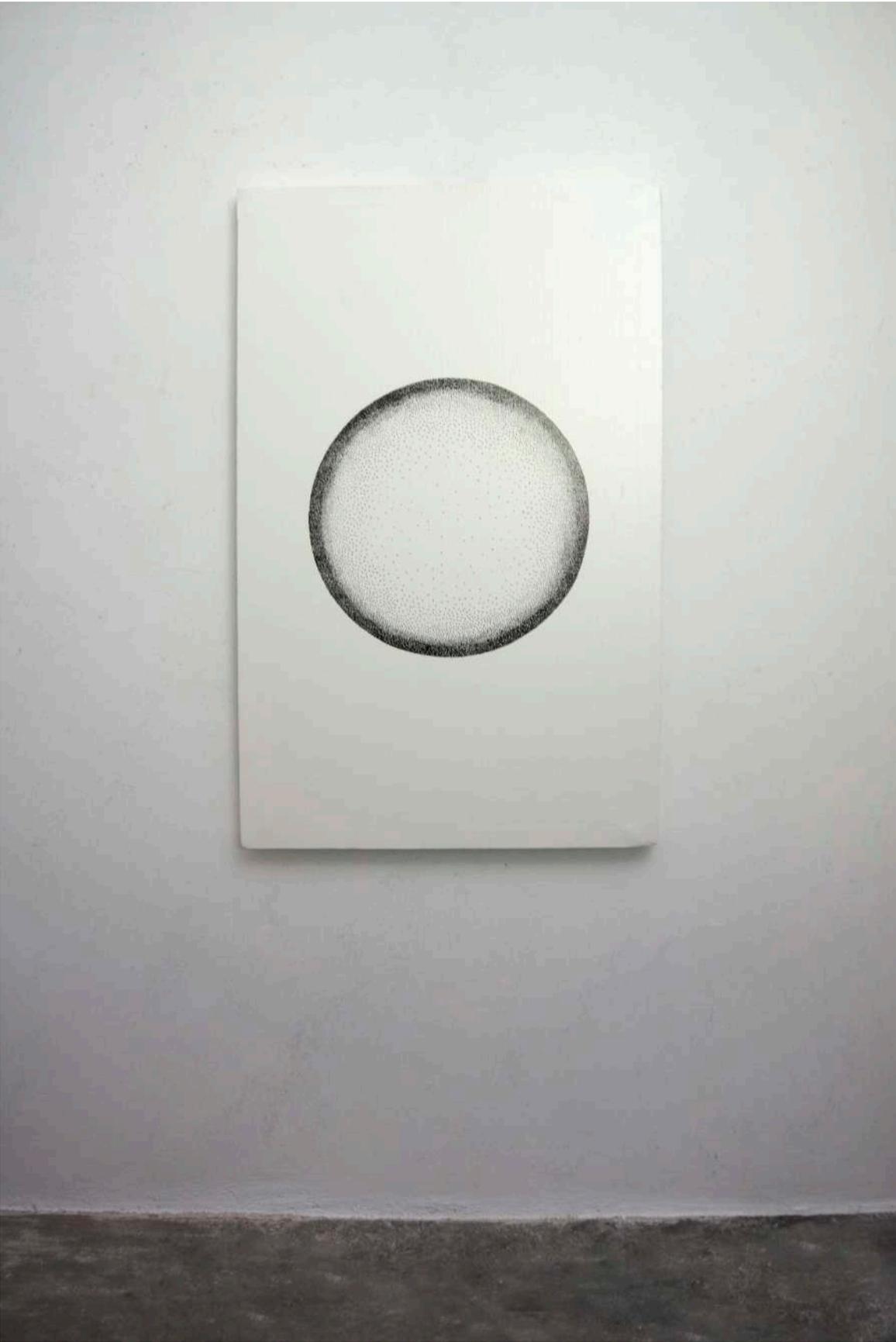
Figure 9 – Alexandre Melay, "Merge", peinture acrylique et laque sur toile, 140 x 104 cm, 2016. Image: © Alexandre Melay.

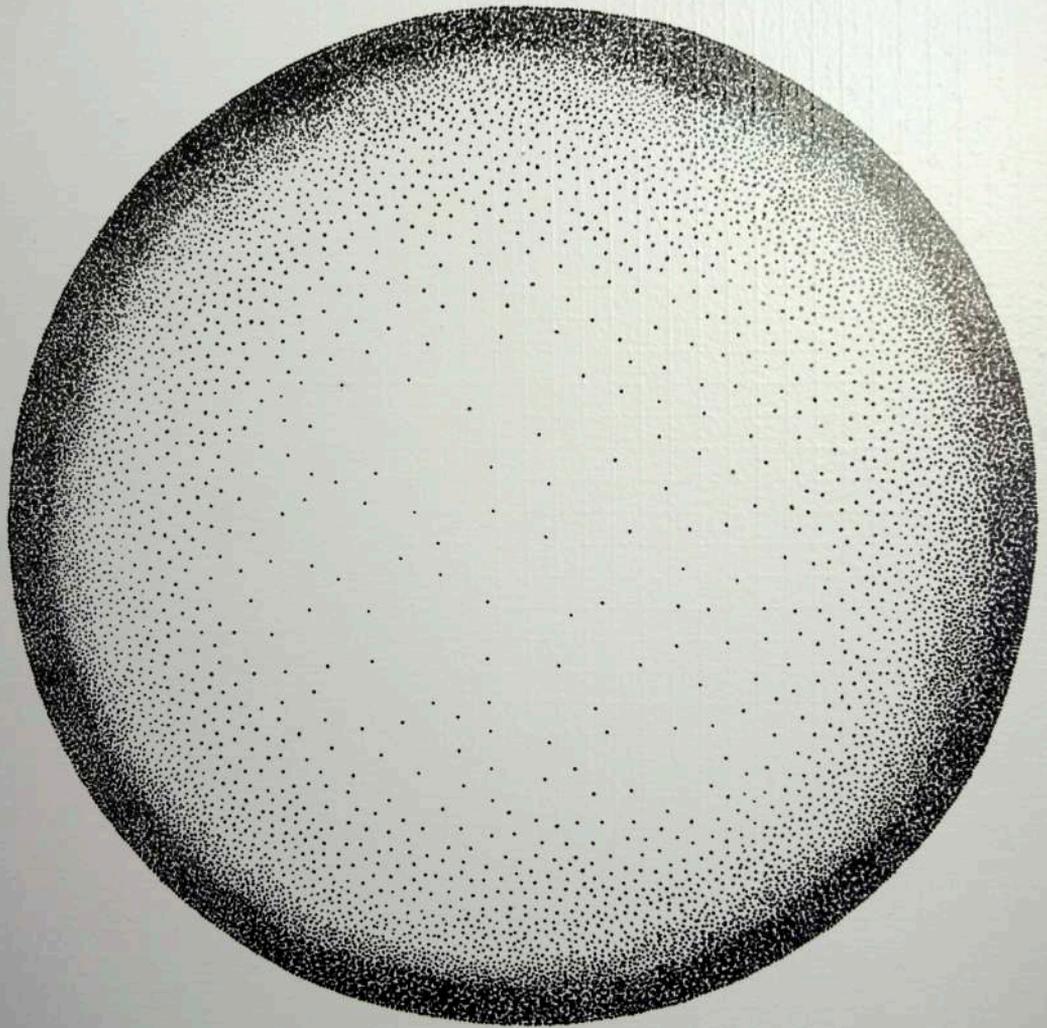
Cela renvoie à l’“expérience pure”, concept développé par le philosophe Nishida Kitarô, une expérience immédiate au sens d’une expérience “préréflexive”, celle de l’expression de la qualité qui unit, et qui dépasse la réflexion humaine. Nishida observe cette “expérience pure”, notamment dans les expériences artistiques, qui sont souvent “préconceptuelles” dans la mesure où elles ne sont pas maîtrisées par l’intellect conceptualisant, donnant l’impression de se dérouler “toutes seules”, en se produisant sans être accompagnées d’un effort conscient du sujet. Nishida décrit cette qualité dans l’ouvrage *Zen no kenkyû*: “Dans la mesure où l’artiste a plusieurs intentions dans sa conscience, nous ne voyons pas encore vraiment sa personnalité (*jinkaku*), qui apparaît finalement, au moment où, après de longues années de peine, la technique devient plus mûre et le pinceau suit la volonté de l’artiste” (1965-66, p. 157).

Énergie spirituelle

La circulation de l’énergie dont parle Nishida est inversée et projetée dans l’expérience de la conscience propre à chacun. Cette expérience de la conscience est l’expérience même du vide, du néant, de la vacuité, qui permet d’amener à la surface la part de soi la plus enfouie, c’est-à-dire la Nature du bouddha, de l’Eveillé. Le vide demeure l’élément prépondérant de la méditation (NITSCHKE, 1988, p. 38). “*Dans la méditation, n’imagine rien, ne pense rien, n’analyse pas, ne réfléchis pas, ne médite pas. Garde l’esprit dans son état naturel*”. Car plus qu’une vacuité mentale, il s’agit seulement par l’exercice de la méditation (*zazen*) – posture impliquant le corps et permettant d’aller au-delà de l’esprit et du corps – d’amener à la surface la part de soi la plus enfouie, la Nature du bouddha qui est latence en chacun. Le but ultime étant le détachement de soi-même, un réel dépassement de la forme, de l’idée de progression spirituelle, d’une voie, d’un chemin (*michi*) qui mène vers la connaissance, vers l’Eveil absolu, celle traduite par la notion nishidienne de “pure expérience”.

Figure 10 (sur les deux pages suivantes) – Alexandre Melay, “Introspection”, acrylique sur toile, encre noire, 56 x 88 x 3 cm, 2017. Image: © Alexandre Melay.





Car la notion de vacuité est à comprendre comme une vacuité mentale, celle d'un état vide, qui possède un changement de devenir, en vertu de sa nature réceptive. Le mécanisme de communication est activé quand on regarde une sphère vide, non pas comme un état négatif, mais comme un réceptacle dont la capacité peut être remplie. Ce vide est la faculté de mettre l'esprit en suspens, et la vraie vacuité est "vacuité de la vacuité", la plénitude. Cette vacuité devient nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à un état d'ouverture et au renoncement à la pensée consciente. La Nature de bouddha se manifeste et l'état d'Éveil spirituel peut être atteint seulement si l'espace intérieur de l'individu est vide, que l'esprit est désencombré de toutes pensées. Dans l'œuvre "Introspection" (Figure 10), l'action est mise sur le blanc de la toile; ce blanc synonyme de silence, d'absence, de vérité. La surface de la peinture blanche devient un symbole du non-être, d'un vide qui n'est pas à comprendre comme une valeur négative, qui ne signifie pas le néant, le rien (*mu*) ou ayant moins d'énergie, mais qui indique au contraire un état de conscience (*kizen*). Car le vide qui s'apparente au blanc possède des possibilités latentes, celles qui précèdent un événement: le blanc agit comme un rien avant tout commencement. Dans la mesure où le blanc contient la possibilité latente de transformation, il peut être considéré comme un véritable état de conscience symbolisant la connaissance, la conscience épanouie et l'interprétation (MARILLIER, 1999, p. 92.). Sur la base de cette hypothèse, le concept du blanc est ainsi capable de créer une énergie puissante pour la communication. Un esprit éveillé ne voit pas une sphère blanche, une zone blanche comme sans valeur, mais il la perçoit comme existante dans un état de transition, dans l'attente que le contenu soit finalement rempli. La relation profonde entre le vide (*utsu*) et la couleur blanche (*shiro*) est établie par ce processus de communication. Le vide étant un élément dans lequel se forment les grandes choses. La surface blanche représente l'essence du vide, une véritable métaphore du silence favorisant l'action de regarder; action nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à l'appréhension individuelle de la vérité suprême et à l'éveil. Ainsi, il est compréhensible d'assimiler le blanc à la sublimation des expériences humaines, à la communication, à une véritable pureté sans contradiction, mais qui est en permanence menacée par les agressions de l'impureté des contradictions. Dans "Introspection", c'est l'observation individuelle de la conscience elle-même qui est illustrée. Le cercle formé de milliers de points, pour devenir en dégradé, une sphère presque vide. La figure du cercle représente la complétude et la globalité, mais aussi notre potentiel illimité. Le cercle est le symbole de l'éveil total. Selon Daisetz Teitaro Suzuki, le cercle représente l'infini, l'ensemble des fondements dans le zen. Et le cercle touche au plus profond de notre être puisqu'il symbolise la globalité ultime de notre être et de l'univers (SUZUKI, 1926). Dans la tradition zen, il est une expression de l'éveil, de l'ainsité, du moment, du vide, de la totalité, de l'univers sans limites. C'est un symbole qui associe le visible et le caché, le simple et le profond, le vide et le plein.

En choisissant de revenir à la pureté du cercle, l'œuvre encourage à réfléchir sur le simple acte de reconstitution consciente comme une forme d'introspection. Le cercle exprimant la multiplicité dans la singularité, l'esprit est ouvert à mille choses dans lequel l'esprit recompose en établissant un travail sur l'imaginaire, faisant surgir des émotions profondes. Car il s'agit bien de dépasser les frontières et de remplir le vide présent dans chaque individu. Cela renvoie à l'expression nishidienne de l'"expérience pure" qui conduit l'artiste et son œuvre à l'identité du soi. Nishida souligne que la culture japonaise a toujours été basée sur une compréhension intuitive "sans forme et sans voix": l'essentiel et l'imagination résidant dans le vide. Le vide est donc l'espace dans lequel l'énergie est ressentie, dans lequel se produit la perception de la réalité. Un concept d'expérience à travers lequel est perçu le monde de façon "préréflexive", celle d'une "compréhension directe" du monde.

Révélation cosmiques

Mais c'est de la lumière même, l'élément divin par excellence, que s'empare l'œuvre "Conversation" (Figure 11). Suspendu au centre d'une pièce sombre, l'objet se compose d'un cercle noir traversé à la verticale par un néon à LED, une composition géométrique lumineuse qui contraste avec le trop de lumière artificielle qui nous éblouit quotidiennement. À contrario, la lumière ici doit être comprise avec l'obscurité comme lumière métaphorique, celle de l'esprit qui surpasse les choses du monde. Référence est faite ici au poème *San Do Kai* écrit au VIII^e siècle par le maître zen Sekito Kisen, un texte fondamental du zen, dans lequel on peut y lire ceci: "L'essence et les phénomènes s'interpénètrent (...). Dans l'obscurité existe la lumière, ne regardez pas avec une vision obscure / Dans la lumière existe l'obscur, ne regardez pas avec une vision lumineuse / Lumière et obscurité créent une opposition, mais dépendent l'une de l'autre" (SUZUKI, 2001). Deux types de lumières entrent donc en conflit, lumière de l'esprit et lumière des choses. Pour l'Être humain, cette lumière ne peut pas faire sens, elle reste paradoxale, car le monde n'a pas d'existence réelle ou concrète, et les phénomènes surgissent d'un processus d'interdépendance de causes et de conditions, mais rien n'existe en soi ni par soi: "La vacuité n'est ni le néant ni un espace vide distinct des phénomènes ou extérieur à eux. C'est la nature même des phénomènes" (REVEL, RICARD, 1997). Dans une perspective métaphysique, l'œuvre perçoit l'énergie et l'aura naturelles créant une nouvelle expérience de lumière qui transcende les sens humains. Car la lumière signifie aussi l'illumination interne, atteint le long chemin de l'individu vers la conscience de soi, un état dans lequel la relation entre la lumière extérieure et intérieure est définie.



Figure 11 – Alexandre Melay, "Conversation", cercle et néon LED 30 cm, matériaux mixtes, Ø 54 cm, 2018. Image: © Alexandre Melay.

L'imagination – symbolisée par la lumière – passe par la création du vide à l'intérieur des pensées. Cette idée de lumière traduit le sens et la puissance d'imagination ou d'émotion, qui se dégage de la vacuité. Car l'espace vide est une distance intercalaire créatrice; un intervalle, un blanc, un lieu qui stimule les énergies potentielles et les transforme en réalité. La notion de vide sert de catalyseur à la liberté créatrice. Dans l'objet de lumière "Interstice" (Figure 12), c'est un néon disposé sur un socle en métal qui illumine l'espace; le néon dans sa forme matérielle représente l'intervalle japonais de l'espace-temps du *ma*, cet interstice lumineux – en référence à l'image du rayon lumineux du soleil 月 pénétrant à travers la fissure de deux planches de porte 門, et qui renvoie à la définition des deux idéogrammes qui composent le caractère 間 de l'intervalle du *ma* japonais. Le sens littéral du *ma* renvoie à l'espace, à un espacement ou à un intervalle vide. Le *ma* se définit comme espace, mais il s'agit aussi de connotations temporelles et peut se traduire par l'espace, le temps, un espacement, un intervalle, un blanc, une pause, un mouvement, ou une ouverture. Car la temporalité de l'intervalle du *ma* est celle de l'interstice, un moment de passage temporel, celui du crépuscule, de l'aube, de la tombée de la nuit, un moment en transition, indéterminé et parfaitement ambigu. Le concept du *ma* comprend la notion d'espace, celle de la spatialité, dans laquelle il est toujours question de vide, le vide de la métaphysique bouddhique. Un intervalle, un espace de dialogue, un espace séparant physiquement deux entités au potentiel interactif, et qui au Japon symbolise la naissance de l'esthétique.

C'est dans cet espace indéterminé, dans cette marge blanche de rêverie qu'apparaît les Arts; dont le créateur est d'abord l'individu ou le témoin de ce phénomène. Car le beau est de l'ordre de ce qui se suggère, se devine et non pas ce qui est déjà complètement révélé: c'est à l'individu de compléter l'espace indéfini offert par la vacuité; un espace de suggestion qu'il s'agit de remplir, à partir des impressions et des sentiments engendrés par l'esprit. Cela favorise un processus permettant aux pensées de circuler. En consentant à l'effort, à un processus d'épanouissement personnel, l'individu permet aux pensées de circuler et devient ainsi créatif. Car c'est du néant que l'imagination émerge librement, permettant une projection des expériences ou des souvenirs propres à chacun, qui enrichissent les capacités de perception et de compréhension. Selon Jean-Paul Sartre, seul le néant peut déclencher l'imagination, qui doit être considérée comme la réalisation d'une idée cachée ou absente. Le philosophe voit l'imagination ne se saisissant que dans le "néant". Dans *L'Être et le Néant* (1976), Sartre explique que l'Être est lié au néant par l'acte de négation: "Le néant qui n'est pas ne saurait avoir qu'une existence empruntée: c'est de l'être qu'il prend son être" (1976, p. 57). Le lien entre la négation – qui produit l'imagination – et l'imagination elle-même crée une liberté pour le sujet afin qu'il puisse être en mesure de vivre dans ce monde. Il s'agit de l'image d'une cellule vidée de ses occupants, où rien ne se passe, un pur et simple néant. Mais réoccupée, cette cellule devient le lieu d'une opposition frénétique d'actes, de pensées et de mots. Ces Êtres qui cherchent à s'échapper du vide qui les entoure, se calment peu à peu et se mettent à se parler, à évoquer ce vide qui les oblige à s'exprimer et qui exige d'eux la création linguistique et intellectuelle.

L'immensité et l'infini du vide, le néant ou l'absence ne doivent pas être considérés comme une zone d'information libre, mais conçus comme des conditions essentielles pour l'imagination, la communication et la création; ce sont des "porte-empreintes", des vides qu'il s'agit de combler. Cela donne une perspective à la vacuité, qui n'est pas dominée par une connotation négative, mais plutôt qui porte un sens positif, un vide plein chargé de sens, un vide expressif. Car le vide a le potentiel de la communication, c'est un vide créatif, une forme d'expression, qui ne nécessite aucune réponse définitive, puisqu'il détient d'innombrables réponses à l'intérieur de lui-même. Il peut laisser la place à de nouvelles pensées, à l'émergence d'idées neuves ou à la réalisation de nouvelles créations.



Comme le rappelle Hiromi Tsukui, “le vide est dans toute chose et il peut fleurir partout: sachez que le vide est une herbe. Le vide éclôt comme si des milliers d’herbes fleurissaient” (TSUKUI, 1998, p. 279). Le vide est donc l’espace où les choses (*mono*) émergent et disparaissent, permettant à chaque œuvre secrète et personnelle d’être créée par l’esprit. L’esprit va “au-delà” grâce à la pureté et à la liberté du néant. Comme l’indique le titre de la série “Revelation” (Figure 13), l’atteinte de l’illumination devient le résultat de ce qui se dessine à la surface de ces peintures. Alternant entre des surfaces dorées, argentées et noires, et à l’image d’une fresque religieuse, le caractère sino-japonais du feu 火 – deuxième des quatre forces élémentaires définies dans le bouddhisme, après l’air, l’eau et la terre – se révèle de manière aléatoire, à la fois visible et invisible, mélangé à de larges traces brutales, vitales qui donne une tension, un déséquilibre et un élan vital à l’ensemble. Chargées de mystères, entre abstraction et symbolique, les peintures deviennent le résultat de l’Eveil, un phénomène de nature cognitive qui implique la manifestation pleine et entière de la sagesse, c’est-à-dire de la connaissance directe et non conceptuelle de la Réalité telle qu’elle est. La notion d’Eveil spirituel se rapproche du concept d’intuition, où l’imaginaire devient comme secours, recours au réel. Edmund Husserl définissait l’image comme une intuition participant de ce qu’il appelait la pensée flottante des choses en soi, “entre être et non-être”, qui convoque une porosité sensorielle d’ordre fluent, esquissé et réfléchi, au sens où l’image procède du miroir, de la réflexion radicalement subversive de la perception du réel.

Conclusion. Au-delà du visible

Désormais, le refoulé religieux n’est plus tabou, et l’art peut s’avérer être un guide spirituel, en contredisant la fin de toute quête de spiritualité. L’œuvre d’art peut ainsi se concevoir comme un art de la transcendance en faisant partie de cette nouvelle quête spirituelle, née du désenchantement et de la rationalisation du monde contemporain, dans lesquels la religion pourrait être remplacée par une autre forme de sacré, et qui s’apparenterait à la vision intérieure. Gouffres phénoménologiques, mes œuvres proposent une pensée et une vision alternatives au monde mondialisé, où le spirituel passe par les sagesse orientales du minimal et du vide. Une parenthèse de sens au milieu de l’actualité, ces œuvres agissent comme des moments de pause et de réflexion dans ma pratique. Ces œuvres minimalistes et monochromatiques reviennent à la source de mon inspiration, le zen, en se présentant comme des actes de médiation et des moments de contemplation dans le cadre de ma rigueur quotidienne d’artiste, une méthode que j’adopte fréquemment pour calmer mon esprit. Cette démarche à la fois pratique, technique, mais aussi théorique dont l’approche historique, esthétique ou métaphysique demeure essentielle dans ma pratique artistique. L’art, aujourd’hui s’opère dans l’expérience, l’exploration de soi, la transformation de l’auteur et parfois aussi du regardeur. Un “art comme véhicule” (Grotowski) qui devient le moyen de la métamorphose réelle et non plus symbolique de l’être.

Figure 12 (page précédente) – Alexandre Melay, “Interstice”, métal chromé, néon à LED, système électrique, 60 x 39 x 88 cm, 2018. Image: © Alexandre Melay.

Figure 13 (à la page suivante) – Alexandre Melay, “Revelation”, acrylique et techniques mixtes sur toile, 100 x 120 x 2 cm, 2018. Image: © Alexandre Melay.



Références

- BUCI-GLUCKSMANN, C. **L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel**. Paris: Galilée, 2001.
- DELEUZE, G. et PARNET, C. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- HENDERSON, L-D., "Mysticism, Romanticism and the Fourth Dimension". In: **The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985**. New York: Abbeville Press, 1986.
- JULLIEN, F. **Les transformations silencieuses**. Paris: Grasset, 2009.
- MALRAUX, A. **L'Intemporel**. Paris: Gallimard, 1957.
- MARILLIER, B. **Shintô**. Puiseux: Pardès, 1999.
- NISHIDA, K. "Zen no kenkyû" ("Étude du bien"). In: NKZ (Nishida Kitarô Zenshû, **Œuvres intégrales**, vol. 1 : 1-200, Tôkyô: Iwanami, [1911], 1965-66.
- NITSCHKE G. **Ma: Place, Space and Void**. In: Kyôto: Kyôto Journal n°8, Automne 1988.
- OKAKURA, K. **Le livre du thé** (traduction Corinne Atlan) Arles: P. Picquier, [1996], 2006.
- RAJNEESH, Bhagwan S. **The Heart Sutra**. Poona: Rajneesh Foundation, 1977.
- REVEL J-F., RICARD, M. **Le moine et le philosophe: le bouddhisme aujourd'hui**. Paris: NiL éditions, 1997.
- SARTRE, J-P. **L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique**. Paris: Gallimard, 1976.
- SNODGRASS. **The Matrix and Diamond World Mandalas in Shingon Buddhism**.
- SUZUKI, D.T. **Essais sur le bouddhisme zen**. 1926.
- SUZUKI, S. **La source brille dans la lumière. Enseignements sur le Sandokai** (traduction Luc Boussard). Paris: Sully, 2001.
- TANIZAKI, J. **Eloge de l'ombre**. Paris: Verdier, 2011.
- TSUKUI H. **Les sources spirituelles de la peinture de Sesshû**. Paris: Collège de France-IhEJ, 1998.

WEBER, M. "The Fourth Dimension from a Plastic Point of View". In: **Camera Work: A Photographic Quarterly**, n°31. New York: Alfred Stieglitz, 1910.

WEBER, M. **L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme** (traduction Jacques Chavy) Paris: Plon, 1964.

WEBER, M. **Le savant et le politique** (traduction J. Freund) Paris: Plon, 1959.

À propos de l'auteur

Alexandre Melay: Artiste plasticien et Docteur en arts plastiques, esthétique et théorie des arts contemporains de l'Université de Lyon. Diplômé de l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon en France et ancien étudiant de l'Emily Carr University of Art and Design de Vancouver au Canada; il est titulaire d'un Master recherche en arts (2010) effectué avec l'Université d'Osaka et d'un Master professionnel en édition et livre d'artiste (2011). Auteur d'une thèse soutenue sur les concepts de temporalité et de spatialité dans l'esthétique japonaise. Il devient résident à la Maison Franco-Japonaise de Tôkyô, bureau français de recherche sur le Japon/CNRS-MAEE (2012). Ancien chercheur à l'École française d'Extrême-Orient de Kyôto (2014/2015). Depuis il mène des recherches qui explorent la relation entre les arts visuels et les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain. Ses recherches-crétions interrogent les formes de modernité et les phénomènes de mutations spécifiques à l'ère de la globalisation et de l'Anthropocène. À travers une pratique pluridisciplinaire, entre abstraction et figuration, signes et motifs, ses œuvres combinent à la fois des références à l'art du début du XXe siècle, une filiation à l'art minimal et une esthétique japonisante.

Website : <http://www.alexandremelay.com>

Reçu le: 08-03-2021 / Approuvé le: 07-04-2021

Comment citer

MELAY, Alexandre. (2021). Magnétismes, tensions, harmonies. Du spirituel à l'œuvre. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 499-523, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59686>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Crónicas de la emergencia: reflexión docente sobre la creación artística en tiempos de pandemia.

Chronicles of the emergency: educational reflection on artistic creation in times of pandemic.

MORELOS LEÓN CELIS

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" — Ciudad de Mexico, Mexico

RESUMEN

Este texto es un relato de una actividad docente que reflexiona sobre la resonancia de los efectos de la pandemia de COVID-19 en los procesos creativos de tres artistas en formación en artes visuales de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" ubicada en la zona sur de la Ciudad de México. A partir de la experiencia docente del autor se expondrán los retos y oportunidades de la labor pedagógica en la formación artística en tiempos adversos y de confinamiento explorando las atmósferas introspectivas de creación de los tres artistas con la intención de visibilizar sus procesos creativos desde el análisis de los conceptos de vulnerabilidad, rastro y memoria presentes en las narrativas íntimas autorreferenciales desarrolladas en búsqueda de una comprensión de su historia familiar para entender su lugar en el mundo, creando relatos visuales de un realismo crudo desde la perspectiva ficcionada de su historia.

PALABRAS CLAVE

Crónica, memoria, confinamiento, rastro, proceso creativo

ABSTRACT

This article reflects on the resonance of the effects of the COVID-19 pandemic in the creative processes of three artists in training in visual arts at the National School of Painting, Sculpture and Engraving, La Esmeralda located in the southern area of Mexico City. Based on the author's teaching experience, the challenges and opportunities of pedagogical work in artistic training in adverse and confining times will be exposed. It will be explored the introspective creation atmospheres of the three artists with the intention of making visible their creative processes, bringing analysis of the concepts of vulnerability, trace and memory present in the intimate self-referential narratives developed in search of an understanding of their family history to comprehend their place in the world, creating visual accounts of a crude realism from the fictionalized perspective of their history.

KEYWORDS

Chronicle, memory, confining times, trace, creative process

Estos tiempos de crisis me han brindado la posibilidad de resignificar mi labor como artista y docente, estableciendo desde la introspección de mis métodos de enseñanza un equilibrio horizontal entre lo experimental y lo formativo mediante la creación de ejercicios pedagógicos que devienen de la comprensión y asimilación de los procesos intrínsecos a la creación artística y que se enfocan en el desarrollo del lenguaje y la sintaxis visual, así como a la relación de sentido entre el concepto y la técnica a través de la elaboración de proyectos de producción en medios específicos dentro de ambientes pedagógicos diversos, plurales e inclusivos que incentiven la contaminación de la empatía entre pares que ayuden a afrontar los retos que implica el agudizamiento del panorama de emergencia actual. Esta reconfiguración pedagógica contempla dos modalidades, la del formato taller de producción y la modalidad de seminarios teórico-reflexivos en las que se activan una diversidad de estrategias y dinámicas de creación que fomentan la ruptura de la zona de confort de las y los estudiantes con el objetivo de dotar de oxígeno y contexto a problemas de conceptualización y representación propios del proceso creativo.

En este sentido, desde los seminarios con enfoque teórico que imparto dentro de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG “La Esmeralda”, he implementado una serie de ejercicios de escritura para creadores que decidí nombrar “Ensayos para desplazar el ego”, con ellos busco incentivar la escritura crítica mediante el análisis de los procesos intrínsecos de producción entre pares, es decir, cada participante del seminario selecciona el proceso creativo de un compañero para emprender una exploración comprometida que los llevé a entender las rutas conceptuales, el uso y la función de los medios de representación visual, el contexto contemporáneo en el que se inserta la obra y las implicaciones estéticas con las que dialoga a partir de la producción artística. El objetivo final es constituir un ensayo crítico realizado de un ego creador a otro, desplazando el propio y poniéndolo al servicio del entendimiento, posicionamiento y visibilización de un proceso de creación distinto y muchas veces ajeno al suyo.

Este proceso de deglución crítica de procesos creativos se asemeja a devorar al otro mediante la disección y el análisis de un cuerpo de obra artística y regurgitarlo en forma de ensayo teórico con un perfil académico, como una especie de ejercicio antropofágico por escrito, en alusión al Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, en la que deben argumentar y sustentar un posicionamiento crítico-reflexivo al mismo tiempo que ofrecen una lectura expandida y experimental de los componentes que conforman la obra. Desde la academia, veo necesario diseñar nuevas estrategias pedagógicas para palear la insípida labor de la crítica de arte a nivel profesional en el arte contemporáneo mexicano en la actualidad; precisamente en un sector estudiantil, el cual se ubica entre un campo artístico que procura el ensimismamiento temático y estético con fines comerciales y las anomías universitarias que no participan de la discusión pública del arte contemporáneo mexicano. Ante este panorama un estudiante de arte o artista en formación pocas veces tiene la posibilidad de que un crítico de arte profesional haga una lectura de su obra.

En esta búsqueda por construir espacios de crítica y visibilidad de los procesos creativos de los artistas en formación, se fortaleció dentro de la ENPEG “La Esmeralda” el espacio vital por su carácter plural y diverso que propone la comunidad escolar al finalizar cada semestre lectivo a través de las muestras académicas, que tienen como objetivo mostrar los procesos formativos, intereses estéticos y perspectivas conceptuales de las y los estudiantes. Esta actividad académica se lleva a cabo a puertas abiertas, transformando los talleres y salones de clase en espacios de encuentros fraternos entre familiares, público especializado en arte y público en general entorno a los interesantes y propositivos proyectos artísticos que presentan las y los estudiantes al término de cada semestre.

Las muestras académicas en cada ciclo escolar mutan, se transforman y se adaptan al contexto contemporáneo, operan como un ritual académico que acompaña los ciclos de la vida escolar y donde se cultiva

un terreno experimental con diversas incursiones visuales, estéticas y artísticas de las nuevas generaciones de creadores formados en México. Recientemente las muestras académicas de la ENPEG “La Esmeralda” han convocado a diversos profesionales del arte que se acercan para conocer las propuestas más actuales de la escena artística mexicana desde el ámbito académico.

En tiempos de pandemia la ENPEG “La Esmeralda” ha tenido que transformar sus procesos de enseñanza, así como la presentación de las muestras académicas que han mutado al espacio virtual, transformándose y adaptándose ante las restricciones de actividades presenciales por instrucciones de las autoridades educativas. Por primera vez, las muestras académicas se presentan en formato de página *web* en donde el visitante accede al espacio virtual en el que podrá navegar para visualizar los procesos intrínsecos a la creación desde el desarrollo de proyectos, las fases de estudio e investigación que los componen, así como la práctica que cada estudiante realiza a partir de las nociones y estrategias del arte contemporáneo como son la apropiación y la intervención de imágenes de la cultura visual para construir y resignificar el momento histórico que vivimos. Generando proyectos escolares artísticos que dejarán memoria de la mirada de esta generación y su contexto histórico.

“Crónicas Visuales Vol.2” (Figura 1), es el título que lleva el sitio *web* que aloja las muestras académicas, un proyecto escolar que actualmente coordino y que se realiza de forma conjunta por las y los estudiantes, el personal docente, el equipo del departamento de difusión y los directivos de la institución. Durante el trascurso e impacto de la primera y segunda ola de la pandemia provocada por el COVID-19 en México se desarrollaron los dos volúmenes de este proyecto escolar, que reúnen las distintas líneas de producción e investigación de las nuevas generaciones de creadores mexicanos, la muestra virtual está en exhibición desde el 4 de septiembre del 2020 a la fecha en el sitio *web* de la muestra¹.

¹ Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” Muestras académicas: “Crónicas visuales. Vol.2 Proyecto escolar” Disponible en: <https://www.muestraacademicalaesmeralda.art/>



Figura 1. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Muestras Académicas: Crónicas Visuales Vol.2 Proyecto escolar, 2021. (Vista del sitio). Crédito: Cortesía del departamento de difusión. Fuente: <https://www.muestraacademicalaesmeralda.art/dibujo>

Dentro de la gran diversidad de propuestas de dichas muestras académicas destacan -a mi modo de ver- tres artistas en formación por la pertinencia de sus propuestas artísticas que logran situarse de forma particular dentro del contexto de emergencia actual, los artistas en formación son: Brandon Galván, Dafne Ávila y Hugo Ismael Martínez².

² Brandon Galván, es estudiante del séptimo semestre de la etapa final de la licenciatura en artes visuales, ha realizado a través de su vida académica distintos talleres de producción enfocados en el desarrollo de proyectos de creación individual con un perfil diverso de profesores en la etapa previa de flexibilidad curricular, en los cuales ha construido un terreno conceptual sólido entorno a la exploración de su contexto sociopolítico y su circunstancia particular para articular sus proyectos de producción a través de una diversidad de medios como: la gráfica, el video y la instalación. Galván, cursa actualmente el seminario de reflexión conceptual y el taller de producción final que son dos asignaturas eje que preparan el proceso de titulación y egreso del estudiante durante séptimo y octavo semestre como un solo módulo, en el que trabajan junto con sus profesores el proyecto de titulación en la modalidad que ellos eligen. Dafné Avila, también es estudiante del séptimo semestre de la etapa final de la licenciatura en artes visuales, ha realizado a través de su vida académica en la etapa previa de flexibilidad curricular los tres panoramas de carácter teórico enfocados en la enseñanza en las artes, la gestión y la curaduría. En el panorama de curaduría Ávila realizó el proyecto curatorial "Una espada atravesará tu corazón" junto con la estudiante de su generación Alba Islas, el cual aborda a manera de cartografías personales la problemática del cuerpo y sus implicaciones en cuanto a construcción de identidad, territorio político y reflejo contemporáneo de las tensiones sociales. Haciendo énfasis en la reflexión personal del proceso artístico en cada una de las propuestas de los distintos artistas invitados →

Este diálogo que relaciona el proceso de los tres artistas tiene la intención de abordar la problemática entorno a la crónica de la emergencia, específicamente sobre los conceptos de “vulnerabilidad, rastro y memoria”, tópicos recurrentes en la actualidad; a medida que visibiliza las heridas abiertas y las cicatrices de la pandemia en el territorio de la Ciudad de México y el área metropolitana. La selección de estos tres creadores tiene como objetivo en primer instancia develar un cuerpo estético-simbólico en común a través de lo que llamo “Crónicas de la emergencia”, mediante el análisis y relación de los conceptos entorno a sus obras de arte y a sus procesos creativos desarrollados durante la pandemia y en segunda instancia, realizar una radiografía del cuerpo académico a través de la identificación, asociación y visibilización de los ejes temáticos y conceptuales entre los distintos cuerpos de trabajo artístico de las y los estudiantes, que a mi manera de ver, representan a los tres estados creativos asociados a cada una de las etapas formativas de la estructura curricular que conforman el Plan de Estudios de La Esmeralda 2016 actualmente vigente.

Exploración de la enfermedad

A partir de una serie de investigaciones en torno a la comunidad de Tultepec, Estado de México, lugar donde reside el artista Brandon Galván y que tiene como mayor actividad productiva la fabricación artesanal y distribución comercial desde tiempos prehispánicos de la pirotecnia, Galván se apropia de los elementos intrínsecos a la pirotecnia como el fuego y la pólvora para presentarnos registros de acciones performativas, dibujos y objetos de condición efímera que refieren a la tradición ancestral en tensión constante con su propio cuerpo. Esto para evidenciar y reflexionar sobre los estados de tensión y vulnerabilidad en su entorno social.

al proyecto. Ávila, ha experimentado sus intereses estéticos tanto en la creación de discursos curatoriales con enfoque teórico en modalidad colectiva como en la creación de proyectos de producción individual, empleando el medio fotográfico y la cartografía visual como estrategia de creación narrativa del rastro y la memoria. Actualmente cursa el seminario de reflexión conceptual y taller de producción final que son dos asignaturas eje que preparan el proceso de titulación y egreso del estudiante durante séptimo y octavo semestre como un solo módulo en conjunto, en el que trabajan junto con sus profesores el proyecto de titulación en la modalidad que ellos elijan. Hugo Ismael Martínez, es un estudiante de tercer semestre de la etapa inicial de la licenciatura en artes visuales, ha realizado a través de su vida académica asignaturas eje, como bidimensión y tridimensión, así como también asignaturas procesuales de introducción a la gráfica y a la fotografía, siendo estas últimas clave en su formación, ya que ha creado proyectos entorno al dibujo y la fotografía que establecen un vínculo poético mediante la conjunción del texto y la imagen a través de la estética del archivo. Martínez, cursa actualmente el último semestre del tronco común de la etapa inicial, y se prepara para entrar a la etapa de flexibilidad curricular en la que los estudiantes escogen a los docentes de acuerdo con sus intereses creativos.



Figura 2, 3 y 4. Brandon Galván, *Envoltura de mechas*, 2019. Impresiones fotográficas 27.9 x 40.6 cm. Imagen cortesía del artista.

En el proyecto titulado “Envoltura de mechas” (2019) (Figura 2, 3 y 4), la cabeza del artista es absorbida por un cordel utilizado como mecha en la fabricación de explosivos artesanales llamados popularmente como “cuetes” en México. La serie fotográfica aborda un problema de escala en su posibilidad de detonación, ficcionando la emergencia desde lo íntimo de la posibilidad de la autolaceración por el fuego para plantearnos la experiencia colectiva de la tragedia pública, expandiendo su potencial silente como un tufo de pólvora para activar la memoria entorno a la explosión acontecida en el mercado de pirotecnia de San Pablito de la comunidad de Tulpetlac, Estado de México en el año 2016, en el que 42 personas murieron por el gran incendio provocado debido a una explosión de juegos artificiales.³ Accidente resultado de negligencias y omisiones de autoridades y pobladores en una de las comunidades de la periferia de la Ciudad de México.

³ Crónica del incendio en el mercado de juegos pirotécnicos de San Pablito en el año 2016 <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38398455>

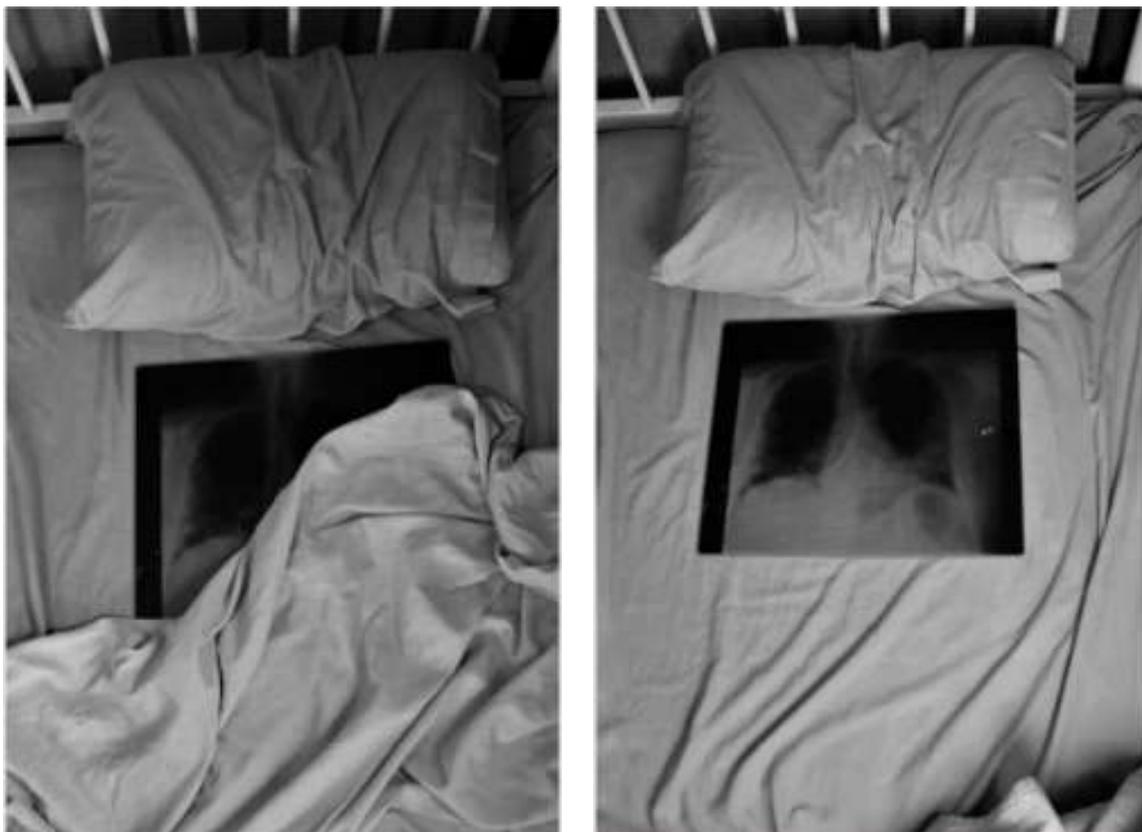


Figura 5 y 6. Brandon Galván, Exploración del padecer (obra en proceso), 2021. Instalación: Radiografías de tórax, cama, almohada y sábanas, medidas variables. Fuente cortesía del artista.

Luego de explorar a través de su obra una especie de geo-poética de su circunstancia en el entorno social, Galván se concentra actualmente en lidiar con el duelo por el fallecimiento reciente de su padre. Esta ausencia entrañable la comparte a través del registro de su proceso creativo, para entender lo acontecido y para poder situarse desde un territorio íntimo y vulnerable retratando las radiografías de los pulmones de su padre sobre una cama vacía (Figura 5 y 6), en ella nos muestra como los pliegues de las sábanas y una imagen interna del cuerpo se convierten en la cartografía sensible de todo un país, develando una especie de símbolos de la emergencia. Esta serie fotográfica e instalación, aún en proceso nos muestra las cicatrices internas de la rebelión de los pulmones⁴, nos hace cómplices del dolor y de la necesidad urgente de sanar en colectivo para encontrar una salida a la crisis, respirando juntos y en sintonía como un solo cuerpo social.

⁴ Relacionado al concepto de crónica de la psicodéflación de Franco Berardi en la que alude a la actual crisis del cuerpo humano, como una rebelión de los pulmones, de la respiración, “el capitalismo financiero no puede curar esta enfermedad, sólo el cuerpo mismo, y la mente, pueden curarla: respirando, concatenando a la respiración del cuerpo de otro y todos los cuerpos buscando un ritmo de respiración común, una sintonía con la respiración del cosmos.” menciona.

Curaduría de los rastros

En el proyecto “Curaduría de los rastros” (2020), la artista Dafne Ávila realiza una crónica fotográfica del cuerpo enfermo de su padre desde una visión cotidiana y personal, este proceso aparte de registrar el tiempo que pasa Ávila junto a él, es una bitácora de los cambios del cuerpo físico, emocional, psicológico y espiritual que implica la degradación por la enfermedad ante el inminente desenlace.

Dichos gestos, son rastro y huella de dos fuerzas contrarias, la que se disemina y la que busca contenerla y contrarrestarla, fuerzas contrarias que se unen con la sutileza del bordado con que interviene directamente el registro fotográfico, dotándole de una sutura estética como una forma simbólica de sanar los rastros que ha dejado la enfermedad en el cuerpo y que aluden a las actividades que solía hacer su padre en su vida cotidiana (Figura 7).



Figura 7. Dafne Ávila, Curaduría de los rastros, 2020. Fotografía en transfer y bordado en tela, medidas variables. Crédito: Cortesía de la artista. Fuente: <https://bit.ly/2Nliq0S>

El acto de bordar en las manos de Ávila es una acción poética en constante tránsito, a través del tejido. La artista, trata de hilar una narrativa que se disloca en múltiples tiempos suspendidos bifurcándose en diversos estadios mentales como el duelo, la resignación y la iluminación. En estos fragmentos desglosa una estrategia de pensamiento que implica hacer surcos para la memoria a manera que se van desvaneciendo, la mano se hace uno con la mente para entrar en un trance curativo constituido desde un detritus de recuerdos. Esta pieza de Ávila de alguna manera configura un “atlas de la afección”, una declaración áspera y sólida que cuida como un esqueleto el interior de los órganos más sensibles, en cada encuadre de esta catedral corporal se refugia lo más sagrado de la vida, la relación padre e hija.

Te encargo a mi Mayito

La obra del artista Hugo Ismael Martínez se ha caracterizado por una serie de invocaciones a la memoria de sus padres, mismas que ha realizado a través de piezas que transmiten este llamado con propuestas conceptuales que lo colocan como una especie de médium entre dos planos significativos; la relación espectral geométrica de la imagen fotográfica y el aura textual con que despliega la crónica en sus trabajos visuales, estos elementos narrativos que cada vez toman más terreno a manera de una compulsión estética en el cuerpo de obra de Martínez.

En la obra “Te encargo a mi Mayito” (2020), Martínez realiza una pieza a modo de caligrama a partir de una fotografía en la que se encuentran retratados su padre cuando niño, a quien su abuelo llamaba Mayito de cariño, y su abuela en el año de 1961(Figura 8), esta fotografía fue tomada días después de la muerte de su abuelo Agustín.



Figura 8. Autor desconocido, Fotografía familiar del archivo del artista Hugo Ismael Martínez, 1961. Fuente cortesía de la artista.

El artista se vale de la transcripción de una grabación del archivo familiar cuyo contenido refiere a la serie de hechos que inesperadamente condujeron a ese suceso – historia digerida y narrada por la voz de su padre desde del recuerdo y vivencia de su abuela para recrear la escena de la fotografía.

En la obra, el texto de la transcripción se convierte en las formas de sus familiares. La crónica del relato avanza a través de la serie fotográfica como una especie de contaminación textual que impregna el retrato de su padre y su abuela creando una ficción intermedia (Figura 9).

Esta obra nos muestra el potencial de Martínez por los ejercicios de traducción formal y conceptual que recae en una compulsión hacia el archivo y a la crónica como dispositivo creativo, su acercamiento hacia el cuerpo fantasmal devela una serie de presencias que aparecen de forma repentina y fugaz en medio de una pandemia global, precisamente para dar sentido desde el concepto de historia y origen al sin sentido cotidiano. Esta invocación a la memoria familiar que hace el artista es una especie de ancla para mantener a flote su propia existencia e identidad dentro del silencio que produce una respiración pausada e introspectiva dentro del confinamiento.

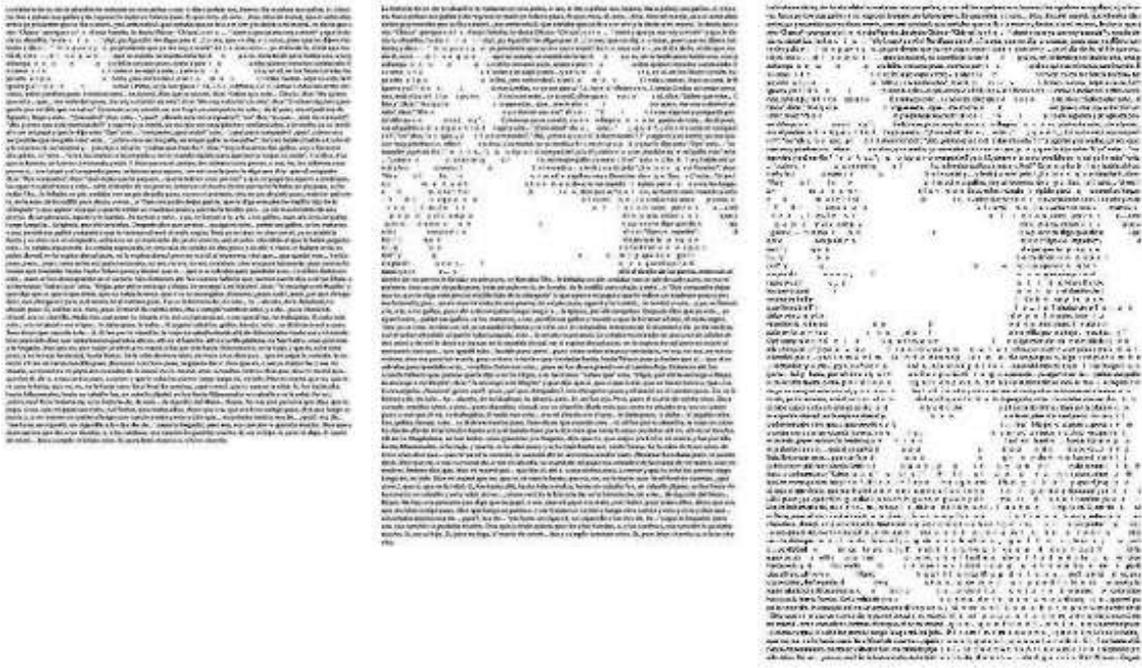


Figura 9. Hugo Ismael Martínez, Te encargo a mi Mayito, 2020. Impresión digital sobre papel de algodón, 70 cm x 50 cm. Imagen cortesía de la artista. Fuente: <https://bit.ly/3todUya>

Creación desde la emergencia

La pandemia de Covid-19 en México ha dejado mella en el cuerpo social, personal y colectivo. A un año de la pandemia desde las grandes urbes hasta las pequeñas comunidades ubicadas en los márgenes de las zonas periféricas han padecido de la saturación hospitalaria aunada a los graves problemas estructurales que continúan aquejando al país como son la pobreza y la extrema violencia, dicho clima adverso ha provocado un ambiente de asfixia y un panorama desolador, sin embargo, desde la adversidad y la empatía tiende a resistir y a subsistir la creación como una posibilidad de para imaginar otros escenarios posibles que no sucumban ante los embates pandémicos. Estos tres creadores comparten en sus “Crónicas de emergencia” un panorama de múltiples visiones desde un mismo cuerpo sensible y ausente, la condición de orfandad en ellos es un terreno en común que potencializa significativamente su labor creativa, son creadores necesarios para entender cómo piensa un artista la pandemia desde el duelo, la enfermedad y la esperanza, ya que dotan de oxígeno a nuestro panorama artístico y cultural actual en momentos tan críticos.

A través de los procesos artísticos contemporáneos la crónica urbana toma cuerpo de ficción, se despliega a manera de estrategia narrativa para mapear una ciudad y sus afecciones desde sus entrañas corporales. Estos tres artistas emergentes se apropian de la capacidad visual de la crónica desde una condición narrativa híbrida y mutante que apunta hacia los intersticios del problema urbano y del cuerpo transfigurado. En esta condición dialógica y estética, la crónica visual funge entonces en sus obras como una especie de refugio del tiempo vivencial y particular dentro del confinamiento. Desde este espacio literario y visual, suceden las situaciones más extrañas, aquellas con la

disposición a una especie de poética que se resiste a ser absorbida y que mantiene la mínima estructura de cordura y el suficiente arrojo frente a la oscuridad pandémica.

La visión ciudadana y a la vez artística de estos tres creadores construyen un diálogo entre contaminaciones temáticas, brindando un panorama íntimo del binomio cuerpo y ciudad, abriendo la posibilidad de perspectiva para reflexionar y enfrentar los problemas en común desde una especie de posicionamiento crítico hacia la problemática de lo urbano a través del cuerpo como vestigio de lo contemporáneo.

Visibilizar las obras y procesos artísticos de las y los estudiantes se me hace necesario y fundamental en estos momentos tan críticos, producir arte desde la emergencia es un reto que han decidido afrontar y como profesor pienso que es indispensable acompañar estas declaraciones visuales que persisten con autonomía y carácter a pesar de las circunstancias tan adversas que enfrentan. De igual forma en urgente comenzar a identificar los nuevos lenguajes estéticos y artísticos que desarrollarán en los próximos años para entender el impacto que produce la pandemia y sus aficciones en las nuevas generaciones de creadores mexicanos.

Estos ejercicios de escritura crítica desde, hacia, para y con nuestros artistas emergentes nos dan la oportunidad de crear nuevos horizontes desde la academia nos abre la posibilidad de comprender la situación actual que nos atraviesa y hacer tierra con lo más vital de la existencia. Por esta razón, cada muestra académica es vital por el aporte significativo y simbólico que se realiza para, con y desde la comunidad escolar. En este sentido, las muestras académicas se han convertido a lo largo de los años en auténticos pulmones de oxígeno cultural que por nuestro contexto son necesarios en estos momentos de emergencia.

Durante la emergencia al interior de las clases virtuales de la universidad cada grupo estableció junto con sus profesores redes de colaboración que rindieron frutos en proyectos participativos que involucran la inclusión de diversos grupos de trabajo coordinados por las y los profesores de diversas asignaturas, tanto teóricas como prácticas y que aún continúan reformulándose en cada semestre y ola pandémica que acontece. Por ejemplo, en el sitio web “Crónicas Visuales Vol.2” se pueden apreciar proyectos de producción editorial que se consolidan con cada semestre como son el fanzine editorial “OCICO 11” coordinado por el profesor Ulises Mora y la revista del taller de producción textil “Textere” coordinada por la profesora Teresa Olmedo. También, las muestras académicas en formato virtual nos han permitido visibilizar el gran aporte reflexivo-teórico que realizan las y los estudiantes junto con sus profesores desde los seminarios teóricos y que en esta ocasión se materializan de manera significativa en proyectos como la revista digital “Abordajes” coordinada por la maestra Rosario Nava y el proyecto curatorial realizado de forma colectiva titulado “Chocolate y Progreso” coordinado por el profesor José Manuel Springer desde el Panorama de Curaduría.

La presentación oficial del proyecto escolar que representa las muestras académicas virtuales contó con el respaldo interno de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas SGEIA del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBAL nuestro órgano rector. Para la dinámica de la presentación se propuso abrir una serie de intervenciones de una selección de profesores acompañados con sus estudiantes para que introduzcan al público asistente a la presentación virtual a la vez que extendían la invitación al público asistente a explorar a detalle cada uno de los proyectos generados desde su curso, así como también nos compartieran las distintas estrategias docentes implementadas para guiar los procesos de investigación y producción a buen puerto durante la pandemia. Además, por primera vez, se presentó dentro de esta segunda edición de las muestras académicas virtuales el primer proyecto independiente de estudiantes sin el acompañamiento directo de docentes de la universidad con el nombre de “Proyecto Urutá” (Figura 10), una iniciativa reciente que celebramos al interior de nuestra comunidad escolar por el esfuerzo que implica organizarse creativamente desde lo virtual con una actividad extraescolar.

Confines brumosos



PROYECTO URUTAU
Independiente

Confines brumosos: lirismo de la condición pandémica, 2021 es la primera obra del colectivo Proyecto Urutau. En ella se realiza una reflexión acerca de las posibilidades y los impedimentos en las formas de exposición, de la gestión independiente y sobre todo, de la necesidad de los artistas emergentes por mostrar su trabajo ante la incertidumbre a la que se enfrentan cuando surge la cuarentena en México, por el COVID-19.

Regina Contreras Jiménez | Brandon Morales Ramírez
Joshua Olaco Arenas | Tiare Arzate Camacho Renata
Ibarra Ortiz | Mabel Gálvez Quiles

Portada del catálogo *Confines brumosos*, Colectivo Urutau, 2021

Figura 10. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Muestras Académicas: Crónicas Visuales Vol.2 Proyecto escolar, 2021. (Vista del sitio). Crédito: Cortesía del departamento de difusión. Fuente: <https://www.muestracademicalaesmeralda.art/revistas-fanzines>

Con la esperanza de que este año sea distinto nació una nueva propuesta de muestra académica virtual que incluye una diversidad de propuestas artísticas que optaron por la crónica visual como una estrategia narrativa y plural para entender nuestro presente, situando el punto de partida hacia nuevos horizontes. Esta compulsión crónica que surgió desde el 2020, se alojó precisamente en el espacio virtual con el objetivo de brindar un horizonte diverso de posibilidades artísticas y ensayos críticos que nos invitan a reflexionar juntos lo que hemos vivido en estos tiempos convulsos.

Ahora bien, la plataforma de exhibición en línea nos ha permitido la socialización del proyecto escolar de las muestras académicas en distintos niveles, además de no perder el ritmo del pulso de la creación contemporánea mexicana, ya que la mayoría de las universidades, museos y galerías tanto públicas como privadas modificaron sus estrategias de creación y difusión de contenidos artísticos y culturales a los medios digitales. Además, junto con el departamento de difusión y la coordinación de la etapa de flexibilidad curricular que organiza las muestras académicas, se diseñó una convocatoria virtual dirigida a toda la comunidad escolar y una campaña de divulgación de cada proyecto participante (Figura 11, 12 y 13). También se creó una estrategia de difusión en medios digitales para potenciar el impacto de las muestras no solo a nivel local sino global ya que el sitio es visitado actualmente en países como España, Holanda, Estados Unidos, Canadá, Brasil, República Dominicana y Ecuador, por mencionar algunos, abonando a la visibilización de los logros académicos más allá de nuestras fronteras. Además de aportar al interior a la descentralización de las propuestas culturales, mostrando la producción de las y los estudiantes que se

encuentran en estados al interior de la República mexicana actualmente, como son: Estado de México, Morelos, Oaxaca, Tlaxcala, Chiapas, Puebla, Yucatán, Quintana Roo, entre otros.

En este segundo y último volumen de “Crónicas Visuales” más que conceptos el visitante al sitio puede encontrar auténticos estados de ánimo, estados introspectivos y profundos, pero también reveladores y valientes que indagan y exploran territorios como la memoria, la identidad y el origen mediante incursiones estéticas con fuertes cargas de realismo. En esta ocasión los creadores abordan desde mi perspectiva cuestionamientos en común como: ¿Quiénes somos?, ¿De dónde venimos? y ¿Hacia dónde vamos? Cabe mencionar que estos detonantes creativos están planteados nuevamente desde el duelo y la ausencia, pero también desde la vida y el deseo con sus múltiples posibilidades de existencia en el futuro.

El jueves 25 de marzo de 2021 se llevó a cabo la presentación virtual de “Crónicas Visuales Vol.2” a través de las redes sociales de la escuela⁵ con una asistencia promedio de 80 espectadores. Recientemente el proyecto escolar ha llamado la atención de “Terremoto” que es una revista cuatrimestral bilingüe impresa y digital, dedicada al arte contemporáneo en las Américas y en el mes de mayo se publicará una nota a través de su blog para dar a conocer y difundir una selección de los proyectos más representativos de la muestra académica.

⁵ Presentación oficial del sitio a través del de red social: <https://fb.watch/5fCx4QG3/>



Figura 11, 12 y 13. Gráficos de campaña de divulgación en medios digitales. Sitio web Crónicas Visuales Vol.2 Proyecto escolar, 2021. Crédito: Cortesía del departamento de difusión. Fuente: <https://www.facebook.com/LaEsmeraldaENPEG>.

REFERENCIAS

ANDRADE, Oswald. **Manifiesto Antropófago**, Revista de Antropofagia, Brasil, Año 1, No.1, mayo 1928. Disponible en: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf> Acceso el 1 de marzo 2021.

BBC MUNDO. **Había Muchos Cuerpos Esparcidos, los duros testimonios de la fatal explosión en un mercado de pirotecnia de Tultepec**, Ciudad de México, 21 de Diciembre de 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38398455> Acceso el 1 abril 2021.

ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO “LA ESMERALDA” **Muestras Académicas: Crónicas Visuales**. Vol.2 Proyecto Escolar. Fuente disponible en: <https://www.muestraacademicalaesmeralda.art/> Acceso el 1 abril 2021.

BERARDI, Franco. **Crónica de la psicodéflación, Capítulo la rebelión de los pulmones**, [Entrevista concedida a Pedro Fernández Mouján]. Télam Agencia Nacional de Noticias, Buenos Aires, Argentina, 10 de Abril de 2020. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202004/450276-franco-berardi-pandemia-italia.html> Acceso el 1 de abril 2021

Sobre el autor

Morelos León Celis (1981) estudió la licenciatura en artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG “La Esmeralda” y la maestría en artes visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México FAD-UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte SNCA (2020) y actualmente se desempeña como profesor y coordinador de la etapa de flexibilidad curricular en la licenciatura de visuales de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBAL.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6804-717X>.

Recibido: 15-03-2021 / Aceptado: 20-04-2021

Citar como

CELIS, Morelos León. (2021). Crónicas de la emergencia: reflexión docente sobre la creación artística en tiempos de pandemia. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 525-541, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59843>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Animalismo, bestiários, taxidermia e a construção de um vocabulário na arte contemporânea¹

Animalism, bestiaries, taxidermy and the construction

of a vocabulary in contemporary art

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

RESUMO

Ao tempo em que evidencia a constância do animal na arte, este artigo busca chamar a atenção para a dificuldade de reconhecimento dessa presença sobretudo pela falta de um termo que prontamente a identifique ao contrário de outros gêneros artísticos consagrados. Citado por vários autores numa intenção totalizante visando às obras dessa natureza, que incluem os bestiários e suas atualizações com o uso de espécimes taxidermizados, o vocábulo animalismo não consegue abranger o conjunto da produção e as renovações do uso poético desses seres. A partir dessa constatação, o texto propõe que a persistência dos artistas, fazendo o corpo dos espécimes frequentar o repertório da arte de maneira irreversível, contribui para moldar um vocabulário plástico-poético na linguagem da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Animal na arte, animalismo, bestiário, taxidermia, arte contemporânea

ABSTRACT

While highlighting the constancy of the animal in art, this article aims to draw attention to the difficulty of recognizing this presence, mainly due to the lack of a term that readily identifies it, unlike other established genres. Cited by several authors in a totalizing intention aiming at works of this nature, which include bestiaries and their updates with the use of taxidermized specimens, the word animalism fails to cover the whole production and the renewal of these beings' poetic use. Based on this observation, the text proposes that the persistence of artists, making the specimens' body frequents the art repertoire in an irreversible way, contributes to forge a plastic-poetic vocabulary in contemporary art.

KEYWORDS

Animal in art, animalism, bestiary, taxidermy, contemporary art

1. Arte animalista

O interesse pelos animais nas mais variadas formas de visualidade nunca cessou e modificou-se ao longo da História, acompanhando, de certo modo, sua evolução no imaginário dos seres humanos. Apesar disso, ao contrário de outras temáticas consagradas, não há um código comum que prontamente identifique trabalhos de arte que retratam ou contêm em sua composição animais de toda espécie, embora a recorrência do tópico tenha sido notada entre todos os povos (inclusive nômades) e perpassado épocas desde as representações figurativas primordiais, registradas na pedra ou em fragmentos de ossos. Especificidades histórico-culturais, além de semânticas, estão associadas a esse processo.

Conteúdos semânticos também ajudam a esclarecer aspectos da relação dos humanos com os animais. Perdura em diversas sociedades a descaracterização de vocábulos que se referem a animais para falar dos humanos, em uma variedade de contextos, e manifestações do campo artístico-cultural apropriam-se de animais em múltiplas direções, incluindo o próprio corpo “físico” e os seus segmentos. Para citar apenas um caso dentro do universo literário, temos as tradicionais fábulas – histórias, geralmente, de teor moralista – nas quais os personagens são especificamente animais com traços antropomórficos. Entre os usos contemporâneos, que incluem produções na linha da Zoopoética (relacionada à escrita a partir da perspectiva dos animais) e muitas outras realizações, o cinema – com o suporte de agências certificadoras – parece ter superado as divergências em torno da exibição de seres de várias espécies.

No caso da arte, a representação de animais tem como advento a pintura, dita, animalista¹, datada da pré-história e assinalada em inúmeras localidades, cujos referenciais estão consignados na arte rupestre. Se retroagirmos na História, depreendemos como multiplicaram-se motivos relacionados a essas formas – das cavernas da Europa ao Egito; na Grécia; em Roma; no Oriente e nas Américas, assim como nos demais continentes – em exemplares determinantes do surgimento e da consolidação da iconografia marcada pela presença contundente de animais (vistos ainda em padrões ornamentais), nomeada arte animalista, por numerosos autores.

Segundo Horst Waldemar Janson (1992, p. 255), os exemplos mais antigos do “estilo animalista” são bronzes do Luristão, no território iraniano, e adornos de pastores nômades, encontrados na área da atual Rússia. Enquanto Julian Bell (2007, p. 57) alude ao *animal style*, que estaria nas origens da arte cristã. Já Artur Freitas, referindo-se à obra “Ambiente porcoral”, que consistia de um porco vivo exposto no “IV Encontro de Arte Moderna” (1972), em Curitiba, afirma que o artista João Ricardo Moderno (1952-2018) “dialogava com a vertente *animalista* da arte de vanguarda dos anos 1960 e 1970” (2015, p. 262, grifo nosso).

Em obras lexicográficas, “animalismo” aparece significando corrente artística que toma os animais como tema e “animalista” enuncia o artista plástico que se especializou em reproduzir – pintar ou esculpir – animais. Para citar o uso em outro idioma, a versão online do “Diccionario de la lengua española”, da Real Academia Española, registra termos idênticos com acepções semelhantes e acrescenta, como sinônimo, *animalístico*.

Contudo, mesmo que se trate de vocábulo dicionarizado, portanto, fazendo parte do léxico, além de comunicado em diferentes línguas, faz-se indispensável chamar a atenção para as variações no emprego da palavra

1 Banco de dados digital largamente acessado, a Enciclopédia Itaú Cultural dedica verbete à “pintura animalista”, no qual há menções ao “gênero animalista”. Por sua vez, o “Dicionário de Termos Artísticos” descreve como animalista o artista que tem animais como tema predominante, que corresponderia a *animaliers* ou *animal painter* (em inglês); *animalista* (espanhol) e *animalier* (francês). Também cataloga “estilo animalista”, citando trabalhos em metal de tribos nômades da Europa e da Ásia (MARCONDES, 1998, p. 17).

animalista tencionando designar formas de expressão artística relacionadas a animais. Vê-se, por intermédio das situações listadas, que o termo tem sido adotado para designar artistas que se dedicam à temática e – por extensão – acaba por abranger a experiência artística com essa propriedade.

Não obstante projete uma intenção totalizante – sugerir todas as formas de arte nas quais os animais sejam os principais recursos –, constatamos a necessidade recorrente de os autores pronunciarem-se utilizando locuções: pintura *animalista*, gênero *animalista*, estilo *animalista*, vertente *animalista*. Essa maneira de proceder – com o uso de apêndices – acaba por restringir (e, às vezes, confundir) o alcance pretendido da conotação do vocábulo. Concomitantemente, talvez, estejamos testemunhando tentativas para fixá-lo ou solidificá-lo como aludindo a um gênero artístico de imediata assimilação, como ocorre, por exemplo, com a paisagem – que se estabeleceu como um modo pictórico largamente reconhecido ante a simples menção do nome e ao qual a representação de animais esteve, de início, atrelada.

Mesmo na ausência de conflitos quanto à sua cognoscibilidade, essa peculiaridade em torno da designação do animalismo – representada pelas flutuações sofridas pelo termo animalista – termina por revelar as dificuldades para se firmar como um gênero emancipado a prática artística determinada pelas poéticas que têm o animal em seu centro. Explicita também ser este um campo da arte que não foi completamente mapeado, apesar do relato visual de animais confundir-se com a própria História.

Oriunda das representações figurativas que buscavam reproduzir contornos formais dos animais, a arte animalista² sofreria profundas mutações a partir do século XVII quando se assistiu à laicização de parte da produção pictural e à transferência dos animais, por vezes, do segundo plano das telas para o lugar principal. Antes dessa época, como aponta Hugo Fortes, “o mundo natural (...) é ainda representado como um cenário para o desenrolar da vida humana, e suas plantas, animais ou minerais são apresentados como símbolos que remetem a conotações religiosas” (2016, p. 23). Essa acepção simbólica atribuída aos animais foi enfatizada ao longo dos períodos históricos, sob a égide do misticismo, da magia e da religião.

2 De modo a possibilitar fluidez ao texto, adotaremos, quando necessário, arte animalista para nos referirmos ao conjunto de procedimentos artísticos que retratam e/ou incluem animais.

2. Fauna incomum: *aggiornamento* dos antigos bestiários

Para tratar de um desses estágios, na Idade Média, observa-se que, além dos animais, criaturas fantásticas faziam parte do imaginário e mantinham funções decorativas e/ou de proteger e expulsar o mal. Naquela época, intensificou-se a confecção dos bestiários (do latim *bestia*, animal) – tomados como um gênero literário que faz da descrição de espécimes (em seus aspectos físicos e comportamentais, sejam estes reais ou “criados”) um caminho para a elaboração de histórias cujo principal objetivo era disseminar princípios moralizantes.

Volvendo à origem desses códices, verifica-se que esta não se dá no Medievo, mas em lendas antigas de povos hindus e dos egípcios, compiladas no tratado grego conhecido como “Physiologus” – “espécie de ‘Livro da Natureza’ com entradas sobre pedras e plantas, assim como animais, peixes e insetos” (SHIPPEY, 2019) (tradução nossa³). Servindo de fonte para os bestiários, seu conteúdo foi traduzido em outras línguas, com acréscimos, descrevendo e outorgando significados a animais. A versão latina, inclusive, pode ter servido de texto base para estudantes da época.

No “Physiologus”, eram atribuídas funções a determinados animais que, aos serem transpostos para o bestiário medieval, fizeram com que estes se tornassem símbolos de atributos comportamentais que residiriam nos seres humanos. E, entre os inúmeros animais ficcionais “inventados”, mencionamos o *basilisco*, serpente fantástica com poderes mortais apenas pelo olhar, que afora os bestiários europeus, frequentou lendas clássicas, e foi descrito, entre outros autores, por Plínio, o Velho (23 d.C. – 79 d.C.), no monumental compêndio “Historia Naturalis”. As imagens desses animais fantásticos e monstruosos acabaram por se converter nos motivos mais eloquentes dos bestiários europeus – o apelo visual das bestas fez com que se tornassem atrativas e as fizeram servir vastamente como modelos para a figuração.

A Idade Média foi um período notadamente marcado pela ampla representação de animais em variados modos de registro. Sob a forma textual, no gênero pastoral – “uma paisagem ensolarada envolta na névoa da música da flauta e na algaravia dos pássaros”; em provérbios – “os peixes grandes comem os pequenos”, “nenhum cavalo tem ferraduras tão boas que não escorregue uma vez”; além de canções que procuravam reproduzir ora “o canto dos pássaros” ora o “latido dos cachorros pequenos e o ladrar dos dogues”. E em imagens, como nas insígnias de ordens religiosas – caso do porco-espinho; na heráldica, nos brasões de armas e escudos. (HUIZINGA, 2013, p. 212; 381382; 467; 471).

Em meio a essa diversidade, os bestiários – ilustrados à mão, reconhecidos por abordar não somente espécimes encontrados na natureza, mas, também, seres míticos ou fantásticos – foram um dos mais importantes instrumentos de circulação dessas imagens. Os volumes ainda continham textos, escritos na forma de versos ou em prosa, e os animais – este era o propósito – serviam para fixar ensinamentos cristãos, principalmente, relacionados aos vícios e às virtudes de acordo com os atributos de cada um (malgrado, muitas vezes, as origens fossem pagãs). A relação complementar estabelecida entre a imagem e o texto combinada a uma sociedade que demonstrava preocupações morais contribuiu para assentar de forma duradoura os animais no imaginário medieval a partir do século XII.

Com o passar dos anos e as transformações ocorridas nas relações de humanos e animais, as conotações que eram percebidas pelos coetâneos daqueles breviários foram se alterando e resultaram em uma interpretação mais alargada do vocabulário visual presente naqueles manuscritos. O termo bestiário passou a referir-se a animais

3 No original: “(...) a kind of ‘Book of Nature’ that had entries on stones and plants as well as animals, fish and insects”.

na arte e, até mesmo, a ser usado como sinônimo de arte animalista. Mas, as mudanças semânticas ao longo dos séculos não evitaram que os corpos de animais viessem a ser empregados na arte fora daquilo que poderia ser descrito como normatização.

Ao contrário, no presente, artistas de várias procedências, de acordo com processos de criação individuais – alinhados aos mecanismos de apropriação das coisas em geral iniciados pelos cubistas, consolidados pelo *ready-made* duchampiano –, mudam a conformação dos animais, para torná-los objetos de arte. Ao criar animais híbridos, concebem um animalário particular, um zoológico fantástico ou uma zoologia mítica – construindo um verdadeiro catálogo de seres imaginários, numa espécie de *aggiornamento* ou “renovação” da noção dos antigos bestiários. A migração dos espaços naturais até sua introdução em locais consentidos pelo sistema da arte evidencia a alteração do estado dos espécimes tomados pelos artistas: animais, vivos ou mortos, ou suas partes, sozinhos e juntamente com outros elementos, integram trabalhos de arte.

Obras com essa singularidade permitem, entre outras possibilidades, tecer considerações sobre o *status* do objeto e suas transformações e, ainda, acompanhar – por meio do *corpus* gerado em torno delas e suas repercussões – os impactos causados, além dos significados e as atualizações do uso poético de animais no conjunto da arte contemporânea. A partir dos anos 1960 – quando assistimos à amplificação de exercícios que buscaram superar o discurso tornado convencional e não mais se encontravam respostas a teses, códigos e processos até então hegemônicos –, identificamos a consolidação de um ambiente que permitirá aos artistas expandirem as experimentações envolvendo o corpo dos animais. Atualmente, a ubiquidade ou (uma certa) onipresença de espécimes de múltiplas origens no circuito artístico-cultural nacional e internacional vem sendo ratificada. Estudiosa da Zooliteratura – um campo posto em relevo pelo interesse crescente na questão –, Maria Esther Maciel atesta:

Não são poucos os escritores/artistas que hoje têm explorado, sob um enfoque liberto das amarras alegóricas, diferentes categorias do mundo zoo. Feras enjauladas nos zoológicos do mundo, animais domésticos e rurais, bichos de estimação, seres vivos classificados pela biologia, cobaias de laboratórios, animais confinados e abatidos em fazendas industriais, espécies em extinção têm ocupado, cada vez mais, um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição. (MACIEL, 2011, p. 8)

Já constatando a abundância de experimentos seguindo essa orientação, quando escrevia no jornal “The New York Times”, a crítica Sarah Boxer noticiava: “Nos dias de hoje, parece que toda exposição de arte contemporânea precisa ter seu animal, vivo ou morto” (2000, p. B-9) (tradução nossa⁴). Na sequência, sucederam-se mostras que abordaram desde as mudanças nas crenças e atitudes humanas em relação a outras espécies⁵ até exposições de caráter mais narrativo sobre o mundo animal visto pelas lentes da arte, ciência, natureza e sociedade⁶.

Em 2017, a exposição coletiva “Bestiário” fazia referência, a partir do título, àqueles códices difundidos a partir do Medievo e procurava investigar as relações entre humanidade e animalidade, além da forma humana e

4 No original: “These days it seems that every contemporary art exhibition must have its animal, dead or alive”.

5 Por exemplo, em “*Fierce Friends: Artists and Animals, 1750-1900*”, em 2005, no Van Gogh Museum de Amsterdã e, no ano seguinte, no Carnegie Museum of Art (Pittsburgh - EUA).

6 Como na exposição “*Animal*”, do final de 2018 ao início de 2019, na CityU Exhibition Gallery, localizada na Cidade Universitária de Hong Kong.

animalesca, na arte brasileira. Proposta curatorial de Raphael Fonseca, montada no Centro Cultural São Paulo, reuniu uma centena de obras figurativas e tridimensionais, em uma pluralidade de meios e suportes, de nomes como Tarsila do Amaral (1886-1973), Marcelo Grassmann (1925-2013), Walmor Corrêa (1960), Tunga (1952-2016), Rodrigo Braga (1976) e Raquel Nava (1981). Alguns trabalhos reconfiguravam corpos dos espécimes (fig. 1) no mesmo rumo de procedimentos adotados por artistas de várias nacionalidades que continuam fazendo uso de uma série animais em seus processos.



Figura 1. Raquel Nava, s/título (série Bicho Fera), técnica mista. Vista da exposição Bestiário, Centro Cultural São Paulo, 2017. Foto: Rafael Adorján. Fonte: <http://raquelnava.net/Exposicao-Bestiario>

De maneira análoga à dos ilustradores dos antigos bestiários, é possível enumerarmos incontáveis experiências nas quais o animal vem sendo reconfigurado por artistas contemporâneos que, em seus trabalhos, utilizam uma gama de espécimes inteiros ou seccionados. Alguns especializaram-se nos métodos da taxidermia; outros desenvolvem suas poéticas por meio da apropriação de animais taxidermizados por terceiros. Um dos mais conhecidos é o inglês Damien Hirst (1965), que se tornou famoso internacionalmente pelo trabalho, de 1991, nomeado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo] – um tubarão-tigre capturado na Austrália com cinco metros de comprimento pesando duas toneladas, mantido em uma caixa de vidro e aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído, preparado e montado na Inglaterra por uma equipe técnica sob a supervisão de Hirst, procedimento que ele iria repetir com frequência utilizando outros espécimes.

Muitos artistas, na atualidade, mobilizam a atenção para uma fauna incomum que não nos é possível localizar em qualquer geografia, capaz de colocar em conflito, entre outras, noções como criação e exploração. Em geral, acabam por “conceber” seres anômalos, que adicionam questões em torno do feio, do grotesco, do estranho e do exótico – conceitos que historicamente aparecem em contraponto à concepção do belo nas mais variadas culturas. Desse modo, transpõem para a arte contemporânea, a nosso ver, idealizações dos bestiários medievais, especialmente, relacionadas à “invenção” de animais – às quais artistas do século X ao XV dedicaram, além de domínio técnico, principalmente, fantasia imaginativa –, evidenciando que a cadeia de transmissão visual (e textual) daqueles manuscritos mantém-se até os nossos dias.

Uma amostra paradigmática dessa prática é a obra “O Sacrifício – Instalação sobre a Vida e a Morte da Cultura, do Homem, da Natureza”, de Alex Flemming (1954), na 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991). Como em uma procissão, alinhavam-se dez animais empalhados da fauna brasileira – provenientes do Museu de História Natural de São Paulo –, todos pintados em um intenso azul metálico, suspensos por fios que pendiam do teto de uma sala escura, sobre uma espécie de piscina. O cortejo era aberto por um cordeiro (fig. 2), cujo corpo mumificado estava perfurado por escumadeiras de alumínio. A seguir, vinham um urubu sobre um refletor, um tatu apoiado em uma gaiola de metal, um veado de ponta cabeça preso a uma escada doméstica de alumínio, um macaco numa teia de arame, uma cabeça de boi sobre dois escorredores de macarrão, postos um sobre o outro. Havia ainda um rato, um jacaré em um carrinho de feira, uma garça com parafusos de caminhão na cor prata (como a dos demais objetos da instalação) encrustados no dorso da ave, e, dentro de uma maleta metálica, uma raposa.



Figura 2. Alex Flemming. *Cordeiro de Deus*, 1991, tinta acrílica sobre animal empalhado e escumadeiras de alumínio, 112 cm x 136 cm x 102 cm. Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Com o trabalho, o artista retomava uma instalação emblemática, conhecida como “Ex-Touros”, na qual perfilou de cada lado da escada que dá acesso ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1990, 18 cabeças de boi também pintadas de azul metálico, dispostas sobre grandes cestos de plástico que receberam tinta branca, invertidos, sugerindo colunas gregas. Aquela fora a primeira vez⁷ em que dispunha de animais empalhados (ou seus fragmentos) em um dos trabalhos de sua vasta obra repleta de criaturas metamorfoseadas.

7 A partir de então, Alex Flemming iria dedicar-se mais intensamente aos animais empalhados. Como na mostra individual *Objekte* (1992), na Galerie Tammen & Busch, em Berlim.

3. Taxidermia como estratégia da arte contemporânea

Mesmo que corpos ou fragmentos de animais não constituam unicamente o foco de sua produção, Flemming insere-se em um grupo ampliado de artistas, de todos os continentes, que vêm trabalhando (exclusivamente ou não) com materiais de taxidermia. É o caso do trio Sarina Brewer, Scott Bibus e Robert Marbury, fundador em 2004, na cidade de Minneapolis (EUA), de um movimento que cresceu e se tornou a primeira instituição internacional dedicada à *Taxidermy Art*, nomeado Minnesota Association of Rogue⁸ Taxidermists (MART).

Além de estadunidenses, em várias cidades, há artistas realizando experiências nessa linha em muitos países, como Austrália, Alemanha, Canadá, Nova Zelândia, Países Baixos e no Reino Unido. Neste último, reside Tessa Farmer (1978) que trabalha em Londres e cuja pesquisa está fundada na literatura e em lendas de sua Inglaterra natal, embora subvertendo a noção vitoriana de que fadas são seres do bem. As criaturas em miniatura (que se assemelham a humanoides) – as quais ela denomina *fairies* (*fadas*) e que não encontram correspondência na natureza – são confeccionadas a partir de insetos ressecados (e suas asas), como abelhas, formigas, vespas, e fazendo uso de materiais orgânicos com atenção especial às raízes.

Em suas obras, Farmer utiliza ainda casulos, borboletas, minhocas, conchas, pequenos crustáceos, bem como animais taxidermizados de maior porte, incluindo pássaros, porco espinho e raposa (fig. 3), em meio aos quais, as suas fadas são apresentadas como predadores, de maneira que pareçam estar em confronto permanente entre elas e com as demais espécies do reino animal o qual inventivamente habitam (MARBURY, 2014, p. 118).

8 O termo em inglês designa pessoa desonesta e sem princípios, que age fora do esperado e de forma perigosa. E, ainda, animal de temperamento feroz que vive apartado de seu grupo. Entre outras acepções depreciativas, também está relacionado ao catálogo fotográfico de criminosos mantido pela polícia (*rogues' gallery*).



Figura 3. Tessa Farmer. *Little Savages*, técnica mista, trabalho realizado durante residência no Museu de História Natural, 2007, Londres.

Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/qh9ppzu02sbttk7nlj4wk07sdp1b3d>

Com a aplicação de métodos conexos ao desenvolvimento da taxidermia, as estratégias do movimento estão atreladas a experimentos compatíveis com operações artísticas relacionadas ao que se convencionou delimitar – levando em conta as correntes de pensamento que guiaram a produção das últimas décadas – naquilo que ficou conhecido como arte contemporânea, cujas práticas levaram ao paroxismo a apropriação das coisas em geral. Esses artistas lançam mão de artefatos industriais – metais, papel, plástico, cerâmica, vidro etc. – e refugos retirados da natureza, os quais combinam a elementos da taxidermia clássica e com eles criam desde pequenas obras a instalações em grande escala, firmando, com estas composições, novos processos de artesanaria.

No Brasil, o trabalho de Raquel Nava, citada anteriormente, tem se distinguido pelo uso de animais (inteiros ou em partes) mesclados a inúmeros aparatos para tratar da relação do homem com as coisas inanimadas. Com apoio do Hospital Veterinário da Universidade de Brasília, a artista vem realizando exposições marcadas pela assiduidade do corpo animal, com os quais constrói objetos insólitos a partir do encontro com um grande número de utensílios – pincel de barbear, lustres, espanadores, tapetes, canos de PVC, recipientes plásticos e de metal – e também trabalhos de maior porte cujo papel principal é exercido por espécimes taxidermizados.

A taxidermia – do grego *taxis* (ordem, arranjo) e *dermys* (pele) –, que consiste em dar forma à pele de animais sem vida para preservar suas características exteriores, tem origens no Antigo Egito, onde animais de

estimação – gatos, pássaros, crocodilos e até gazelas – foram mumificados. No século XVI, recursos foram desenvolvidos para recuperar, manter e melhor conservar os animais empalhados graças ao interesse crescente pelo mundo natural e o desejo de dispor esses exemplares – em meio a uma multiplicidade de itens raros, curiosos ou estranhos – nos *Wunderkammern*, que estão na gênese dos museus de história natural, bem como dos museus em geral. A fórmula efetiva da técnica, com o uso do arsênico, surgiu ao final do XVIII e o primeiro negócio profissional na área somente foi inaugurado em 1898, em Londres, ao final da era vitoriana, quando houve a popularização da montagem taxidérmica – seja por motivos científicos ou de decoração, como no caso dos troféus de caça (MARBURY, 2014, p. 9-10). Daí em diante, atravessou práticas artísticas que incluíram e as que continuam empregando amiúde seres do reino animal em sua execução.

4. Olhar o animal: animalidade versus humanidade

O uso indiscriminado e a presença eloquente concorrem, paradoxalmente, para o esvaziamento da imagem dos animais, desencadeando – embora sem estreitar o crescente fascínio por esta matéria-prima – atitudes de indiferença na percepção e na interpretação por parte daqueles que se voltam às obras pautadas pelo corpo de espécimes diversos. Conforme John Berger, um dos autores que trataram do modo como os humanos dirigem o olhar aos animais, “explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundado” (1999, p. 9). Assim, quando nos voltamos a determinado objeto, no nosso caso, de arte, não podemos esquecer que o nosso cotidiano é determinado por aparatos visuais – imagens, que pululam e intermedeiam a nossa relação com o mundo – e as palavras não têm sido suficientes para elucidá-los. Hans Belting, por sua vez, constata que podemos visualizar as imagens “como meios de conhecimento, que se transmitem de modo diferente dos textos” (2004, p. 23). Enquanto Georges Didi-Huberman assevera que ao “pousarmos” nosso olhar sobre uma imagem de arte “(...) o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras” (2013, p. 9).

Faz-se necessário sublinhar que ao nos direcionarmos para trabalhos de arte – em especial àqueles alicerçados em animais – também somos afetados por condições determinadas *a priori*, seja o conhecimento que temos das imagens, as nossas crenças ou os demais princípios que nos guiam. Colocado em outros termos, “(...) tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber”, segundo Didi-Huberman, que prossegue: “Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo o que se vê, ou seja, tudo que se lê no visível” (2013, p. 11).

Já Marize Malta tem se debruçado sobre a categoria classificada como “objetos do mal” – que engloba animais *empalhados, exibidos em dispositivos* acolhidos nas residências ou recolhidos aos museus, “considerados verdadeiras monstruosidades ou anomalias para a estética predominante”. A autora avalia que seguimos sem refletir “sobre os sintomas de sua imagem [desses artefatos] em nossas vidas, sobre sua participação na formação da cultura visual de nosso tempo, na sua potencialidade para problematizar questões ligadas à arte” (2015, p. 93).

A pesquisa sobre a presença do animal na arte requer a investigação de importantes aspectos transdisciplinares tratados por filósofos e outros estudiosos da questão. De acordo com a Sociobiologia, existe uma teoria geral sobre o comportamento animal e, na categoria “animal”, está incluído o homem. No entanto, a questão vai além da distinção entre os conceitos animalidade e humanidade – que interessaram a vários autores, como Georges Bataille, indicado dentre os que mais dedicaram atenção à emancipação do homem da animalidade.

Correlacionado aos Estudos Animais, disciplina que emergiu da atenção progressiva ao tópico por numerosas áreas do conhecimento, Dominique Lestel (2011, p. 25 - 27), para explicar a maneira como o homem teria sido arrebatado da animalidade, sugere que a hominização – na esteira do darwinismo – sobrevém como um processo mediante uma série de eventos que possibilitam reconstruir essa aparição do humano. Entre os critérios, apontados por Bataille, que permitiram alcançar a hominização figura, essencialmente, a arte em virtude das pinturas rupestres (pelas quais o autor nutria um grande interesse), que seriam os únicos vestígios tangíveis dessa passagem do animal ao homem. A arte consolidaria e firmaria esse movimento: ao atribuir uma imagem poética ao animal, o homem teria deixado de ser um deles.

Cada autor, à sua maneira, descreve problemas da conflituosa relação de humanos e animais, sempre cercada de complexidades e, na maioria das vezes, de controvérsias. Essas questões, em certa medida, são discutidas pelos artistas em trabalhos que colaboram para aproximar a temática do público em geral, extrapolando o âmbito acadêmico. Independentemente dessa condição, os comissários da arte compreenderam, há tempos, o poder de atração que faz os animais sobressaírem com desenvoltura na arte contemporânea, em todas as formatações possíveis e contextos de diferentes níveis de expressividade – segundo a elaboração de cada artista que se dedique aos demais seres do reino animal em suas produções.

Por mais que sofram investidas de variadas intensidades, a começar pelas intervenções, frequentemente, com alto teor de hostilidade, partindo de grupos dedicados à proteção da fauna e aos direitos dos animais, esses artistas – apesar de outras limitações de ordens distintas – têm conseguido exercer, no que concerne a obras que contêm animais, sua liberdade de expressão. Simultaneamente, os espécimes têm resistido como um dos últimos elementos perturbadores da arte, ainda que não nos seja possível prever, em virtude de sua fragilidade, qual será o destino dessas peças (como o de tantos outros trabalhos, notadamente, realizados a partir de materiais perecíveis).

5. Um vocabulário plástico-poético

Para esclarecer a engenharia poética que se estabeleceu a partir das produções artísticas com os próprios animais em sua estrutura, constatamos que, em meio às oscilações terminológicas que o envolvem, não há dúvidas quanto à significação da noção do animalismo – atestada inclusive pelos lexicógrafos –, embora essa formalização por si só não garanta sua difusão e reconhecimento, conquanto seja possível ratificar a regularidade da temática em um sortimento de plataformas nos mais variados períodos. Destacamos o crescente interesse pelo estudo transdisciplinar dos liames dos animais e humanos. Também vimos que, antes dos artistas contemporâneos e seus experimentos com espécimes taxidermizados, em muitas manifestações culturais, nota-se a “incorporação” de animais.

Foi a partir do final dos anos 1950, quando artistas atuaram rearranjando a abundância de procedimentos vinculados ao fazer artístico – adotando definitivamente os corpos de animais e/ou suas partes –, que os espécimes passaram a frequentar peremptoriamente repertórios singulares e foram engajados a poéticas (às vezes, mitopoéticas) – uma prática que se mantém em curso estabelecendo, para a criação artística, novas relações com múltiplos campos do conhecimento. Esses exercícios acompanham o percurso das operações contemporâneas que têm desafiado a fragilidade do senso comum sobre aquilo que nos habituamos a identificar como sendo arte. Por intermédio de processos apropriativos, os animais taxidermizados iriam aparecer como (ou fazendo parte de) obras de arte nas mais diversas circunstâncias, que ensejam, até mesmo, incontáveis possibilidades de violações desses corpos que terminam, sistematicamente, danificados.

Trabalhos resultantes da apropriação de espécimes não renunciam à vocação de atualizar o diálogo, de reafirmar ou problematizar a arte, e a persistência dos artistas – aproximando as obras com animais dos muitos setores do pensamento, recorrendo a gestos expressivos que renovam o repertório formal em benefício de novas estruturas de formação de sentido – tem contribuído para moldar um vocabulário plástico-poético no conjunto da arte contemporânea.

Referências

BELL, Julian. *Mirror of the World: A New History of Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2004.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOXER, Sarah. *Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow*. In: **The New York Times**, p. B 9, 24 jun 2000. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken-over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html>> Acesso: 10 jan. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FORTES, Hugo Fernando Salinas. **Sobrevoos entre homens, animais, espaços e tempos: pensamentos sobre arte e natureza**. 2016. Tese (Livre Docência em Expressão tridimensional) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-30012017-102822/publico/tesedocentenet3.pdf> > Acesso: 5 fev. 2020.

FREITAS, Artur. “Perturbações do Olhar”. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). 1ª ed. **Objetos do olhar: história e arte**. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

HUIZINGA, Johan. **O outono da idade média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JANSON, H. W. **História da arte**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LESTEL, Dominique. *A animalidade, o humano e as comunidades híbridas*. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. Prólogo. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALTA, Marize. *Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte*. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). **Objetos do olhar: história e arte**. 1ª ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

MARBURY, Robert. **Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself**. New York: Artisan, 2014.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998.

SHIPPEY, Tom. "Throw your testicles". In: **London Review of Books**. Vol. 41. No. 24. 19 dez 2019. <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n24/tom-shippey/throw-your-testicles>> Acesso: 12 dez. 2019.

Sobre o autor

Marco Tulio é mestre na linha Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília - PPGAV/VIS/IdA/UnB (2020). É graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB (2017) e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1988).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0389570096101553>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4030-5584>

Recebido em: 01-03-2021 / Aprovado em: 06-04-2021

Como citar

ALENCAR, Marco Túlio. (2021). Animalismo, bestiários, taxidermia e a construção de um vocabulário na arte contemporânea. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 543-557, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59542>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Cidades imaginárias ou exercícios para desenhar metrópoles: uma experiência no ensino da Arte

Imaginary cities or exercises to draw metropolises: an art education experience

GERALDO FREIRE LOYOLA

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

Este texto apresenta experiência de desenho de observação e de criação desenvolvida em projeto com alunos de EJA (Educação de Jovens e Adultos) em uma escola da rede municipal de Belo Horizonte e traz reflexões o sobre conceito de materiais didáticos para Arte como proposições estéticas, como 'faíscas' de provocação para criar e aprender sobre arte, independente de estruturas, condições e materialidades de cada lugar (escola), ainda que estas sejam imprescindíveis. Discorre sobre a importância da metodologia na condução das proposições e sobre o lugar da percepção e da imaginação no processo do fazer artístico na perspectiva do ensino-aprendizagem contemporâneo de Arte. O projeto, com o título de *cidades imaginárias*, abordou a criação de cidades, cidades grandes, metrópoles, buscando estabelecer relações com a cidade grande na qual todos viviam.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino da Arte, Percepção, Imaginação, Espacialidade, Poéticas visuais.

ABSTRACT

This text presents an experiment in designing an observational and creative project involving Youth & Adult Education students in one of the municipal schools in Belo Horizonte, Minas Gerais. Consideration is given to the concept of teaching materials for Art that can be used as aesthetic proposals or "sparks" to stimulate the creation and learning of art, setting aside - for present purposes - the inescapable structures, conditions and physical reality of each place (school). Consideration is also given to the importance both of methodology in guiding those proposals and of the role of perception and imagination in the process of making art in the context of contemporary Art Education. Under the title *Imaginary Cities*, the project has discussed the creation of large cities or metropolises in an effort to engage with the places where the students actually live.

KEYWORDS

Art education, Perception, Imagination, Spatiality, Visual poetics.

1. Introdução

Muitos professores de Arte¹ na educação básica reclamam que nem sempre encontram condições e estruturas favoráveis nas escolas, nem materiais didáticos adequados para propor experiências com os alunos e que isso dificulta pensar ideias e projetos quando não se tem, por exemplo, uma sala-ambiente para as aulas.

É uma questão que diz respeito também à possibilidade do professor pensar e produzir materiais e ações ou projetos de acordo com o perfil dos alunos e das condições encontradas. Isso não exclui o desejo e o direito de reivindicar um espaço adequado para fazer arte. É realmente difícil pensar e levar experiências de criação em aulas semanais de cinqüenta minutos, em salas de aula convencionais com carteiras e alunos enfileirados. Nessa relação muitos desses professores se sentem induzidos a conformar ideias, restringem possibilidades de ações e muitas vezes se enquadram numa rotina de repetir desenhos e exercícios mecânicos em folhas de papel sulfite. 'Experiências que não ficam, não permanecem no imaginário dos alunos, porque não os tocam esteticamente'.

Este texto apresenta o relato de um projeto que desenvolvi em 2012, com alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA)², numa escola da rede municipal de Belo Horizonte, com condições e estruturas semelhantes às descritas, as salas comuns eram também os espaços para as aulas de Arte.

O projeto teve como objetivo principal tentar incentivar a percepção, pelos alunos, dos seus espaços comuns no dia a dia, propondo exercícios de observação com o objetivo de, junto com exercícios de criação, representar esses espaços através do desenho.

O título, *idades imaginárias*, foi inspirado no livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (2006), como acontecimento para contextualizar a ideia e incentivar a imaginação e o gosto pela observação atenta dos espaços do cotidiano de cada um, assim como o gosto pelo desenho a partir dessa observação. Mostrei o livro, li trechos em cada turma, reforçando sempre a ideia de *imaginação*, que Calvino (1990) chama de *visibilidade*.

Se incluí a visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, icástica. (CALVINO, 1990, p. 108)

O projeto teve duração de cinco meses, entre fevereiro e junho de 2012 e foi desenvolvido com todos os alunos da modalidade EJA da escola, no período noturno. Foram cerca de cento e oitenta alunos, desde as turmas iniciais, em processo de alfabetização, até as mais avançadas, em processo de certificação. O tema abordado, assim como os exercícios em sala ampliava as conversas e diálogos com os alunos, alguns deles com profissão relacionada ao tema como mestres de obra, pedreiros, ajudantes, marceneiros e etc.

1 Neste texto a palavra Arte, grafada com inicial maiúscula se refere ao componente curricular na educação básica e arte, grafada com inicial minúscula, se refere à arte de modo geral.

2 A EJA é uma modalidade da educação básica que atende a um público que não teve oportunidade de estudar na infância e/ou adolescência - por vários motivos - como os relacionados à necessidade de trabalhar e à dificuldade em conciliar estudo e trabalho. São jovens e adultos que retornam à escola em busca da escolaridade, motivados principalmente para a qualificação profissional por exigências de certificação pelo mercado de trabalho. A maioria é composta de trabalhadores, muitos deles em atividades que exigem esforço físico, como a construção civil ou o trabalho doméstico.

A cidade imaginária de cada um seria uma cidade grande - *inventada!* - e um dos exercícios propostos foi a observação atenta de Belo Horizonte enquanto transitavam pela cidade ou observar o bairro onde moravam. Pedi a observação dos prédios, viadutos, construções, de pessoas, de grafites, murais e outras imagens ou formas que chamassem a atenção de cada um no seu caminho, como vetores para conversa em sala de aula. Junto a isso vinha a possibilidade estética de aproximar arte e o cotidiano deles, numa espécie de aula expandida, para além dos cinquenta minutos uma vez por semana na escola. Pedi também a observação atenta dos espaços da escola e da sala de aula enquanto estivessem lá.

Alguns alunos logo se pronunciaram quando falei da proposta - principalmente os alunos em processo de alfabetização -, dizendo que não conseguiriam, que não sabiam desenhar. Expliquei que o projeto seria desenvolvido em etapas e que o mais importante seria a participação e a experimentação. Papel sulfite e lápis seriam os únicos materiais físicos utilizados. Alguns compraram lápis para desenho, mas isso não foi uma exigência.

O projeto envolveu várias etapas, com exercícios e contextualizações para compreender a representação das formas e objetos percebidos na natureza, a exploração de uso e direções da linha³, composição, espacialidades, noções de perspectiva e tridimensionalidade, exercícios de luz e sombra, dentre outros. Começamos a partir de linhas e de formas geométricas simples como círculo, quadrado, triângulo, retângulo e em exercícios para transformar essas formas em esferas, cubos, pirâmides, caixas, caixotes, prédios e ônibus.

Apresentei imagens de cidades grandes, metrópoles de diversas partes do mundo - como Dubai, nos Emirados Árabes Unidos - para ampliar a percepção da perspectiva. Apresentei o documentário *Saul Steinberg: as aventuras da linha*, sobre o trabalho de Saul Steinberg.

Mostrei um vídeo de Stephen Wilkshire, artista estadunidense que cria desenhos de metrópoles de vários países, em formatos grandes, após um sobrevôo de helicóptero por cerca de vinte minutos nas cidades.

3 A maioria dos alunos de EJA é formada por pessoas simples, que possuem diálogos simples nas conversas do dia a dia. Termos como vertical, horizontal, diagonal etc. não são tão comuns no cotidiano da maioria, então buscava outros termos para falar sobre as direções da linha, na tentativa de facilitar a compreensão por todos. Assim, a linha vertical podia ser também chamada de linha “em pé”, a linha horizontal era a linha “deitada”, a diagonal virava linha “enviesada, indo de lado”.

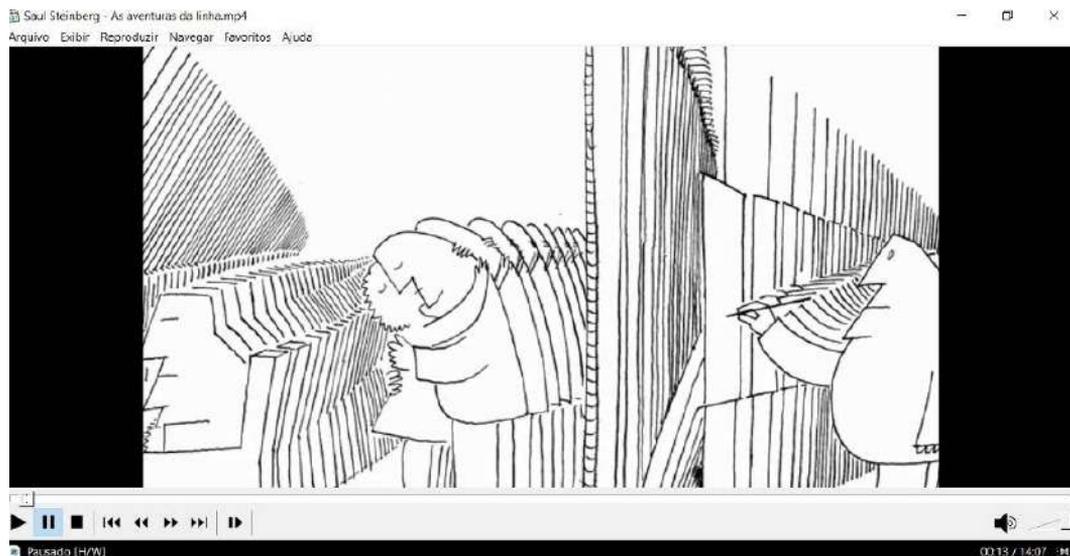


Figura 1. Frame do documentário Saul Steinberg: as aventuras da linha.⁴ Fonte: Arquivo do autor.



Figura 2. Frame do documentário Stephen Wiltshire draws NYC for UBS.⁵ Fonte: Arquivo do autor.

4 *Saul Steinberg: as aventuras da linha*. O documentário combina os desenhos de Saul Steinberg com efeitos sonoros e reúne entrevistas com cartunistas brasileiros e especialistas, como Cássio Loredano, Jaguar, Ziraldo e Rodrigo Naves. Produzido por ocasião da mostra "Saul Steinberg - as aventuras da linha", que esteve em cartaz em 2011 no IMS-RJ e na Pinacoteca de São Paulo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h-1qtAHCPMQ>. Acesso em 20/03/2012 e 12/01/2021.

5 *Stephen Wiltshire draws NYC for UBS*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bsJbApZ5GF0> Acesso em 20/03/2012 e 12/01/2021.

2. Espaços e materialidades

O material que tinha para o projeto, como relatado, era papel sulfite para os exercícios de desenho em sala e para cópias de imagens que distribuía aos alunos para trabalhar noções de composição, luz e sombra, perspectiva, e tridimensionalidade.

Para apresentar imagens e vídeos recorri a uma caixa que criei como suporte para um projetor de imagens que tinha e o adaptei na caixa, com áudio e filtro de linha para energia, que levava de sala em sala.



Figuras 3 e 4. Suporte para projeção de imagens, 2012. Fonte: Arquivo do autor.

A escola possuía um laboratório de informática, com projetor e computadores com acesso a internet, mas percebi que não funcionaria para o projeto, pois era um espaço muito disputado, nem sempre tinha horários disponíveis, além da burocracia para agendar, solicitar previamente as chaves, abrir cadeados, ligar equipamentos, dentre outras. O suporte funcionou muito bem e proporcionou uma autonomia fundamental para desenvolver o projeto e para outros.

Diálogos

A percepção da tridimensionalidade foi amplamente explorada; largura, altura, profundidade - ou a "fundura" -, como compreendeu e constatou um dos alunos ao perceber que o "prédio" estava representado apenas no plano bidimensional, ajudando na compreensão das três dimensões de um objeto representado num espaço plano. Recorria também ao espaço tridimensional da própria sala de aula.

Para fazer os exercícios durante as aulas usava uma prancheta comum (daquelas antigas, que têm uma 'mãozinha' afixada para prender a folha) em vez de desenhar no quadro, então fazia o desenho de frente para deles. Usava um lápis macio (6B) e treinava antes para fazer o desenho invertido.

Assim, um retângulo na horizontal (*deitado*) podia se transformar repentinamente num ônibus, com inscrições que remetiam ao bairro ampliando modos de perceber as formas e dimensões, e talvez provocar o desejo de imersão na experiência.

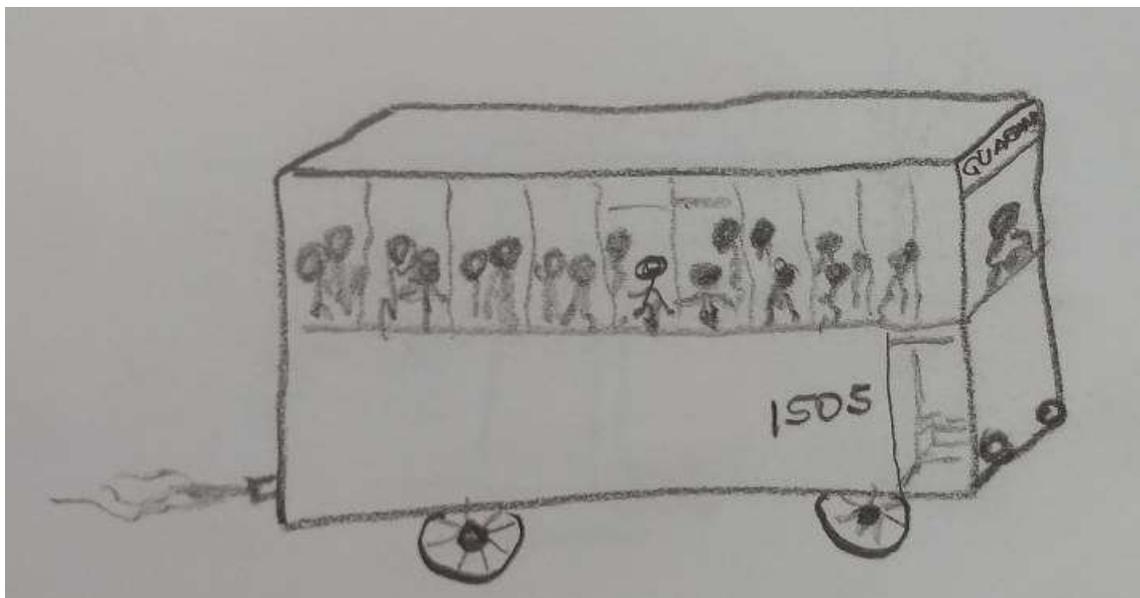


Figura 5. Desenho do projeto, 2012. Fonte: Arquivo do autor.



Figura 6. Desenho do projeto, 2012. Fonte: Arquivo do autor.

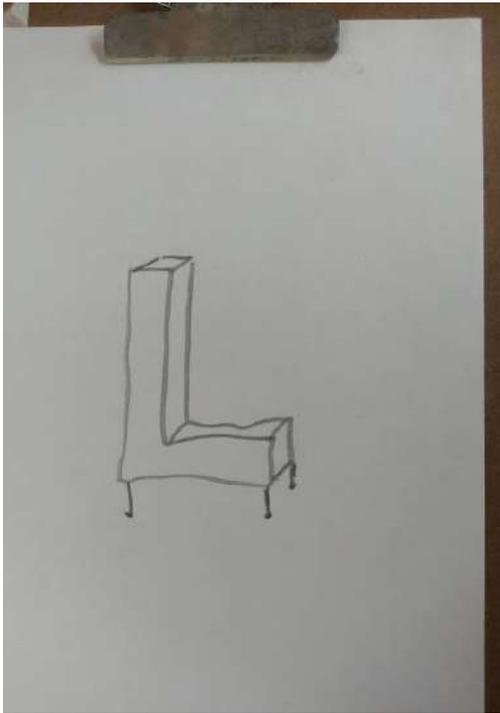
No espaço da sala abordava o que tinha dentro dela pensando com o intuito de incentivá-los a desenhar. Assim, um retângulo na vertical (*em pé*) era o ponto de partida para desenhar o armário de aço que ficava de frente pra eles.

Em outro exercício o retângulo poderia virar um prédio! À medida que fazia os desenhos na frente deles ia tentando dialogar, conversando sobre o desenho, fazendo perguntas e logo surgiam comentários: - Professor, só tem a capa, falta fundura!



Figura 7. Desenho do projeto, 2012. Fonte: Arquivo do autor.

Outro exercício significativo foi a criação de letras tridimensionais relacionando com as letras dos nomes de cada um. Para começar, fiz alguns exemplos contextualizando as direções das linhas e pedi que cada um tentasse criar a primeira letra do próprio nome em três dimensões, depois a segunda letra e assim sucessivamente até criarem o nome completo. Junto vinha a surpresa de um deles em descobrir que a letra *ele*, em três dimensões, poderia se transformar em desenho de um sofá.



Figuras 8 e 9. Desenhos do projeto, 2012. Fonte: Arquivo do autor.

Imaginação e metáfora

Retângulos em pé (*quando levantam da cama!*), deitados (*quando estão dormindo!*), fundura (*lá no fundo do prédio!*), casas, prédios, ônibus, letras tridimensionais etc. tudo isso remetia a cidades, ao espaço urbano, às construções, que remetiam a metrópoles, que remetiam a observar, a pensar e a apreender metaforicamente esses espaços, o caminhar entre eles e suas representações. Assim como nas linhas, imaginárias, representadas no papel deitadas, em pé, indo de lado, enviesadas.

A metáfora é um potente vetor para processos de construção de conhecimento em experiências artísticas. Para Lakoff e Johnson (2002, p. 22), “[...]compreendemos o mundo por meio de metáforas construídas com base em nossa experiência corporal. Nossa corporeidade e nossa mente interagem para dar sentido ao mundo”. Os autores não consideram a metáfora como “fenômeno de linguagem” ou como “ornamento linguístico”, mas como meio cognitivo concebido a partir de conceitos das experiências no dia a dia e que funcionam como suporte para o desenvolvimento de ideias. Pimentel (2013) ressalta que é a metáfora que cria ligações que permitem estruturar o conhecimento ao estabelecer conexões entre coisas aparentemente não relacionadas.

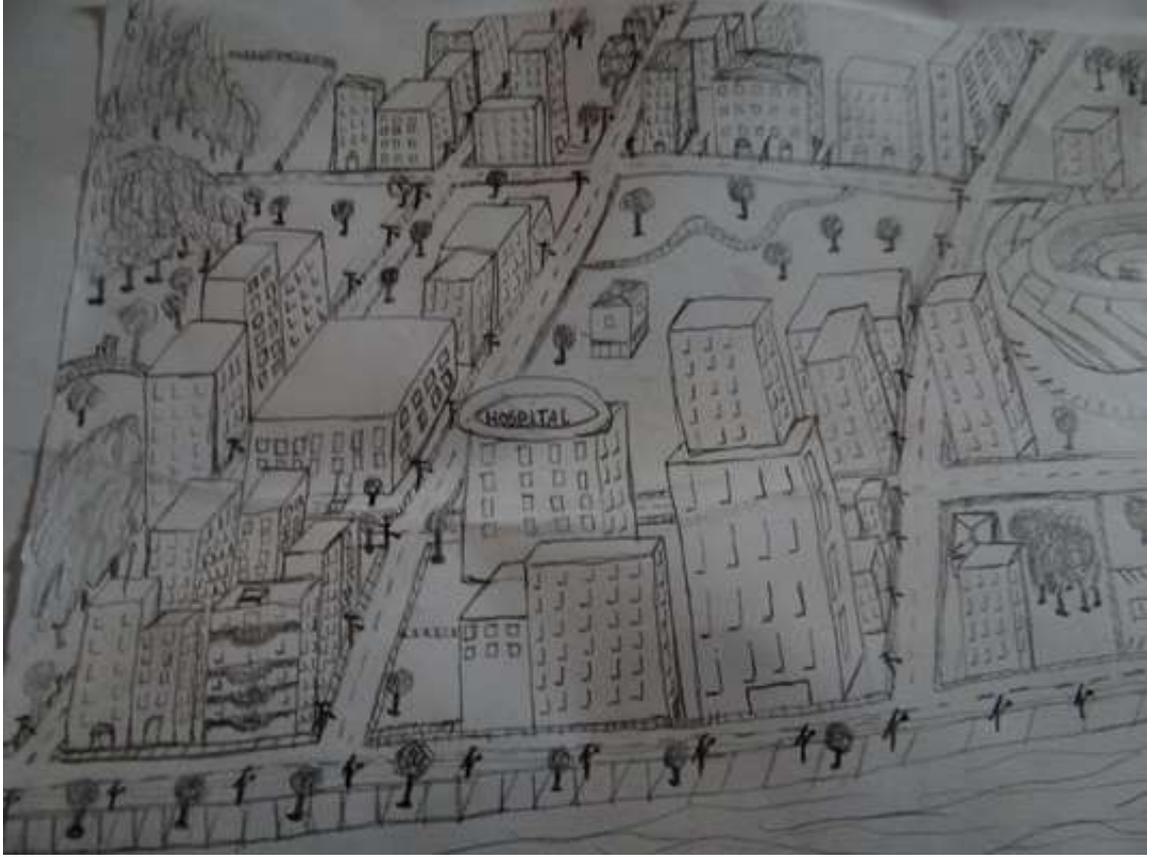
A metáfora está presente em todos os domínios do conhecimento, mas é principalmente em Arte que fazemos experiências de ações metafóricas da mente como via de construção de sentidos. O que distingue a experiência artística de outras experiências não é a metáfora por si só, mas a excelência dos níveis metafóricos de imaginação e seu vínculo com a estética (PIMENTEL, 2013 apud Efland, 2002, p. 5).

Processo

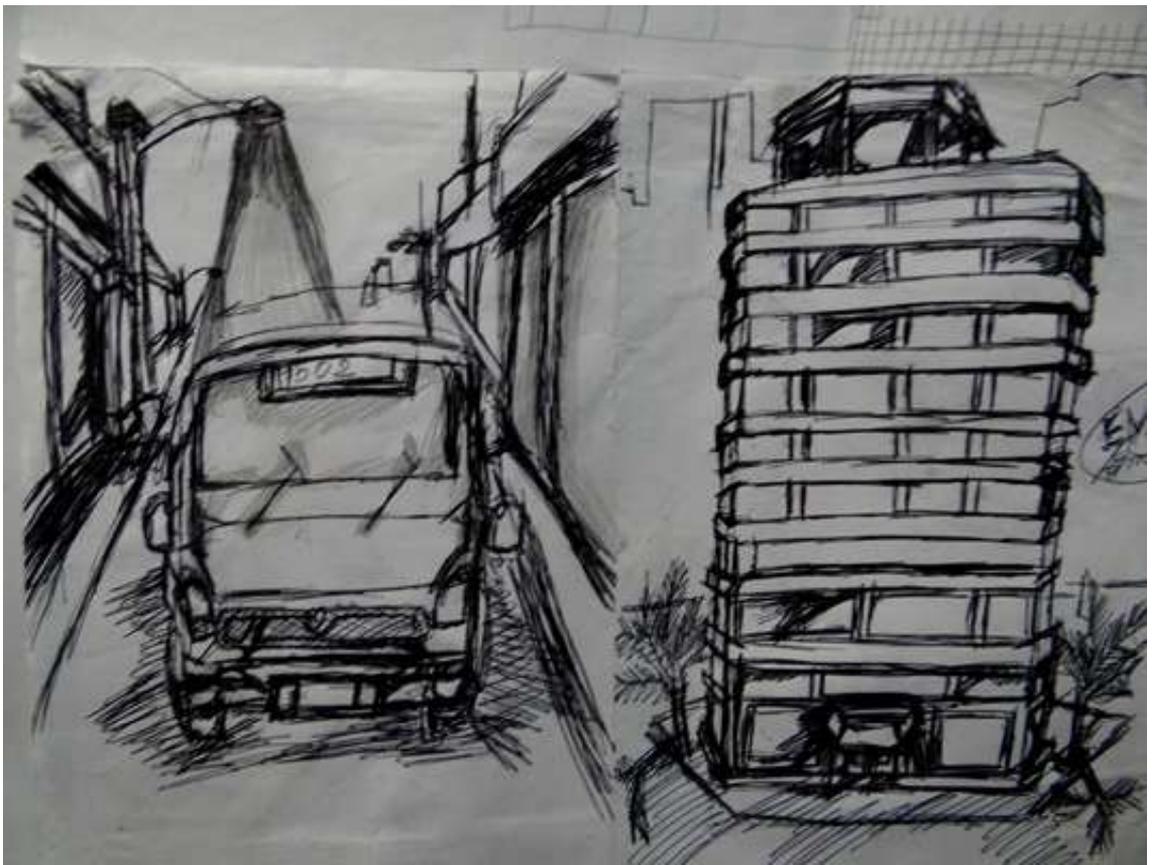
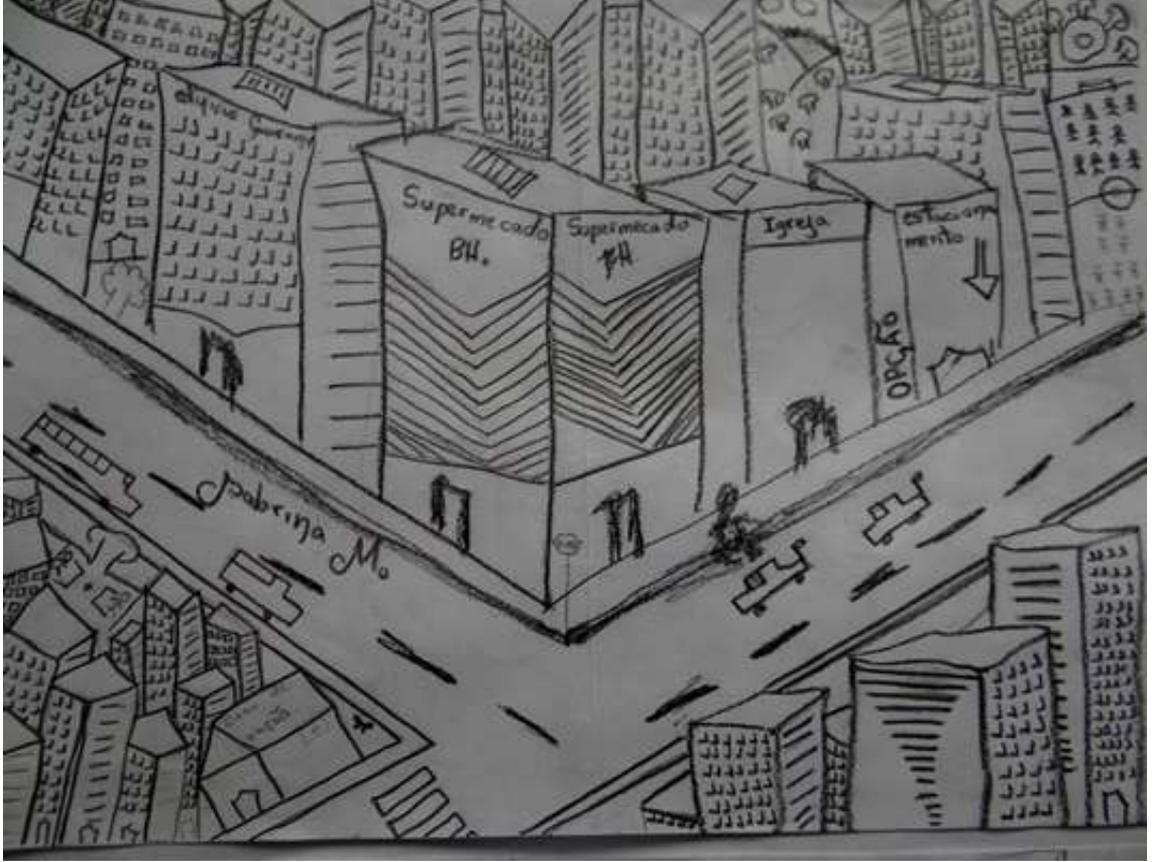
Apesar de um resultado estético significativo, o lado mais importante do projeto foi o processo, os exercícios e as tentativas de desenhar de cada um, as conversas a partir do que observavam e percebiam durante a semana, as gargalhadas ao final de cada aula quando todos os desenhos eram expostos no quadro e uns elogiavam, outros riam do próprio desenho ou riam dos desenhos dos colegas. As poucas imagens do processo não ficaram boas e nem sempre era possível fotografar durante as aulas em razão da dinâmica, além dos espaços não apropriados. Restaram, porém, imagens da mostra.

Os desenhos foram expostos no corredor principal da escola durante um mês, com muitos deles orgulhosos em ver o seu trabalho na mostra que repercutiu em comentários e elogios dos colegas e de professores e alunos dos três turnos. As próximas oito figuras são de imagens dos trabalhos.











Figuras 10 a 17. Mostra dos desenhos dos alunos, 2012. Fonte: Arquivo do autor.

Considerações

As experiências ampliaram a perspectiva de pensar o professor de Arte como proponente do próprio material didático, considerando as estruturas, ou a falta delas, o perfil dos alunos, a cultura, as proposições e os modos estéticos de ensinar-aprender Arte.

No semestre seguinte uma aluna mostrou um desenho de projeto que fez para a cozinha da sua casa durante as férias, com os espaços dos eletrodomésticos e prateleiras, criado a partir da experiência que vivenciou no projeto, dizendo que iria desenvolver o projeto junto com o marido.

Todos participaram dos exercícios, uns mais envolvidos outros menos, fizeram desenhos de observação e de criação que ajudaram no entendimento da proposta e na possibilidade efetiva de experimentação e criação artística.

Nessa relação é fundamental o entendimento do ensino-aprendizagem como processo de trocas e de envolvimento nos quais todos ganham. Silvio Gallo (2012) considera que toda relação, seja com pessoas ou com coisas, "possui o potencial de mobilizar em nós um aprendizado, ainda que ele seja obscuro, isso é, algo de que não temos consciência durante o processo" (GALLO, 2012, p.3) e coloca o aprender como um acontecimento que "demanda presença, demanda que o aprendiz nele se coloque por inteiro". (op. cit., p.6)

O relato deste texto buscou reforçar a ideia do professor como proponente-mediador das experiências estéticas no ensino-aprendizagem. Pensar e conceber materiais didáticos para Arte abarca um conjunto de ideias, diálogos artísticos, intenções e metodologias que devem propiciar e incentivar a imaginação, a experimentação e a *aprendizagem junto* com os alunos. Envolve, fundamentalmente, o exercício constante do pensamento artístico e da sua prática como essenciais para o trabalho do professor de Arte.

Referências

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EFLAND, Arthur D. **Art and cognition: interating the visual arts in the curriculum**. New York: Teachers College and National Art Education Association, 2002.

GALLO, Silvio. **As múltiplas dimensões do aprender**. Congresso de Educação Básica: Aprendizagem e currículo. COEB 2012. Prefeitura Municipal de Florianópolis - SC. Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://migre.me/tj8xq> Acesso em: 20/01/2021.

LAKOFF, George; JOHSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

LOYOLA, Geraldo; PIMENTEL, Lucia. **PROFESSOR-ARTISTA-PROFESSOR: Materiais didático-pedagógicos e ensino-aprendizagem em Arte**. (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-A9GJ98> Acesso em: 20/01/2021.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Cognição Imaginativa**. Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 3, 2013. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/118> Acesso em: 28/01/2021.

Sobre o autor

Geraldo Freire Loyola é bacharel em Artes Plásticas (1992), licenciado em Educação Artística (1999) e Especialista em Pesquisa e Ensino no Campo das Artes Plásticas (2002) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É Mestre (2009) e Doutor (2016) em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como artista visual e como professor adjunto na Escola de Belas Artes da UFMG (Curso de Graduação em Artes Visuais com ênfase em formação de professores/as artistas), diretor da série Professor Artista /Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG (CEAV/EBA/UFMG), membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação Prof-Artes (EBA/UFMG) e membro do grupo de pesquisa Ensino de Arte e Tecnologia Contemporâneas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6419982866847172>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7881-0562>

Recebido em: 14/03/2021 / Aprovado em: 07/04/2021

Como citar

LOYOLA, Geraldo Freire. (2021). Cidades imaginárias ou exercícios para desenhar metrópoles: uma experiência no ensino da Arte. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 559-575, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59821>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Projeto Cerrado – Primavera: ambiências audiovisuais

Projeto Cerrado – Primavera: audiovisual ambiances

ANÉSIO AZEVEDO COSTA NETO

Instituto Federal de São Paulo (IFSP) Votuporanga SP, Brasil

NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

RESUMO

O objetivo central deste artigo é apresentar o processo criativo inerente à performance audiovisual “Projeto: Cerrado — Primavera” a partir da apresentação e discussão das materialidades sonoro-visuais, entendidas enquanto abstrações ou excertos da experiência do artista advindas do Cerrado. “Projeto Cerrado — Primavera” funda-se sobre uma poética de imersão na complexidade envolvida nos processos naturais que definem as paisagens daquele domínio morfoclimático.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem, performances audiovisuais, ambientes expandidos, Projeto Cerrado — Primavera

ABSTRACT

The main goal of this paper is to present and discuss the creative process that entangles the audiovisual performance forged from audiovisual materialities, understood as abstractions or fragments of the artist's experience coming from the Cerrado. With that audiovisual performance, our goal is to propose immersive poetics on the complexity involved in the natural processes that define this morphoclimatic domain's landscape

KEYWORDS

Landscape, audiovisual performances. expanded environment, Projeto Cerrado — Primavera

1. Introdução

Esse artigo propõe-se a apresentar os percursos reflexivos advindos das práticas artísticas em performances audiovisuais e instalações artísticas desenvolvidas durante pesquisa doutoral em artes entre agosto de 2016 e outubro de 2020. O conjunto de trabalhos abarcados por essa investigação foi denominada “Projeto: Cerrado”. A proposta investigativa de “Projeto: Cerrado” pode ser resumida na busca por modos de compreender os meandros de materialidades sonoras e visuais, apreendidas sob a forma de gravações de campo nas paisagens do Cerrado brasileiro, e contextualizá-las no interior do processo criativo de trabalhos artísticos embasados em perceptos audiovisuais.

“Projeto: Cerrado” consiste em uma série de trabalhos concatenados em torno de um mesmo conceito poético. Como suporte da prática, temos materialidades obtidas da experiência no campo. Difusa, a experiência do artista nas paisagens do Cerrado não se firma apenas na captura de suas sensações sob a forma de gravações de campo: é, também, mas não se limita à mera obtenção de materiais para compor os trabalhos artísticos. É, por isso, *trabalho* – porque se põe a manusear a massa de perceptos a fim de modelá-la em um complexo emaranhado processual de contínuo significado. Dito de outra forma, “Projeto: Cerrado” tem por finalidade manipular as materialidades extraídas das incursões do artista nas paisagens do Cerrado com vistas a instaurar *ambiências audiovisuais*.

Os princípios de fundamentação da corrente investigação estão ancorados em indagações poéticas bastante específicas, que pretendem lançar luz sobre a relação entre indivíduo e meio ambiente. Por isso, buscamos analisar a correlação entre fatores que possibilitam a identificação humana da paisagem e o modo como a Natureza está incrustada em processos dinâmicos que podem ser explorados pelas operações artísticas. Algumas dessas operações artísticas serão descritas e analisadas no presente artigo.

Pretendemos, portanto, iniciar o presente artigo a partir da exposição dos critérios de seleção e ordenação dos materiais a compor os trabalhos artísticos. Posteriormente, deslindaremos minuciosamente a perspectiva dos autores acerca da compreensão poética de ambiente e paisagem que orientam as práticas artísticas, para, assim, elucidar os princípios poéticos que embasam a pesquisa fundamental deste artigo.

2. Definições e percursos

As indagações da presente pesquisa iniciaram-se entre viagens, que ocorreram de ônibus, carro e/ou moto. Nestas viagens, as diferentes paisagens do Cerrado e suas modificações constantes são visualizadas com afinco e em diversas gramaturas. A linha do horizonte parece irreconhecível, mas é ali que os anseios teimam em se debruçar. A extensão do que se vê é, em última medida, mero detalhe conceitual. As paisagens vistas têm o potencial de dissolver aqueles que se entregam a elas. Se percebo um emaranhado de linhas, pontos, planos, texturas, sinais visuais e sonoros, e refiro-me a todo esse conjunto sob o termo “paisagem”, então é impossível não estarem contidos na definição deste conceito os modos de minha percepção.

Entendemos a paisagem como o domínio do percebido em uma determinada faixa de extensão territorial, marcada por cores, movimentos, texturas, odores, sons etc. (SANTOS, 2012, p. 67-68). Nossa aproximação para com o conceito de paisagem pressupõe uma postura de trabalho transdisciplinar, porém, a postulação é a pesquisa em artes, que pode ser definida em relação à criação de obras de arte (CATTANI, 2002). Partindo do pressuposto de que uma

obra de arte pode ser percebida e entendida como uma “máquina de significar” (PAZ, 1990, p. 56)¹, a aproximação para um conceito delimitado pelos saberes Filosóficos, Geográficos, Biológicos e afins deve ser feita a partir do desdobrar criativo (poiético) – “a poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação” (PASSERON apud REY, 1996, p. 84). Assim, a problemática dever-se-ia estruturar a partir da compreensão da importância do fazer artístico, e não simplesmente a partir dos desdobramentos de sentido possíveis a partir da obra. Desse modo, as indagações que são nutridas aqui têm em vista uma compreensão de como a produção poética resultante desta pesquisa poderia apresentar uma aproximação para com uma noção própria do artista quanto à paisagem.

Ainda assim, a produção poética aparece deslocada na proposição do problema. Sandra Rey (1996) caracteriza a poiética não como o estudo da obra feita, mas como a pesquisa que se desdobra a partir dos *variados caminhos que a obra parece instaurar*. Cattani (2002), ao estabelecer a diferença entre a pesquisa em arte e em outras áreas das Ciências Humanas, afirma que *o objeto da primeira não pode ser definido a priori, pois “ele está em vir-a-ser (sic) e se constrói simultaneamente à elaboração metodológica”* (p. 40). Pareyson (1993) complementa que *o artista, ao criar a obra, “inventa o seu próprio modo de fazê-la”* (p. 59). As três citações acima postulam como sendo integrante da pesquisa em arte a criação de um método ao qual esteja vinculada a criação da obra de arte. Todavia, parece que, em todas elas, a minúcia da pesquisa em arte se inicia a partir da compreensão de que o fazer é um processo constante de formação de significado, e que não se pode prescindir dessa condição. A partir daí, poder-se-ia concluir que, ao problema (problemática), segue uma postura prática, no sentido de elaboração de um processo cuja implicação seja um objeto artístico. É desse modo que haverá sempre a necessidade de se situar, no interior da problemática central da pesquisa, o *fazer*.

É a partir da experiência pessoal do artista na paisagem que são formadas indagações acerca dos problemas poéticos e fustigados os conceitos operacionais. A condição material que sustenta as inflexões poéticas é apresentada de modo a considerar a maneabilidade da experiência no campo como pressuposto do ato criativo. Toda essa discussão inicial será guiada pela seguinte questão: *como englobar os elementos de minha experiência com o Cerrado no processo criativo das performances audiovisuais e instalações artísticas a fim de aprofundar na compreensão das interações dinâmicas entre indivíduo e paisagem nos ambientes instaurados?*²

“Projeto: Cerrado” tem por pressuposto a Natureza em sua “processualidade” e a introjeção da dinâmica inerente a Ela como condição estruturante. Também intencionamos apresentar a confluência das operações artísticas de acordo com os desdobramentos dos conceitos operatórios provenientes da História e Filosofia da Arte, da Ecologia Acústica e da Geografia. Já na segunda parte, objetivamos uma arqueologia do conceito da paisagem a partir de uma reflexão topográfica. A proposta é fundar as condições para a instauração poética de ambientes multiperceptivos que apresentem sua própria complexidade estrutural a partir da identificação de princípios correlatos aos processos interdinâmicos da Natureza.

² As composições sonoras citadas neste artigo encontram-se na plataforma [Bandcamp](#). Os vídeos, na plataforma [Vimeo](#).



Figura 1. Trecho da performance audiovisual, “Projeto: Cerrado”, 2019. Fonte: acervo do autor.

3. Ambientes Expandidos

O encontro com o Cerrado ocorre sob duas formas. A primeira se dá por meio das caminhadas, durante as quais são coletadas materialidades sonoro-visuais. Nesse primeiro momento são extraídos da “torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento” (SIMMEL, 2009, p. 9), o qual, uma vez apartado do “mundo imediatamente dado” (Ibidem), sintetiza-se como referência abstrata ao sítio. As imagens (de cunho foto e videográficas) são motivadas pela relação dialógica ora entre a ausência e a presença humana, ora entre a grandeza do relevo, suas bordas limítrofes e as minúcias da flora. Não reduzindo a experiência do *estar presente* no Cerrado a meros registros de vídeo e fotográficos, potencialmente constitutivos para os trabalhos artísticos, busca-se notar a extensão temporal como elemento necessário da percepção. Por isso, também, a dedicação à escuta e à sensação tátil das diferentes texturas do ambiente (nas estações chuvosas e seca). O registro da experiência subsume-se à notação

do tempo e torna-se um meio para a arte (CARERI, 2013, p. 30), uma vez que se desdobram em materiais potenciais para a criação dos trabalhos artísticos.

O segundo movimento configura-se exatamente no retorno à materialidade coletada, dispondo-os no interior do processo criativo, que lhe outorga sentido. Ambos os movimentos demarcam espaços de atuação interior e exterior ao ambiente pressuposto pelos trabalhos audiovisuais. Configuram, por isso, um dos primeiros pares dialéticos: ambientes – genéricos e instaurados. Esse se instaura em oposição ao ambiente genérico para obtenção dos materiais. Aquele é o contrário, ainda que complementar, a este. Ele, o instaurado, engloba o fluxo gerado e circunscrito das percepções provenientes na performance ou nas instalações artísticas, geradas a partir dos dados coletados no sítio. Pode-se dizer que é instaurado, pois resulta do amálgama de percepções audiovisuais ofertadas em um espaço não-Natural e distinto.

O arranjo das materialidades sonoro-visuais exerce um importante papel no interior do processo criativo e acaba por consolidá-los em blocos necessários para compor as propostas artísticas. O uso de tais materialidades implicam práticas de ocupação, apropriação e transformação de espaços e ambientes, enquanto os materiais em si são excertos da Natureza. Considerando-os sob a perspectiva de serem excertos, eles indicam a experiência do artista no site/campo. Por isso, são meras abstrações do lugar e, por isso, marcam a diferença para com o “mundo imediatamente dado” (SIMMEL, 2009, p. 9). Uma vez que há essa descontinuidade, não é possível sustentar a ideia desses objetos/materiais “*como se fossem*” representações do Cerrado.

A conjunção entre o ambiente instaurado e o ambiente genérico é o que denominamos *ambiente expandido*, o qual não resulta da somatória ou da simples junção daqueles. O *ambiente expandido* expõe uma condição topológica derivada da síntese de dois elementos contrários: por um lado, o espaço dos ambientes naturais, o Cerrado *per se*, indicado a partir dos materiais – os excertos da paisagem –, que apenas fazem referência à experiência do artista na paisagem primeva; de outro lado, esses materiais modificados – os sons e imagens encadeadas de acordo com a necessidade criativa. Esse primeiro par dialético, que aponta para uma demarcação espacial, é a base para a configuração do ambiente expandido, do qual se desloca e descola a necessidade de similitude para com a paisagem primeva. O *ambiente expandido*, a síntese da relação, é fruto de um processo de desdobramento de um espaço de terceira ordem que não é a soma de características isoladas, agrupadas em torno do ambiente genérico e instaurado. Ele resulta de um processo dialético derivado do movimento balizado pela relação contrária entre Natureza e o manejo artístico, entre um dado e o constituído (material), entre o ambiente genérico (ambiente natural) e o *site-specific* (o ambiente instaurado em decorrência da performance e das instalações).

O ambiente expandido busca engendrar um ambiente multiperceptivo a partir da complexidade natural. O aprofundamento na estrutura natural é pretendido a partir da remodelação da materialidade primeira, a qual delinea, portanto, uma metodologia poética bastante específica, definida a partir de um planejamento na proposição de percepções a coincidir para uma condição “de partilha de emoções e sentimentos que produzem sentidos e afetos diversos nos contextos específicos da vida das comunidades de pessoas envolvidas” (OLIVEIRA, 2017, p. 880). Essa proposição equivale à ideia de “planejar possibilidades de experiências das pessoas em um lugar e tempo próprios” (Ibidem). Por esse motivo, acreditamos que os trabalhos artísticos que se utilizam da expressividade audiovisual não pretendem recriar os ambientes genéricos, mas, sim, sintetizar um outro ambiente, no qual a proposta seja aglutinar sensações distintas, fornecendo, assim, condições compartilhadas de percepção do sistema biogeográfico do Cerrado. Portanto, não há imitação.

O ambiente expandido apresenta uma topologia conceitual irredutível à mera condição física do Cerrado e gera condição para apropriação, exploração e conexão entre práticas e conceitos evidenciados pela coleta de dados no sítio, seu manejo e posterior implementação nas composições sonoras e visuais. Isto é, o ambiente expandido funda outros conceitos, as relações entre si e uma metodologia de ação que irrompe virtualidades de apropriação do Cerrado, não apenas de sua paisagem, mas da tessitura temporal que perfaz seus fenômenos.

4. Performances audiovisuais

As performances audiovisuais envolvem ações de remodelagem das gravações sonoras e visuais do Cerrado. Uma vez consideradas como expropriações, as gravações se tornam uma abstração da experiência espaço-temporal no Cerrado. A performance seria, num sentido estrito, uma forma de buscar a construção de uma experiência sinestésica a partir da exploração das expressividades de ferramentas digitais, que se fundam na projeção da imagem (SANTOS, 2011) e na criação sonora simultânea, como fenômeno e proposta. Encaramos a performance audiovisual como um modo de “simulação de sistemas perceptivos” (SANTOS, 2011, p. 165) a integrar percepções sonoras e visuais com a finalidade de propor uma experiência estética derivada de um ambiente remoto. Por isso, a performance audiovisual deve ser encarada como uma forma de tornar presente uma estética outrora integrada à vivência daquele que a atualiza, que a torna *presente* (ZUMTHOR, 2007; GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994): ou seja – o artista. A performance, em seu âmbito artístico, é uma *live art* (COHEN, 2002), que explora o tempo de sua realização e se torna o que é, *sendo*. Por esse motivo, é uma arte da vida, posto que se propõe a uma reelaboração da instância vivida pelo artista. Neste sentido, a performance audiovisual é entendida como a conjugação de percepções audiovisuais providas como meio de resgatar a experiência espaço-temporal do artista *em e nas* paisagens remotas do Cerrado, com fins de instaurar os ambientes evocados/instaurados.

Para explorar as dobras perceptíveis da paisagem, equipamentos para gravação de imagens e áudio foram utilizados no intuito trazer à tona as diversas e diferentes ocorrências das paisagens. Uma vez nos locais, as percepções advindas de um lugar que me chegam pelos sentidos estão relacionadas umas às outras e não se distinguem entre si: o olhar não capta a totalidade do mesmo modo que o ouvido não distingue as assinaturas sonoras (KRAUSE, 2013) no emaranhado de sons. A organização desse ‘caos’ não me interessa, apenas a manipulação desses dados consoante à minha percepção da massa audiovisual. A manipulação dos materiais audiovisuais mediante a performance permite ‘externalizar’ a intuição³ e fundar experiências de deslocamento espacial a partir da reformulação dos materiais obtidos (sonoros, visuais e materiais), transformados e moldados por tecnologias para sua manipulação.

Apelando para a relação indissociável entre as percepções advindas do mundo natural e as manobras artísticas que assomam significado aos materiais coletados em campo, busca-se, com a performance audiovisual, instaurar *ambientes expandidos*, onde se apela para a acuidade visual, aviva-se a escuta, afloram-se percepções continuadas, amalgamando sensações. À mercê do mundo, percebemos não de forma isolada, mas em constante correlação (MERLEAU-PONTY, 1999). As percepções visuais, ou qualquer espécie de percepção, não se apoiam naquilo que me chega pela escuta, nem vice-versa – o sonoro não implica uma visualidade, uma vez que cada experiência advinda de uma percepção distinta funciona de modo qualitativamente distinto.

Pretende-se com “Projeto: Cerrado” operar poeticamente na contaminação de um sentido pelo outro, apoiando no que *me é permitido perceber* acerca da estrutura e dinâmica subjacente às ocorrências naturais do Cerrado.

³ Correspondência entre um objeto e a percepção desencadeada por ele (HUSSERL, 2006a).

Pretende-se, desse modo, criar condições compartilhadas de percepção daquele sistema biogeográfico a partir da evocação relativa às diversas materialidades abstraídas de sua paisagem. Assim, as reflexões provenientes das operações poéticas de “Projeto: Cerrado”, acerca da proposição de um ambiente multiperceptivo a sondar a exploração dos processos naturais do Cerrado, passam a se nutrir das discussões acerca das estratégias criativas em tecnologia da performance audiovisual.

O encadeamento entre a experiência espaço-temporal do artista, as gravações realizadas *in loco* e o produto artístico, entendido sob a forma das performances audiovisuais, gera uma condição de retorno e de reencontro com a paisagem do Cerrado. Agrupados em torno da proposta estética de configurar uma experiência da temporalidade no Cerrado brasileiro, vídeos, fotografias e gravações sonoras são remodeladas a partir da performance audiovisual e propõem modos de perceber a paisagem que toma forma e se anima a partir dos blocos sensoriais elementares do *ambiente genérico* [Cerrado], já distante no espaço e no tempo.

Relativamente às camadas visuais, entendidas como a sobreposição de imagens videográficas e projetadas durante a performance, a concepção poética é, em algum aspecto, semelhante ao processo de gravação e pós-produção dos áudios. O processo visual, por sua vez, envolve o manejo de imagens videográficas feitas durante as caminhadas no Cerrado e apresentam um fragmento espaço-temporal da experiência localizada.



Figura 2. Bordas limítrofes da macro e microescala da paisagem. Imagens do vídeo que compõe a performance audiovisual Projeto: Cerrado – Primavera.

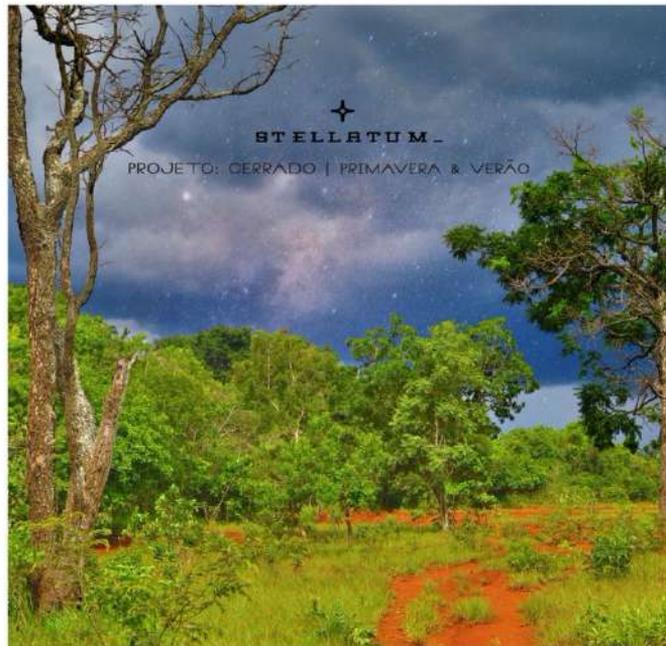
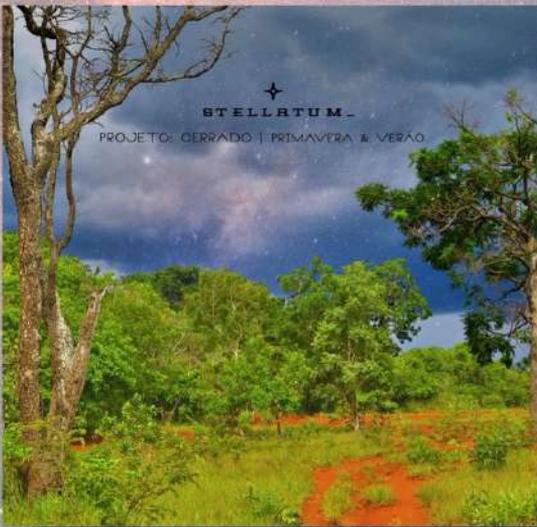
4.1. Projeto: Cerrado – Primavera



Figura 3. Imagens da performance “Primavera”, realizada na galeria 406N, em Brasília, outubro de 2018.

Figura 4. (página seguinte) Imagens do vídeo – trechos do vídeo da performance “Projeto: Cerrado – Primavera”, 2020.

Figura 5. (página seguinte) capa para o formato digital do álbum Projeto: Cerrado - Primavera & Verão, 2020. Arte gráfica: Havane Melo, 2020



A importância do Cerrado não se encontra apenas a nível fitogeográfico ou na grande diversidade de sua fauna, mas, também, no processo de formação das principais bacias hidrográficas brasileiras (BARBOSA, 2014). É, pois, um domínio morfoclimático ou sistema biogeográfico cuja paisagem possui elementos definidores que estão envolvidos em intrincadas relações interdinâmicas, especialmente no que tange às suas condições climáticas e pedológicas. Ao expor a complexidade envolvida na constituição dos domínios brasileiros de forma geral, Bigarella et al. (1994) afirma que:

A paisagem atual constitui não somente o somatório do resultado das sucessivas e variadas mudanças climáticas que ocorreram nos vários domínios climáticos (com recuo e avanço da vegetação), mas também representa seus efeitos acumulados no tempo e no espaço, portanto dependentes da história geológica e paleogeográfica regional. Cada domínio constitui, pois, uma associação peculiar de padrões paisagísticos caracterizados por um conjunto de aspectos e diferenciativos que devem ser elucidados através do emprego de metodologia apropriada e interdisciplinar. (BIGARELLA ET al, 1994, p. 100)

Disso pode resultar que a complexidade das relações entre os elementos definidores de suas paisagens confere certa singularidade ao conjunto de acontecimentos hidrográficos e bio-fito-geográficos que, interligados, configuram a dinâmica própria do Cerrado brasileiro. É, portanto, a dinâmica entre as condições climáticas e as ocorrências sonoras da biofonia que orienta a criação artística das performances audiovisuais.

Nessa perspectiva, *Projeto: Cerrado* propõe-se a resgatar a perspectiva do Cerrado como um sistema biogeográfico que desdobra significados ulteriores perdidos, talvez em grande parte devido à sua redução territorial no contexto atual. É proposto, mediante percepções sonoras e visuais, um reencontro com o Cerrado capaz de exercer encantamento a partir da fruição de sua complexidade. A visão da Natureza como resultante de *processo* incessante de interações de elementos macro e micro implica uma noção mais complexa do ambiente natural que nos circunda e orienta nossa criação poética.

As primeiras apresentações performáticas basearam-se na dinâmica climática da primavera, que encerra o período de seca e inaugura as chuvas. Neste momento, a paisagem sonora das cidades abarcadas pelo Cerrado apresenta maior tessitura, e a textura do entorno audível ganha maior densidade em determinadas horas do dia.

A construção dos blocos sonoros das performances é baseada em minha experiência da percepção das paisagens sonoras de sítios do Cerrado. Os conhecimentos provenientes da Ecologia Acústica ou Bioacústica aparecem como forma de entender determinadas ocorrências no entorno auditivo e orientar as noções de movimentação, posicionamento e interatividade das fontes sonoras. Em “Primavera”, composta tendo por base a dinâmica da biofonia nos períodos de chuva do Cerrado brasileiro, os drones de baixa e alta frequência (sons repetidos) desdobram-se ao som da sinfonia natural e pretendem-se como guias para os ouvidos. A temporalidade é correlata à duração das manifestações sonoras – o tempo se institui como fluxo, sendo observado por dentro de um processo.

“Primavera” apresenta densa tessitura acústica devido ao irrompimento das chuvas. Isso gera, conseqüentemente, um aumento na umidade. Com a alteração dos padrões climáticos, conseqüentemente, haverá uma mudança no modo como as espécies animais vocalizam. Além disso, posto que a reverberação seja um fenômeno relacionado ao modo como as ondas sonoras refletem a superfície espacial de determinados ambientes, empregando identidade a um determinado som, tal fenômeno influenciará diretamente no modo como podemos perceber o som

derivado da vocalização animal. Nesse sentido, as dinâmicas climáticas acabam por ser fatores influentes no modo de percebermos ocorrências sonoras em um determinado ambiente (LAROM et al., 1997, p. 421-431). Por esse motivo, a reverberação, como efeito do espaço sobre um determinado som, é um parâmetro sonoro sobre o qual buscamos conhecimento e controle.

A escolha por trabalhar com imagens videográficas deriva do fato de que a percepção humana do ambiente sonoro é multissensorial,

não ocorrendo isoladamente, mas sim dentro de um contexto global, que inclui, além da informação auditiva, informações de outras modalidades sensoriais, como a visão e o tato. Em conjunto, estas várias fontes de informação dão origem a uma representação mental do ambiente percebido e qualquer julgamento será baseado nesta representação multissensorial (VIOLLON; LAVANDIER; DRAKE, 2002). Da mesma forma, como a pessoa exposta ao som também está exposta a outros fatores presentes no ambiente, como as condições climáticas, a paisagem visual, a morfologia do ambiente, as práticas nele desenvolvidas, entre outros, a maneira como ela percebe e interpreta essas sensações está ainda diretamente ligada às representações individuais e coletivas relacionadas a todos esses fatores. Assim, múltiplas condições ocorrem simultaneamente, resultando na situação de interssensorialidade que caracteriza a relação entre usuário e ambiente. (HIRASHIMA, 2014, p. 44)

Os vídeos (figura 4), por assim dizer, pretendem desvelar as bordas da macro e microescala da paisagem, os limites visuais da vasta complexidade natural que me são permitidas perceber e inferir. É a partir das interdinâmicas entre os variados fatores que modelam a paisagem visível que busco os materiais necessários dos blocos visuais.

Importam-nos, a partir do uso do vídeo, as possibilidades de explorar as camadas visuais das paisagens e arquitetar modos de apresentar tais camadas em congregação às trilhas produzidas. Assim como essas, os vídeos derivam de gravações de campo e pressupõem a experiência do artista no campo. Além das três referências citadas, que permitiram aquelas possibilidades estéticas, poderíamos incluir os vídeos dos precursores da *land art* nos EUA, Walter De Maria e Robert Smithson, bem como o artista britânico Andy Goldsworthy. Para esses, o vídeo (bem como a fotografia) pode ou ser a constatação da experiência que funda o trabalho artístico no sítio ou dele tem uma visão deslocada. Em muitos casos, são ambos.

As camadas visuais são criadas tendo-se em vista a sobreposição de elementos estéticos das imagens, tais como formas, cores e objetos da paisagem que tenham alguma correlação entre si. A isso são assomados efeitos visuais de transparência e/ou transição entre as imagens, cada qual pensado de forma a integrar sutilmente as imagens numa teia de ocorrências que serão apresentadas concomitantemente ao ato de se tocar as trilhas sonoras. Os vídeos são elaborados pensando-se conjuntamente as percepções sonoras e visuais, de modo que tanto som quanto imagem buscam perseguir incessantemente o fluxo de significantes (CUBITT, 1993) instaurados no momento em que a performance se desenvolve. Além, som e imagem alinham-se em torno da ação performática e conjuram um ambiente de outra ordem, que alude a um conjunto de perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 1992) ordenados espaço-temporalmente.

O efeito pretendido, entre a associação das trilhas, produzidas a partir de estações de trabalho de áudio digital (*Digital audio workstation* – DAWs) e as imagens em movimento, é a proposição de uma poética que se estrutura a partir da evocação de ocorrências sonoras, características acústicas, complexidades visuais e das possíveis

correlações entre as diversas percepções derivadas da experiência (sejam elas sonoras, visuais, táteis, temporais etc.) *com e na* paisagem. Uma vez distante, pretendemos instaurar um ambiente, com nuances forjadas a partir das notações sensoriais apreendidas e integradas a partir daquela experiência.

5. Conclusão

Buscamos, ao longo deste artigo, apresentar a metodologia concernente à pesquisa em artes visuais desenvolvida a partir do contato dos artistas com as paisagens do Cerrado. Tal metodologia baseia-se na apreensão de materialidades audiovisuais (gravações de campo) e posterior contextualização desses excertos no interior do processo criativo de performances audiovisuais.

As reflexões em torno dos trabalhos nos permitiram desenvolver a ideia dos ambientes expandidos, que nada mais são que o quarto hipotético onde o artista entra em contato com o que foi sua experiência fora dali (p. ex.: nos sítios do Cerrado) e o ambiente a ser instaurado pelo trabalho artístico. A partir dessas reflexões, nos foi permitido alargar a compreensão acerca da paisagem, a qual passa a ser a totalidade perceptiva resultante de processos dialéticos inferidos a partir da condição dos seres situados.

Os trabalhos aqui apresentados e analisados elencam o pressuposto de que a paisagem não pode ser reduzida a uma forma de percebê-la, a não ser, claro, que o façamos tendo em vista a proposta de analisar um excerto ou uma abstração desse todo. A paisagem é e será um todo multissensorial, do qual partimos para evidenciar elementos de apropriação e circunscrever práticas e ambientes de interação.

Referências

- BARBOSA, Altair S. “O cerrado está extinto e isso leva ao fim dos rios e dos reservatórios de água”. Entrevista cedida a Marcelo Gouveia. **Jornal Opção**, Tocantins, Edição 2048, out. 2014.
- BIGARELLA, João José et al. **Estrutura e origem das paisagens tropicais e subtropicais**. Vol 3. Florianópolis: UFSC, 1994.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CATTANI, Icléia Borsa. “Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (orgs). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002. Disponível em: < http://leglesspider.files.wordpress.com/2012/02/o_meio_ocr_9mb1.pdf > acesso em 09/03/2013.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- CUBITT, Sean. **Videography: video media as art and culture**. Basingstoke: Macmillan, 1993. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-23099-0>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig. **Materialities of communication**. Redwood: Stanford University Press, 1994.
- HIRASHIMA, Simone Q. S.. **Percepção sonora e térmica e avaliação de conforto em espaços urbanos abertos do município de Belo Horizonte-MG**. 2014. 246 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-23062015-172738/publico/HirashimaSimoneTese.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.
- HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. São Paulo: Idéias & Letras, 2006
- KRAUSE, Bernard. **A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LAROM, D. et al. “The influence of surface atmospheric conditions on the range and area reached by animal vocalizations”. **Journal of experimental biology**, v. 200, n. 3, p. 421-431, 1997. <https://doi.org/10.1242/jeb.200.3.421>

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, A. L. G. “Da paisagem sonora à escuta que faz a paisagem”. **Colloquium Humanarum**, v. 14, p. 809-814, 2017. <https://doi.org/10.5747/ch.2017.v14.nesp.001029>

PAREYSON, Luigi. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990

REY, Sandra. “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais”. **Porto Arte**, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n. 13, v. 7, 1996. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>

REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élida. (org.). **O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p. 123-140.

SANTOS, Cesar Augusto Baio. **Da imersão à performatividade**: vetores estéticos da obra-dispositivo. 2011. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4287>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SIMMEL, G. **A Filosofia da Paisagem**. Tradução de Artur Morão. de Filosofia. Covilhão: Universidade da Beira Interior, 2009. Coleção de Textos Clássicos

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Sobre os autores

Anésio Azevedo Costa Neto é artista multimídia graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestrado em Arte na Universidade de Brasília (UnB) e Doutorado em Arte Contemporânea pela UnB (linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas), sob orientação de Dra. Nivalda Assunção, com período sanduiche (Capes - PDSE 2019/2020) na McGill University, sob supervisão de Dr. Marcelo M. Wanderley. Desenvolve pesquisa na área de performance audiovisual, Arte e Natureza e Arte Sonora. Pesquisador associado ao IDMIL (McGill University). Atua como docente EBTT de Filosofia do Instituto Federal de São Paulo (IFSPP), Campus Votuporanga. Membro fundador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Imersividade e Ambientes Expandidos - GEPIAE. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Práticas Artísticas (GEPPA) da UnB.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5649501136123208>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4616-2243>

Nivalda Assunção de Araújo é doutora em Arts et Science de L'art pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2008). Mestre em Art Plastiques et Appliquées pela mesma instituição (2004) e Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (1999). É professora Associada da Universidade de Brasília. Atua na área de Arquitetura e Artes, com ênfase em poéticas contemporâneas. É líder do Geppa Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1324439742747081>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2510-0617>

Recebido em: 01-02-2021 / Aprovado em: 19-04-2021

Como citar

COSTA NETO, Anésio Azevedo; ARAÚJO, Nivalda Assunção. (2021) Projeto Cerrado – Primavera: ambiências audiovisuais. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 577-591, jul./dez. 2021.
<https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59121>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Da Mercantilização a Competitividade das Escolas de Samba – Surge um Novo Artista - O Carnavalesco.

From Commodification to Competitiveness of Samba Schools – A New Artist Emerges - The Carnavalesco.

ALEXANDRE GONÇALVES

LEONARDO MORAIS LOPES

HELENISE MONTEIRO GUIMARÃES

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

RESUMO

O carnaval carioca consagrou-se como o maior espetáculo da terra e estabeleceu este parâmetro pela multiplicidade de linguagens que apresenta em diversos campos de manifestações: música, dança, artes visuais, literatura, política e economia, entre outras esferas, constituindo sem dúvida uma festa de múltiplas combinações. Entendendo esse cenário do carnaval e em especial das escolas de samba do Rio de Janeiro, percebe-se a transformação dessa importante manifestação cultural popular em um objeto de estudo acadêmico e mercadológico, assim como sua estrutura funcional e organizacional. A estrutura de uma organização é de grande relevância para o alcance de objetivos preestabelecidos, que é a forma pela qual as atividades são divididas, organizadas e coordenadas. Esses processos organizacionais pelas quais as escolas de samba irão passar, traz à tona o novo modelo que estava surgindo na política econômica brasileira em meados da década de 1970 assim como o processo de mercantilização e ressignificação do carnavalesco, artista responsável pelo desenvolvimento da narrativa e do aspecto visual das escolas de samba.

PALAVRAS-CHAVE

Escola de Samba, Arte, Carnavalesco, Neoliberalismo

ABSTRACT

The carioca carnival has established itself as the greatest spectacle on earth and has established this parameter due to the multiplicity of languages it presents in various fields of manifestation: music, dance, visual arts, literature, politics and economics, among other spheres, undoubtedly constituting a party of multiple combinations. Understanding and perceiving this scenario of carnival and especially of the samba schools in Rio de Janeiro, one can see the transformation of this important popular cultural manifestation into an academic and market study object, as well as its functional and organizational structure. The structure of an organization is of great relevance for achieving pre-established objectives, which is the way in which activities are divided, organized and coordinated. These organizational processes, which the samba schools will undergo, bring to light a new model that is emerging in Brazilian economic policy in the mid-1970s, as well as the process of commodification and reframing of the carnavalesco, the artist responsible for the development of the narrative and the visual aspect of samba schools.

KEYWORDS

Samba School, Art, Carnival, Neoliberalism.

1. Introdução

O carnaval carioca consagrou-se como o maior espetáculo da terra e estabeleceu este parâmetro pela multiplicidade de linguagens que apresenta em diversos campos de manifestações: música, dança, artes visuais, literatura, política e economia, entre outras esferas, constituindo sem dúvida uma festa de múltiplas combinações. As investigações acadêmicas se debruçaram sobre esta manifestação, sobretudo a partir dos anos de 1970, e demonstra até hoje extensa vitalidade em renovadas indagações científicas.

Dentre as muitas peculiaridades do desfile de escolas de samba, destaca-se a de poder a cada ano mobilizar a opinião pública em torno de fatos aleatórios ou não que surgem e são objetos de discussões e polêmicas. Muitas vezes tais fatos são meticulosamente programados, em outras ocasiões, fatores alheios à estrutura do espetáculo (e justamente por isso) são capazes de criar situações emblemáticas que se fixam na memória da crônica carnavalesca e consequentemente tornam-se fatos históricos no carnaval.

No campo dos estudos sobre carnaval, destacamos as escolas de samba, como elemento fundamental para sua compreensão e neste contexto verificamos que existem trabalhos de extrema relevância acadêmica.

Dentre os trabalhos desenvolvidos com a temática carnavalesca, destacamos o carnaval desenvolvido como fato histórico, conceito e representação, por Leopoldi em *“Escola de samba ritual e sociedade”* (2010) apontamos também Da Matta com *“Carnavais Malandros e Heróis”* (1990), Ferreira com *“Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas”* (2005) e Viveiros de Castro em *“Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile”* (1984) analisando seus processos históricos e ritualísticos.

Na análise das imagens e construção de identidades imagéticas carnavalescas, citamos Guimarães em *“A Batalha das Ornamentações, a Escola de Belas Artes e o carnaval Carioca”* (2006) e Corrêa com sua obra *“As múltiplas faces da comissão de frente da escola de samba no contexto da opera de rua”* (1928-1999) e também *“Construção de enredo e performances”*, Farias em *“O enredo de escola de samba”* (2007) e Fernandes com *“Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados”* (2001). Estas e outras pesquisas fornecem um panorama da importância que as escolas de samba conquistaram no meio acadêmico e a multiplicidade de questões que elas ainda despertam.

Entendendo e observando o cenário do carnaval e em especial das escolas de samba do Rio de Janeiro, percebe-se as transformações dessa manifestação popular em um objeto de estudo acadêmico e mercadológico, assim como sua estrutura funcional e organizacional.

A constatação de que o carnaval passou a ser tratado como mercadoria nas últimas décadas não é uma novidade. Isso já foi apontado pelos próprios membros das agremiações, assim como por estudiosos do tema. Não por acaso, as últimas décadas estão inseridas em um momento histórico específico do capitalismo: o regime de acumulação integral. Partimos do pressuposto de que a mercantilização das relações sociais se intensificou no regime de acumulação conjugado (intensivo-extensivo) e, principalmente, no regime de acumulação integral (VIANA, 2015, p. 37; FERREIRA, 2018, p. 26).

Para melhor entender esse processo de mercantilização das escolas de samba, se faz necessário em primeiro, desenhar a evolução e / ou construção histórico social das escolas de samba do Rio de Janeiro.

As escolas de samba do Rio de Janeiro, são agremiações recreativas que sempre despertaram a atenção e a curiosidade dos cientistas sociais. São expressões culturais oriundas das camadas pobres das favelas e subúrbios cariocas. Participam desde os anos de 1920 dos desfiles de carnaval cariocas, cantando e dançando a modalidade samba, tipificada como samba enredo, apoiada por uma estrutura cenográfica.

No Rio de Janeiro do início do Século XX as camadas pobres urbanas não tinham muitas opções de lazer e cultura e, no afã do ideal modernizador que reconfigurou o espaço urbano, foram geograficamente levadas ao subúrbio e às favelas, principalmente.

Essa massa pobre urbana, de grande maioria negra, era marginalizada da vida social e do trabalho produtivo por ideias racistas e eugênicas que perpassaram o centro decisório da política, desde a Primeira República até a Era Vargas. Suas manifestações culturais e religiosas eram duramente reprimidas e criminalizadas pelo estado brasileiro, reduzindo drasticamente suas possibilidades de expressão.

O samba seria o elemento que diferenciaria as escolas de samba de outras formas de organização carnavalesca. Quando falamos de samba, não estamos tratando apenas de um ritmo, mas sim de uma cultura musical que se desenvolveu sobretudo nos morros cariocas, uma consequência das reformas urbanas de racionalização do espaço promovidas no início do século XX.

Em um contexto pós-abolição, em que as manifestações culturais e religiosas dos negros, eram duramente recriminadas e reprimidas, o samba carioca encontrou uma brecha para se desenvolver através da legalização dos cultos de origem africana. Beneficiando-se da incapacidade das autoridades em distinguir os toques religiosos e a batucada do samba, os sambistas encontraram nos terreiros o espaço para produzir sua arte. Com a liberdade de culto garantida por lei, o samba cresceu nesse contexto e tinha nos terreiros das 'Tias', mães de santo em grande parte oriundas da Bahia, na Pequena África o seu principal reduto (CABRAL, 1996, p. 10).

Diante desse cenário, as escolas de samba surgem no Rio de Janeiro no início da década de 1920. Elas têm como predecessores três grupos carnavalescos nitidamente estratificados por camada social: as Grandes Sociedades, compostas pelas elites; os Ranchos Carnavalescos, organizados pela pequena burguesia carioca; já as classes populares se agrupavam em torno dos Blocos Carnavalescos, e tinham suas bases nos morros e subúrbios cariocas (CAVALCANTI, 1994, p. 41; ARAÚJO *et al*, 1991, p.16).

As escolas de samba surgem da rua no seio dos blocos carnavalescos e aos poucos foram agregando em seu interior indivíduos de classes sociais distintas propondo novas formas de sociabilidade urbana (CAVALCANTI, 1998, p. 26).

Nos anos de 1950 se inicia a expansão das bases sociais das escolas de samba e se consolida o padrão hegemônico do desfile, o que se verifica com o aumento da participação das camadas médias e com o início da comercialização do desfile na década de 1960 (CABRAL, 1996, p. 20).

A partir da análise do processo histórico de concepção das Escolas de Samba, percebe-se que o período em que as agremiações carnavalescas sobreviveram sem investimentos financeiros de entidades externas ao "mundo do carnaval" é muito curto. Portanto, ao analisar o início do processo de mercantilização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, seria infundado buscar uma pureza dos desfiles, assim como apresenta Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008, p. 49) ao dizer que "o acesso a uma 'tradição popular pura' é humanamente impossível (...) as ideias de autenticidade e pureza comportam problemas, a cultura popular é, e sempre foi, essencialmente diversa".

As discussões desenvolvidas por Bakhtin (1999) na sua obra "*A cultura popular na Idade Média e Renascimento*", onde desenvolve reflexões sobre a cultura popular e as suas formas de transgressão, principalmente através do riso nas manifestações do carnaval, dão origem ao entendimento da singularidade entre as culturas, isto é, as manifestações da cultura popular e da cultura dita oficial se relacionam nas experiências de sua materialização no cotidiano social. Não existem, assim, formas puras de manifestação cultural, tanto da cultura popular quanto da dita oficial, apesar de suas respectivas representações darem significado ao lugar das classes sociais nas sociedades.

Em “*O mistério do Samba*”, Hermano Vianna, falando sobre a gênese do samba nos diz que (...) “foi uma resposta criativa, de gênios populares, estimulados por uma demanda de intelectuais de elite, interessados em organizar normas, valores, o imaginário social e a identidade nacional”.

Entretanto, o caráter pedagógico das Escolas de Samba não se limitava a ser apenas formas de exaltação a heróis nacionais e políticas de promoção ideologia. As agremiações tornaram-se fontes de descobertas históricas.

Através deste aspecto “pedagógico” das Escolas de Samba, foi possível, enfim, introduzir com mais clareza a discussão sobre o início do processo de mercantilização dos desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro.

2. O Processo econômico mercantil e a ebulição no cenário das escolas de samba.

Para Jupiara e Otávio, 2015, a década de 1970 é marcada pelo estreitamento das relações entre o jogo do bicho e as escolas de samba, em que o mecenato do jogo do bicho levou a uma racionalização da administração da escola e da produção do desfile. Movidos pela competitividade crescente entre as escolas, ideias como mercantilização e profissionalismo passam a fazer parte do vocabulário do carnaval carioca e forjam um novo modo de se “fazer carnaval”.

Nesse mesmo período, o neoliberalismo econômico ganha lugar nas economias mundiais, substituindo as medidas do modelo keynesiano (que defende a intervenção do Estado na organização econômica de um país), apoiando os princípios capitalistas. Esse modelo objetiva estimular o desenvolvimento econômico, no qual a ênfase principal é a não interferência do estado na economia.

Também nesse período, as Escolas de Samba passaram a deter maior independência financeira em relação aos recursos estatais, e começam a caminhar “pelas próprias pernas”. Ao se conquistar essa independência, inaugurou-se um novo estágio dos desfiles. As escolas se afastaram da “liberdade vigiada” do governo e adquiriram o livre arbítrio em suas opções. Esse novo período marca o início do processo de Mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (CABRAL, 2007, p. 18; CAVALCANTI, 2008, p. 33).

Estudos diversos apontam que do ponto de vista artístico a inclusão da contravenção possibilitou a ampliação das oportunidades. Entretanto, ao mesmo tempo, fortificou-se o caráter competitivo entre agremiações e se fortaleceu uma desigualdade de forças entre as Escolas de Samba, visto que poucas eram beneficiadas pela presença da contravenção.

Logo, para que pudessem galgar condições de competir pelo título de campeã dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as agremiações fortaleceram a busca por novas formas de captação de recursos e, assim, abriu-se caminho, mesmo que de maneira lenta e gradual, para a transformação da manifestação cultural em celebração da Indústria Cultural.

A partir da leitura do artigo “*Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer*” (COSTA et al; 2003, p. 24) e de “*A Indústria Cultural Hoje*” (DURÃO et al, 2008, p. 19) é possível identificar que o conceito de Indústria Cultural foi desenvolvido pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro “*Dialética do Esclarecimento*”. Ambos os teóricos faziam parte da Escola de Frankfurt, escola de teoria social interdisciplinar formada por diversos pensadores que tinham como fim realizar uma leitura crítica dos conceitos marxistas, já que visualizavam as correntes de pensadores que seguiam os conceitos de Karl Marx como meros perpetuadores de teorias. Não havia reflexão em torno das ideias do materialismo histórico.

Ao desenvolver o conceito de “Indústria Cultural”, Adorno e Horkheimer acreditavam que não era possível realizar análises a respeito das ideologias limitando-se, apenas, ao estudo das doutrinas políticas vigentes. Para eles, era necessário se ampliar as reflexões, passando a observar também as formas simbólicas que estão presentes no mundo social, tendo em vista a importância das relações nas sociedades e as maneiras nas quais se produz e se intensifica a massificação dos indivíduos. O desenvolvimento da comunicação em massa, para os teóricos, resultou em um impacto fundamental sobre as ideologias nas sociedades modernas.

A concepção do conceito de “Indústria Cultural” está inserida em um contexto histórico na qual várias transformações vinham ocorrendo na sociedade, com destaque aos aspectos econômicos e políticos. Um regime totalitário vigorava no país de origem dos filósofos: o Nazismo alemão. Eles perceberam que toda a arte produzida no país era voltada para esse sistema político, havendo, portanto, uma cultura “industrializada” de controle ideológico (DURÃO et al, 2008, p. 33).

Rodrigo Duarte (2008) observa que a manipulação das individualidades dos homens pela Indústria Cultural é tão intensa que os bens culturais se tornaram formas de estabelecimento de relações sociais. É comum se visualizar em espaços públicos o estabelecimento de contato entre desconhecidos através de comentários sobre programas televisivos produzidos para as massas, como novelas e *reality shows*.

Para Duarte (2008), a “Indústria Cultural” consegue aliar cultura à economia, tendo como ação principal a desconstrução da autonomia subjetiva dos indivíduos, sendo também responsável por condicionar os aspectos mais subjetivos à estrutura social, enquadrando o homem como massa e, desta forma, ele passa a ser identificado como um indivíduo de subjetividade neutra, que tem como função principal assimilar o que é reproduzido pelo capital. A “Indústria Cultural” é responsável por proporcionar a coisificação do indivíduo.

Duarte também observa que a partir das discussões sobre o conceito de “Indústria Cultural”, e da massificação dos consumos culturais promovida por ela, que a arte corre o risco de perder três principais características, a saber: a sua expressividade, o trabalho de criação e a experimentação do novo.

Segundo o filósofo, a expressividade das obras de arte é perdida devido à excessiva reprodução e repetição das obras. Já o trabalho de criação se desgasta, pois as criações se tornam eventos para o consumo. E no que se refere à experimentação do novo, as obras tornam-se apenas consagrações do que já foi consagrado pela moda e pelo consumo, em suma, tornam-se repetitivas.

Valendo-se dos conceitos de “Indústria Cultural” é possível fazer uma análise do processo de mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

3. Da Indústria Cultural à Indústria da Folia – O Processo Capital.

A estrutura de uma organização é de grande relevância para o alcance de objetivos preestabelecidos, que é a forma pela qual as atividades são divididas, organizadas e coordenadas.

Para se organizar uma Escola de Samba é necessário um bom administrador, que nesse caso, precisa ter pulso e coerência para planejar, acompanhar, organizar e controlar o trabalho desenvolvido dentro e fora da “Indústria da Folia”.

O Carnaval, para se tornar um grande espetáculo que sensibiliza milhões de pessoas mundo afora, se faz necessário a interação de inúmeros profissionais de diferentes formações e competências que, em conjunto com um bom modelo de gestão, dá ao evento toda a sua suntuosidade.

A estrutura organizacional, a visão estratégica e o comprometimento com a administração das Escolas de Samba são constituídos por agentes econômicos, sociais e culturais.

O sucesso deste nicho da indústria cultural pode ser mensurado através da movimentação financeira que atrai grandes nomes e marcas, o mercado publicitário e também pela geração de empregos. Tal sucesso mais tarde se revelaria prejudicial à festa carnavalesca. Em entrevista à revista *Veja* Luiz Antônio Simas fala que:

A virada dos anos 2000 foi terrível. O pior momento da história das escolas foi exatamente quando o dinheiro entrava fácil nas escolas. Nessa época, as agremiações foram cooptadas por uma lógica do mercado e de turismo. Os enredos eram basicamente propaganda. Quando o dinheiro começou a sumir, o nível dos enredos melhorou muito. Leandro Vieira só conseguiu fazer um enredo extremamente politizado na Mangueira em 2019 porque não havia patrocínio (SIMAS, 2020, p. 19).

Uma Escola de Samba é um empreendimento da área de cultura, sem fins lucrativos, que presta serviços de resgate e preservação da identidade cultural das comunidades envolvidas. Não visa lucro e sim ganhos em resultados de sua atuação na área cultural. As Escolas de Samba vendem sua imagem como um produto de responsabilidade social e investimento cultural (LIESA, 2009, p. 01).

Esse empreendimento, que antes era apenas um modelo de identidade nacional, agora também passa a gerar lucro e ser uma fonte de produção de geração de trabalho.

Nos aspectos históricos-sociais, antes mesmo da mercantilização, a diferenciação das escolas já havia ocorrendo, na virada da década de 1950 para a década de 1960, algumas das principais transformações ocorrem no seio das escolas de samba, sobretudo a principal delas: a transformação do carnavalesco.

“Carnavalesco” é um termo de várias aplicações: aquele que gosta de carnaval, folião, coisas relativas ao carnaval, e recentemente designa um profissional com atribuições específicas, que trabalha no âmbito do carnaval. Seu antepassado era o chamado “técnico”, que possuía atribuições idênticas e elaborava os desfiles das Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos, manifestações populares do carnaval do Rio de Janeiro no século passado e deste século. Estas entidades contavam com a participação de artistas plásticos e cenógrafos, constituindo os primeiros núcleos de formação profissional técnica e artística carnavalesca (GUIMARÃES, 1995, p. 52).

Trata-se de uma transformação primordial por ter induzido a diversas outras transformações que, por um lado, ajudaram a alçar os desfiles a um espetáculo de repercussão mundial e, por outro, alteraram significativamente a organização, a estrutura e os sentidos do espetáculo.

Em *“Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional”* Guimarães, 1995, apresenta a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro como uma grande responsável pelas inovações e controvérsias no carnaval. Esse papel inovador, se configura quando em 1959, a agremiação convidou dois artistas plásticos para a confecção da parte artística visual de seu desfile, algo que até então cabia aos próprios componentes das escolas de samba o papel de confeccionar as fantasias e alegorias que seriam apresentadas na avenida, mas no carnaval de 1959, com o convite ao casal Marie Louise Nery e Dirceu Nery altera todo esse cenário,

esses se tornariam os primeiros profissionais com qualificação técnica específica, quando então temos a constituição de um novo profissional, o “**carnavalesco**”.

A agremiação tijuca (Acadêmicos do Salgueiro), é sem sombra de dúvidas, um grande marco para a transformação desse profissional, poderia dizer que ela foi não apenas uma escola de samba, mas também uma escola de formação de carnavalescos, como corrobora Guimarães. Isso porque, na década seguinte, 1960, chega na agremiação o cenógrafo e também professor da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o artista Fernando Pamplona, que na época também era cenógrafo do Teatro Municipal.

Pamplona transforma o Salgueiro, indiretamente, num grande projeto de extensão da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRRJ), isso porque, além do próprio, ele convida o figurinista Arlindo Rodrigues e o também professor da Escola de Belas Artes o desenhista e aderecista Nilton Sá. Com esse cenário formado, Pamplona convida alguns de seus alunos a participarem do projeto, dentre eles Rosa Magalhães e Maria Augusta Rodrigues.

O sucesso dessa empreitada é imediato, a escola, que até então jamais tinha vencido, obtém entre 1960 e 1969 quatro títulos, dois vice campeonatos e três terceiras colocações. Esse sucesso se torna referência de forma a influenciar as demais escolas a valorizar mais o aspecto visual e buscar profissionais capazes de pensar, produzir e gerenciar a construção dos desfiles a partir de uma nova concepção estética.

Esse é um momento de reformulações estruturais, econômicas e principalmente políticas, é um momento de reformulação da própria estrutura das agremiações e do próprio desfile com o ingresso dos mecenas na cena das escolas de samba.

Oriundos, na sua maioria, dos aparelhos da ditadura, como diz Lupiara, 2015, esses mecenas, trazem um modelo muito parecido com o *Laissez-faire* (expressão francesa que significa literalmente “**deixar fazer**”). Nesse caso seria, o deixa fazer o carnaval, o projeto a ser apresentado pela agremiação, e assim também se tornar cada vez mais competitiva, atraindo mais investidores (patrocinadores) para a agremiação, melhorando de vez a relação dos mecenas com a agremiação. Essa fórmula de “**deixar fazer**” é considerada um **símbolo da economia liberal** defendida pelo capitalismo.

De acordo com o liberalismo econômico, o Estado deve “deixar o mercado fazer”, sem interferir no funcionamento deste, se limitando apenas a criar leis que protejam os consumidores e os direitos de propriedades. Incorporando e/ou analisando as escolas de samba por essa luz, os mecenas passam a ter essa filosofia, dentro das escolas de samba.

Sob essa ótica filosófica dos mecenas, as escolas de samba, também objetivando o êxito do Salgueiro, expresso na conquista do título, passam a promover uma espécie de reformulação em suas organizações, e a primeira mudança é no visual.

Visual e competitividade, estão interligados, e o modelo apresentado pelo Salgueiro salta aos olhos dos mecenas, que trazem para seu “time” esse profissional acadêmico, o carnavalesco ganha status de diferencial das escolas de samba.

Para alguns, essa ascensão do carnavalesco não foi bem vista, uma vez que se caracteriza como um afluxo e uma adesão maciça das camadas médias urbanas a uma manifestação até então mais marcadamente popular (Cavalcanti, 1998: 39).

Mas é, portanto, com essa ascensão do carnavalesco, que passamos a ter uma diferenciação das escolas de samba, respeitando suas tradições e principalmente os estilos e formações de cada artista, que passam a responder

pelo visual apresentado pela escola de samba. Nesse cenário teremos Joazinho Trinta, que passaria a traçar um modelo visual e uma narrativa de ostentação na Beija Flor de Nilópolis.

Outro artista seria Arlindo Rodrigues, com um requinte indiscutível a temas ligados à narrativa histórica e ao visual barroco na Mocidade Independente de Padre Miguel, também com a presença de mecenas em seu corpo administrativo.

Na contramão dos mecenas, mas com objetivo em partilhar essa nova conjuntura do cenário das escolas de samba, teremos a quase desconhecida União da Ilha do Governador, que tinha ascendido à elite do carnaval carioca no ano anterior. A aposta era a mesma, transformar a escola, moldar seu visual, ser competitiva, mas com um diferencial: essa agremiação não possuía um mecenas, mas como todo empreendimento, ela já se encontrava no novo modelo, a mercantilização do carnaval em busca de lucro, e para isso, traz a artista plástica e professora Maria Augusta Rodrigues para desenvolver seus carnavais na busca de uma possibilidade de competição

4. Conclusão

Ao longo do tempo, as escolas de samba, mesmo que marginalizadas à luz da cultura erudita, continuam sendo uma grande vitrine para expressão artística, social e política, e estão fixadas como o pilar da cultura popular carioca e brasileira, mesmo tendo sofrido interferências internas e externas. Seus desfiles passaram por grandes modificações ao longo deste tempo, seja por motivos administrativos ou por mudanças estéticas no visual plástico.

Desde meados dos anos 1920 até os dias de hoje, as agremiações, apesar destas influências, continuam a cumprir seu papel social, refletindo em seus desfiles as mudanças sociais de cada período, dando voz e vez ao folião e ao artista de carnaval.

Ainda nos dias atuais, apresentam um aspecto pedagógico e didático na narrativa de seus enredos, proporcionando inclusão, trazendo discussões salutares e necessárias a sociedade brasileira, inclusive dando visibilidade internacional a alguns assuntos do nosso cotidiano.

A potência dos desfiles das escolas de samba fica evidente, principalmente quando em momentos sombrios da nossa história utilizam este grande mecanismo de fala às massas para retratarem / divulgarem, mesmo que de forma impositiva, uma visão distorcida, como por exemplo o ocorrido nos carnavais de 1974 a 1976 na Beija Flor de Nilópolis com seus enredos encomendados por setores dos governos militares para descrever um ufanismo a seus governos.

As escolas de samba são, sem sombra de dúvida, a narrativa clara de um Brasil agrário que se moderniza a cada instante e que traz em seus modelos gerenciais o reflexo de nossa política econômica vigente, trazendo a lógica neoliberal para o processo da competição carnavalesca.

Essa adequação, a um novo modelo econômico adotado traz alguns desconfortos às escolas, como por exemplo se adequar aos modelos impostos pelas emissoras de televisão (um dos maiores consumidores do produto).

Outra necessidade se configura em superar a cada ano o espetáculo apresentado, a fim de permanecer no mercado da concorrência entre as primeiras colocações, visando uma melhor arrecadação financeira para o próximo ano, ou seja, uma constante re-significação do modelo atual.

Nessa luta constante do consumo imediato/imediatista das escolas de samba, o dinheiro/capital traz a mercantilização e essa a importância e necessidade de uma projeção de uma identidade visual competitiva a cada ano.

Sendo assim, para que esse processo visual possa ocorrer com maestria, a presença do artista denominado oficialmente como carnavalesco, ou como alguns gostam de chamar “design carnavalesco ou do carnaval”, que atua fisicamente como um grande diretor de arte, se faz necessária.

O modelo neoliberal, fundamentado nos princípios do *Laissez-faire* passam a fazer parte ativa do processo de criação das escolas de samba.

A filosofia do *Laissez-faire* que é considerada um **símbolo da economia liberal**, defendida pelo capitalismo, passa a fazer parte da filosofia administrativa/econômica das escolas de samba.

Atualmente as escolas de samba passaram a ser um grande palco para o artista popular, poderia aqui ressignificar esse profissional carnavalesco como um grande artista pedagógico da folia, porque ele traz para si a responsabilidade, não apenas de um visual competitivo, mas também de um visual, uma narrativa que tenha um impacto social forte.

A arte sempre teve e sempre terá esse objetivo impactante social, vimos isso na Semana de 22, e nas escolas de samba não poderia ser diferente. O carnavalesco é um artista que se comunica com o grande público, é um artista de massa para a massa.

Referências

- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- CAVALCANTI, M, L, V, C. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CORRÊA, Elizeu de Miranda. **As múltiplas faces da comissão de frente da escola de samba no contexto da ópera de rua (1928-1999)**. Curitiba: Editora CRV, 2015.
- FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro, 1928-1949**, Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, A, C. Mutações de valores e mercantilização das escolas de samba paulistanas no capitalismo contemporâneo. **Aurora**, Marília, v.11, n. 1, p. 95-118, Jan./Jun., 2018.
- FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A batalha das decorações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca**. Tese (doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional**. **INTERFACES Ferramenta de Leitura**, 1995.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169 – 214.
- JUPIARA, A; OTAVIO, C. **Os porões da contravenção. Jogo do bicho e ditadura militar; a história da aliança que profissionalizou o crime organizado**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2015.
- LEOPOLDI, J. S. **Escola de samba, ritual e sociedade**. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1978.
- SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- VAZ, Alexandre Fernandes; ZUIN, Antônio; DURÃO, Fabio Akcelrud. **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Bomtempo, 2008.

Sobre os autores:

Alexandre Gonçalves é artista e historiador da arte, Doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV EBA/UFRJ, docente da Fundação de Apoio a Escola Técnica - FAETEC e da Universidade Santa Úrsula, bolsista CAPES, pesquisador do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas — NesCaFe (CNPQ). Possui artigos publicados em diversos periódicos científicos. Atua como pesquisador e carnavalesco em escolas de samba do Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2683850771502309>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8453-7750>

e-mail: xandoenf@yahoo.com.br

Helenise Monteiro Guimarães é professora Associada 1 do departamento de História e teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, docente e orientadora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais PPGAV EBA/UFRJ, Coordenadora do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas — NesCaFe (CNPQ).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6266807318429051>

Leonardo Morais Lopes é mestrando em Artes Visuais pelo PPGAV EBA/UFRJ, bolsista CAPES, pesquisador do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas — NesCaFe (CNPQ).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3954089144426917>

Recebido em: 01-07-2021 / Aprovado em: 21-12-2021

Como citar:

Gonçalves, Alexandre; Morais, Leonardo Morais; Guimarães, Helenise Monteiro. (2021). Da Mercantilização a Competitividade das Escolas de Samba – Surge um Novo Artista - O Carnavalesco. Revista Estado Da Arte, v.2, n.2, p. 593–603. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-62124>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

BICICRUZE

BICICRUZE: para deixar de pedalar falando sozinha

BICICRUZE: to stop cycling talking alone

ANDRESSA BOEL

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas, Brasil

RESUMO

De maio até setembro de 2019 a BICICRUZE teve como endereço uma casa alugada na Rua Cherubina, em frente à praça central do Cruzeiro dos Peixotos, distrito de Uberlândia-MG. Nesse lugar, Eric, João Gabriel, Erick, João Vitor, Isabela, Luiz Gustavo, Mário, Talisson, e eu, Andressa, imaginamos bicicletas não tradicionais e as desejamos! Desenhamos nossas *bicis* e refletimos como elas poderiam funcionar, esculpimos e projetamos suas maneiras de usar, ou de *estar-a-pedalar*. Enquanto desenvolvíamos esses projetos, recolhi algumas peças em desuso em bicicletarias no centro da cidade e as acumulei nesse lugar, que funcionou como nossa residência artística. Por meio de *gambiarras sadias*, com a serra e solda de Clebinho, *assemblamos* e aglutinamos essas peças junto a outras que poderiam não fazer parte do mundo *bicicletável*.

PALAVRAS-CHAVE

BICICRUZE, bicicleta, arte contemporânea, arte pública, *site-specific*

ABSTRACT

Bicicruze is a project that we conducted in an artistic residence. The name is a mix between bicycle and the location of Cruzeiro dos Peixotos, where it took place. During the development of this work, we imagined and wished for nontraditional bicycles. Posteriorly, we draw sketches of the bicycles and reflected about how they would work. Then, we sculpted models of the bicycles and thought about the act of hiding a bicycle. The participants included Eric, João Gabriel, Erick, João Vitor, Isabela, Luiz Gustavo, Mário, Talisson, and me. During the development of this work, I collected used bicycle parts in shops in the downtown and stored them in our artistic residence. Using techniques of healthy kludge, Clebinho cut the stored bicycle, put parts together and welded, creating nontraditional bicycles.

KEYWORDS

BICICRUZE, bike, contemporary art, public art, *site-specific*











Que formato tem a bicicleta que potencializa a sua experiência com a cidade?







Isabela e Mário construíram sua própria tandem, bicicleta na qual duas pessoas podem pedalar juntas. Durante práticas de desenhos, encontros e brincadeiras, eles entraram em um acordo para construírem em parceria a bicicleta que completasse e correspondesse às expectativas de ambos. Assim dividiriam o trabalho e teriam a companhia um do outro para girar os pedais da bici.

No percurso construtivo do desenho até a solda, algumas características da bici se perderam ou mesmo foram adaptadas, por opção estética dos próprios criadores, pelo conforto do giro dos pedais ou mesmo para que fosse possível de se deslocar no asfalto em trajetos curvos.



Créditos:

Concepção e Coordenação da Bicicruze: Andressa Boel

Criação da tandem: Isabela e Mário

Montagem e solda: Cleverton

Imagens e edição: Andressa Boel

NOTA: o planejamento e a construção da bicicleta se deu durante cursos de arte proporcionados pelo ateliê, aos quais todas as crianças participantes foram autorizadas por seus responsáveis a frequentar. A BICICRUZE recebeu incentivo da Prefeitura Municipal de Uberlândia por meio da Lei de Incentivo Municipal (PMIC).

Sobre a autora

*Andressa Boel é artista e pesquisadora. Doutoranda (com bolsa CAPES) pelo IA da Unicamp. Coursou graduação em Artes Visuais (2014) e mestrado em Artes (2016) na UFU. Integra o Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GEAP-BR), o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI-UFU) e também atua em grupos “bicicleteiros” tais como Vira-Latas, Catraca Negra e Ovelhas Negras.

E-mail: andressa.boel@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1150769281524957>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9851-2108>

Recebido em: 11-01-2021 / Aprovado em: 05-04-2021

Como citar

BOEL, Andressa. (2021). BICICRUZE: para deixar de pedalar falando sozinha. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 605-617, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-58803>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.