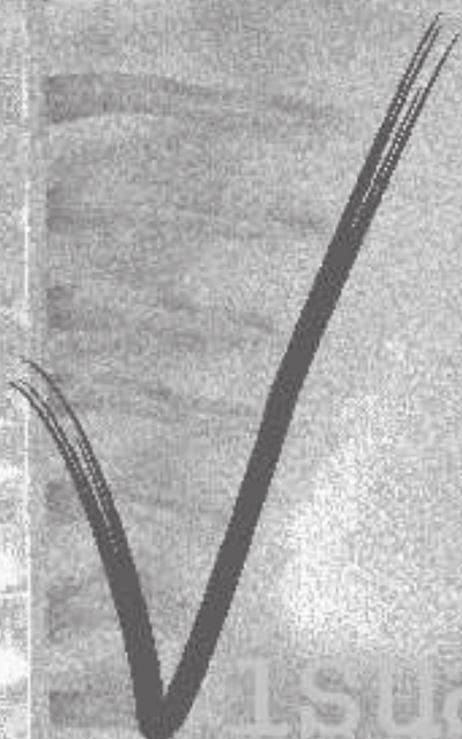




visualidade
nas artes
olhares e
considerações

Joaquim Netto (org.)



Visualidade
nas artes
olhares e
considerações

Universidade Federal do Amapá

Macapá
2016

JOAQUIM NETTO (Org.)

**VISUALIDADE NAS ARTES
OLHARES E CONSIDERAÇÕES**

TEXTOS DE

MARIA LUISA LUZ TAVORA (EBA/UFRJ)

EDISON FARIAS (ICA/FAV/UFPA)

CEZAR BARTHOLOMEU (EBA/UFRJ)

JOAQUIM CESAR DA VEIGA NETTO (DEPLA/UNIFAP)

LUCIANA MACÊDO (DEPLA/UNIFAP)

MARIA DE FÁTIMA GARCIA DOS SANTOS (DEPLA/UNIFAP)

RAYELE NAZARÉ MARINHO (DEPLA/UNIFAP)

Grupo de Pesquisa Estudos sobre Arte Moderna e Contemporânea

**UNIFAP
Macapá-AP
2016**

Copyright © 2016, Autores

Reitora: Prof.^a Dr.^a Eliane Superti
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Adelma das Neves Nunes Barros Mendes
Pró-Reitora de Administração: Wilma Gomes Silva Monteiro
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. Msc. Allan Jasper Rocha Mendes
Pró-Reitor de Gestão de Pessoas: Emanuelle Silva Barbosa
Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Msc. Margareth Guerra dos Santos
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Helena Cristina Guimarães Queiroz Simões
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Dr. Rafael Pontes Lima
Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Prof. Dr. Paulo Gustavo Pellegrino Correa

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá
Tiago Luedy Silva

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá
Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Agripino Alves Luz Junior	Leticia Picanco Carneiro
Ana Paula Cinta	Lylian Caroline M. Rodrigues
Camila Soares Lippi	Marcio Aldo Lobato Bahia
Eldo Silva dos Santos	Mauricio Remigio Viana
Eloane de Jesus R. Cantuária	Raphaelle Souza Borges
Fernanda Michalski	Robert Ronald Maguina Zamora
Giovani Jose da Silva	Romualdo Rodrigues Palhano
Jadson Luis Rebelo Porto	Rosinaldo Silva de Sousa
Julio Cezar Costa Furtado	Tiago Luedy Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N476v

Visualidade nas artes: olhares e considerações / Organizador:
Joaquim Netto – Macapá: UNIFAP, 2016.
132 p. : il.

Vários autores.
ISBN: 978-85-62359-57-6

1. Arte. 2. Linguagem visual. 3. Fotografia. 4 Cultura. I. Netto,
Joaquim. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título..

CDD 770

Capa: Edison Farias

Escultura fotografada: Raimundo Calandrino

Editores e diagramação: Fernando Castro Amoras

Editora da Universidade Federal do Amapá
Site: www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br / Telefone (96) 4009-2801
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	05
PODER, DISPUTAS E CONTROLE DO ENSINO DE GRAVURA NA ENBA NOS ANOS 1950/60	07
Maria Luisa Luz Tavora	
GYORGY KEPES - UM MENTOR AVANT LA LETTRE NAS CO- NEXÕES ENTRE CIÊNCIA, ARTE E LINGUAGEM VISUAL - DA NEW BAUHAUS AO MIT	25
Edison Farias	
ANSELM KIEFER - LER A TERRA	51
Cezar Bartholomeu	
A PERFORMANCE PARA FOTOGRAFIA: RELAÇÕES, ENTRE- CRUZAMENTOS E DIMENSÕES HISTÓRICAS	65
Joaquim Cesar da Veiga Netto	
RELATO SOBRE A FRONTEIRA	83
Luciana Macêdo	
OLHARES ANÔNIMOS: O ARTISTA COMO UM VOYEUR	103
Maria de Fátima Garcia dos Santos	
FOTOGRAFIA E OLHARES SOBRE A CULTURA NAS ÁREAS DE FRONTEIRAS	115
Rayele Nazaré Marinho e Joaquim Cesar da Veiga Netto	

APRESENTAÇÃO

Visualidade nas Artes – Olhares e considerações é um generoso trabalho que conta com a contribuição de pesquisadores da Universidade Federal do Amapá, Universidade Federal do Pará e Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Os textos buscam analisar questões plurais no campo da arte brasileira e seus diálogos com a produção internacional. Os estudos procuram perceber a produção artística dentro de seu contexto histórico e cultural. Desta forma, através da organização dos textos procuramos evidenciar que arte se alimenta de todos os aspectos da civilização do seu tempo. Assim, a história e a cultura encontram-se refletidas na irrepetível atitude de cada artista, cujas ações trazem seus modos de pensar, viver e sentir de toda uma situação e lugar, ou seja, a interpretação da realidade, a atitude diante da vida, os ideais, as tradições, as esperanças e as lutas e conquistas estéticas, éticas e políticas.

Desta forma, almejamos ampliar as referências que possam contribuir com a crítica e historiografia da arte - pensar as condições da visualidade na contemporaneidade de modo bastante singular - isto é, principalmente através da produção de pesquisadores da região norte do Brasil em diálogo com estudos de pesquisadores da região sudeste.

Joaquim Netto
(Organizador)

PODER, DISPUTAS E CONTROLE DO ENSINO DE GRAVURA NA ENBA NOS ANOS 1950/60*

Maria Luisa Luz Tavora – EBA / UFRJ

RESUMO: Em 2016 comemoramos 200 anos de criação do ensino oficial de arte, entre nós, materializado com a Academia Imperial das Belas Artes seguida da Escola Nacional de Belas Artes, hoje, Escola de Belas Artes. Este artigo centra-se na trajetória do ensino da gravura configurando contribuição para os pesquisadores e estudiosos interessados no ensino de arte, no Brasil. Na trajetória da implantação da prática da gravura nos regimentos e currículos da Escola Nacional de Belas Artes, mudanças significativas foram operadas, segundo fontes documentais do acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. No recorte temporal proposto, a relevância do assunto para a história deste ensino diz respeito, entre outras questões, ao fato do aprendizado do meio gráfico ter-se realizado em termos de uma estética moderna. O processo de inserção desse meio de expressão na ENBA e seus protagonistas dão contribuição relevante às muitas etapas da institucionalização do ensino da arte, entre nós.

Palavras-chave: gravura moderna – ensino oficial – Escola Nacional de Belas Artes

1 TUDO COMEÇAVA ...

Desde a criação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (12/08/1816) em brião da Academia Imperial das Belas Artes, criada dez anos mais tarde, o ensino da gravura estava incluído em seus projetos. Tal inclusão conjugava o interesse na formação do artífice que atenderia às demandas comerciais e o artista ligado às exigências das belas artes. Todavia, inúmeros decretos testemunham decisões que retardaram e perturbaram o plano original, refletindo o papel secundário desse ensino no quadro geral da formação proposta pela Instituição. A propósito da xilogravura, cuja cadeira permaneceu sem titular até 1890 quando foi extinta, o comentário do estudioso Antonio Costella situa bem a questão: [...]criou-se a cadeira de xilografia, mas para instalar-se na Academia de Belas Artes, ambiente muito elitista e pouco favorável à iniciativa.¹

* Retomamos este texto apresentado no Seminário do Museu D. João VI / EBA/UFRJ, no ano de 2010. Este contém estudos e análises sobre os anos 1950/60, questões e reflexões sobre o papel dos ateliês de ensino

Pontuada por diversas interrupções, a trajetória irregular do ensino da gravura plana e em relevo desde a gênese da Academia Imperial das Belas Artes, no Rio de Janeiro, reflete questões relativas ao papel social do gravador definido pela sociedade. No âmbito da gravura plana, o interesse por sua aplicação direcionava-se ao campo da ilustração comercial, anúncios, vinhetas de livros e periódicos, valorizando-a enquanto técnica de reprodução.

Interesses políticos de manutenção do sistema de ensino acadêmico, mostram a reduzida valorização do aprendizado da técnica quer como gravura em medalhas, quer como gravura plana.²

Quando a Família Real aqui aportou, a gravura plana já possuía nível técnico elaborado, dada a essa destinação comercial. O principal centro de produção de inúmeros artífices era a Casa da Moeda (8/03/1694), em cujas máquinas, por volta de 1839, os alunos da Academia buscariam intensificar a sua prática. Posteriormente, a Impressão Régia e o Arquivo Militar tornaram-se importantes centros para o trabalho de gravadores. Nos períodos subseqüentes, a formação de gravadores dava-se em espaços que buscavam a pronta resposta de um técnico especializado à

para a ativação da gravura artística, aprofundadas e sistematizadas em em nosso doutoramento. A pertinência desta retomada, aqui com a inclusão de subtítulos, explica-se por nosso interesse em colocar em evidência a Escola Nacional de Belas Artes, no ano de comemoração de seus 200 anos de criação e em fazer jus à dimensão de seu papel no campo do ensino da arte, no séc. XX, no Brasil.

¹ - COSTELLA, Antonio. *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984, p.90.

² _ Em 1820, em decreto de 23 de novembro, anunciava-se o início das aulas na Academia, constando a gravura ao lado do desenho, da pintura e da escultura. Como professor nomeado, o gravador Zepherin Ferrez, especialista em cunhagem de medalhas, com destacada atividade na Casa da Moeda. No âmbito oficial, sua atividade estendeu-se à escultura em baixo-relevo, com trabalhos realizados juntamente com seu irmão Marc Ferrez. Não tendo sido registrada inscrição para a gravura em medalhas durante onze anos, a cadeira sob sua responsabilidade foi extinta, vindo a ser reabilitada em 1837, ainda sob sua orientação, com a inscrição de três alunos, um dos quais José da Silva Santos, posteriormente nomeado seu substituto por Carta Imperial de 2 de junho de 1840. Em 1851, morre Zepherin Ferrez. José da Silva já se transferira para a cadeira de Escultura, tornando-se seu proprietário em 1869, ano também do seu falecimento. Assim, mais uma vez, por vacância, a cadeira de gravura em medalhas era extinta sendo substituída por uma de xilografia que, de imediato, não chegou a ser provida com titular, permanecendo vaga até sua extinção em 1890. No plano oficial, o ensino da xilografia não teve melhor sorte. Neste mesmo ano, com a aprovação do Novo Estatuto, a extinta cadeira de gravura em medalhas foi restabelecida. Assumiu-a Augusto Giorgio Girardet, em 1891, permanecendo quarenta e dois anos à sua frente. A partir de 1934, Dinorah Azevedo de Limas Enéas, aluna de Girardet, tornou-se responsável por este ensino, em caráter provisório, permanecendo até 1957. Neste ano, Leopoldo Campos, concursado, assume a cátedra de gravura permanecendo até os anos 60, embora tivesse pedido aposentadoria em 1957.

crescente demanda comercial. Os que faziam o serviço eram considerados gravadores comerciais, “abridores” de chapas de metal, madeira, cobre e pedra, situação que os distanciava do perfil e o lugar social pretendidos para os discípulos das Belas Artes.

A Academia não conquistou prestígio no âmbito da formação de gravadores, tendo em vista a visão pragmática que acompanhava este ofício. Outros núcleos³ desenvolveram um ensino mais adequado aos fins comerciais da técnica de gravar, contribuindo para o esvaziamento do curso de medalhas e de xilografia oferecidos pela Academia. Nesta Instituição, a gravura plana constituía campo de treinamento e uma prática a mais na formação do gravador de medalhas ou mesmo do pintor e do escultor, realidade que se manteria até os anos 1940, na então Escola Nacional de Belas Artes. No Regimento da ENBA, aprovado pelo Conselho Universitário, em 17 / 8 /1948, e que entrou em vigor em 1949, a gravura plana ainda mereceu o tratamento de técnica complementar ao ensino do gravador de medalhas.

2 RESGATE DA GRAVURA PARA O CAMPO ARTÍSTICO

Na Europa, nos meados do século XIX, como as técnicas tradicionais de gravar agonizavam frente aos processos tecnicamente mais eficazes de difusão da imagem, intensificaram-se as ações de resgate dessas técnicas, alçando-as para o mundo artístico. E este entendimento seria defendido e conduzido por pintores, escritores, *marchands*⁴ que desencadearão uma luta para salvar a arte da gravura, redirecionando seus fins. Formaram-se grupos de artistas, as Sociedades dos Aguafortistas (1862) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889), interessados em

³ - O Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1856, tornou-se o núcleo de formação dos “abridores”. Anteriormente, em 1850, fora criado por Henrique Fleiuss e seu irmão Carl, o Instituto Artístico, núcleo independente, uma espécie de empresa tipo-litográfica, onde se oferecia cursos de xilogravura. Como reconhecimento por sua atuação, este núcleo recebeu em 1863, a honra de acrescentar o título de Imperial ao Instituto que continuou desenvolvendo suas atividades até 1876, ano da morte de Carl Fleiuss.

⁴ - Théophile Gauthier, Roger-Marx, Ambroise Vollard, Baudelaire, Bracquemond, entre outros

destacar cada vez mais, as possibilidades expressivas da gravura, através xilografia e das técnicas do metal. O mundo artístico europeu incorporava a gravura original como linguagem, campo criativo e de expressão.⁵ Experiências relevantes deste entendimento foram oferecidas pelos impressionistas e pelos artistas do expressionismo alemão, na entrada do século XX.

3 AÇÃO DE CARLOS OSWALD

Entre nós, tal visão, - a possibilidade de integração da gravura ao campo artístico,- conduziu pioneiramente as atividades de Carlos Oswald (Florença,1882/Rio de Janeiro,1971), à frente da oficina de gravura do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, a partir de 1914 numa primeira fase até 1919 e, posteriormente, dos anos 30 aos 50.⁶

Ao voltar definitivamente para o Brasil em 1913, Oswald deixara para trás o ambiente florentino, onde se dera sua formação em gravura, o qual acolhia com entusiasmo a proposta dos impressionistas de introduzir a cor, trabalhar com a chapa de zinco, obtendo texturas e efeitos que se distanciavam da limpeza e rigor do cobre, tão explorados e necessários na gravura de reprodução.

O trabalho de Carlos Oswald atraiu a atenção de Tomás Santa Rosa que, em 1946, convidou-o para dar aulas de gravura em metal no curso de Desenho de Pro-

⁵ - Fizeram parte destas Sociedades artistas como Manet, Daumier, Jongkind, Degas, Pissaro, Courbet e Eugène Boudin. Atravessando o século, em 1923, foi fundada por Laboureur e Dufy, a Sociedade dos Pintores-Gravadores Independentes que se fundiu à antiga Sociedade dos Pintores-Gravadores Franceses, da qual participaram artistas como Matisse, Braque, Picasso e Vlaminck. Em 1938, Pierre Guastalla organizou também outra sociedade, A Jovem Gravura Contemporânea, nos mesmos moldes das anteriores. Ver BERSIER, Jean-E. *La gravure: les procédés, l'histoire*. Nancy: Berger- Levrault, 1984, p.312. Em 1963, esta última sociedade contava com 25 membros titulares gravadores dentre os quais Johnny Friedlaender e Stanley William Hayter, artistas cuja presença foi relevante no processo de ativação da gravura nos anos 50/60, no Brasil. O primeiro deu o curso inaugural do Ateliê do MAM-Rio, em 1959, quando também expôs. O segundo, além de expor no mesmo Museu, em 1957, publicara em 1949, com segunda edição em 1966, *New Ways of Gravure*, livro que circulou muito entre os nossos gravadores nos anos citados.

⁶ - Sobre o assunto ver: TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura no Liceu de Artes e Ofícios-RJ: tensão entre métier e meio expressivo. Encontro Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas/ANPAP, 2007, Florianópolis. Dinâmicas epistemológicas em artes visuais. p.381-390. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/039.pdf>>

paganda e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas.⁷ Oferecia-se para profissionais em atividade nas empresas gráficas particulares ou de institutos oficiais, uma visão mais abrangente e inovadora para a formação do artista gráfico que, além do aprendizado das diferentes técnicas de gravar, estudava História da Arte. Esta oportunidade estendeu-se a estudantes de desenho e pintura, seguindo o posicionamento pioneiro de Carlos Oswald de expandir a prática da gravura entre os artistas. Esta abertura de limites da técnica foi destacada pelo crítico Mário Pedrosa, ao dizer:

A iniciativa é da maior importância para a vida artística do Rio. Até agora, a gravura era um mistério para meia dúzia de entendidos que a guardavam a sete chaves. A água-forte tinha o privilégio das coisas raras e desconhecidas [...] Agora, Carlos Oswald, Santa Rosa e o Leskoschek acabaram com o mistério, e o segredo está aberto para quem quiser vir e aprender.⁸

Também chamou atenção dos críticos o método de ensino de Santa Rosa, Carlos Oswald e Leskoschek, uma vez que buscavam salvaguardar a personalidade do aluno, embora exigissem um apurado conhecimento técnico.⁹ A criação de núcleos de ensino conferia à gravura artística cada vez mais uma importância, consolidada também por outras medidas complementares que proporcionavam a circulação e absorção dos trabalhos.¹⁰

4 AÇÕES NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

A criação do curso de *Especialização da Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e*

⁷ - Sobre o assunto ver: TAVORA, Maria Luisa L. Fundação Getúlio Vargas: O curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas. In *Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em questão: Anos 50 e 60*. Tese Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social/ IFCS/UFRJ, 1999, p.31-37.

⁸ - PEDROSA, Mário. Curso de Desenho e Artes Gráficas. *Correio da Manhã*, 15 / 02 / 47.

⁹ - KAMENHA, Michel. A propósito de uma exposição. *Jornal do Commercio*, RJ, 18 / 03 / 47.

¹⁰ - Carlos Oswald, em 1948, propôs a premiação de viagem para as Artes Gráficas no Salão Nacional de Belas Artes. Nos primeiros anos de premiação, são destacados os seus ex-alunos. Neste ano, Livio Abramo recebe Medalha de Prata neste Salão, na Divisão Moderna. Em 1949, é criado com o apoio do jornal O GLOBO, o 1º Salão Municipal de Gravura. Em 1952, é criada por Raymundo Castro Maya, a Sociedade Amigos da Gravura que promove e divulga a produção gráfica.

Xilografia, em 1951, nos recintos da Escola Nacional de Belas Artes, deve ser pensado dentro deste cenário de gradual valorização da gravura que se configurou no Rio de Janeiro. Inaugurava-se outra etapa marcada por uma singularidade no tratamento reservado por essa Instituição a esta atividade. Tratamento que materializa o lento processo de assimilação da gravura como meio expressivo e sua total integração ao ensino oficial através dos procedimentos administrativos de legitimação dos cursos da então Escola Nacional de Belas Artes.

5 RAIMUNDO CELA: TRADIÇÃO METODOLÓGICA E TEMAS NACIONAIS

Para orientar este primeiro curso foi indicado pela Congregação da Escola, o artista Raimundo Brandão Cella (Ceará, 1890 / Rio de Janeiro, 1954), com formação em gravura, em Paris, realizada com o gravador inglês Frank Brangwyn. Fora aluno de pintura de Eliseu Visconti, de Batista da Costa e de Zeferino da Costa. Quirino Campofiorito dele escreveu com propriedade: Foi artista de formação acadêmica, com a persistência do rigor do desenho, mas teve que elaborar uma nova expressão para poder colher um pouco o homem rude do nordeste, cuja realidade formal não é propriamente a dos modelos da escultura.¹¹ Tem razão Campofiorito. Se por um lado sua formação acadêmica justificava a opção em aplicar, no ateliê da ENBA, uma metodologia de ensino baseada na cópia de modelos e estampas estrangeiras, por outro, em suas gravuras, tomara a liberdade em relação a esta herança, produzindo estampas voltadas para uma temática regional nordestina.¹²

Todavia a coragem e a obstinação dos pescadores, tratados como verdadeiros heróis, glorificados em seu árduo trabalho, ainda é o assunto das obras. Cella su-

¹¹ - CAMPOFIORITO, Quirino. *Raimundo Cella: Luz, Natureza e Cultura*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1994, p.15.

¹² - Após gozar por cinco anos o Prêmio de Viagem ao estrangeiro, recebido em 1917, Cella volta de Paris para a cidade de Camocim (Ceará) onde passara sua infância e adolescência. Depoimentos de parentes explicam este afastamento dos centros artísticos devido a uma espécie de derrame de que fora acometido, tendo, a pedido médico que abandonar suas atividades. O contato renovado com a cidade cearense reavivou-lhe sentimentos e experiências que suas gravuras condensaram artisticamente.

bordina sua composição a uma inteligência ilustrativa desses valores. Não há questionamento em relação aos modos de ver e à própria noção de espaço, indagações pontuais da modernidade artística.

Embora aprovada pela Congregação, a presença de Cela à frente da orientação do ateliê de gravura é marcada por um certo distanciamento. Foi preciso “descobrir” o novo professor e o ateliê, segundo afirmou-nos Adir Botelho. O lançamento do curso de especialização em gravura não foi acompanhado de uma divulgação que refletisse um maior comprometimento da Instituição com essa arte. Dentro deste contexto de “isolamento”, Raimundo Cela acreditou nas possibilidades artísticas da gravura em metal à qual restringiu o ensino. Elaborou, no entanto, um programa que contemplava várias técnicas do metal e da xilogravura, o conhecimento sobre a história do papel e da arte, em geral.

Com a saúde fragilizada, Cela tinha uma frequência irregular. Os alunos, no afã de manter a dinâmica do ateliê, solicitaram a aprovação do nome de Henrique Oswald (filho de Carlos Oswald e seu assistente no Liceu, desde 1950) para auxiliar o mestre, o que obtiveram em reunião do Conselho Departamental, realizada no dia 31/3/52. Todavia, o Professor Quirino Campofiorito rejeitou tal solicitação, defendendo a posição de sempre aproveitar alunos da própria Escola, o que afinal não aconteceu naquele momento. Em 1954, Cela veio a falecer de câncer.

6 OSWALDO GOELDI: UM MODERNO ESPECIAL

Para assumir a orientação do ateliê, em substituição a Cela, foi contratado Oswaldo Goeldi (1895-1961). Ao chegar à Escola, este artista, homem maduro, às vésperas dos 60 anos, já desfrutava de prestígio por sua xilogravura, que além de ser amplamente utilizada em ilustrações de livros e periódicos, participara da representação brasileira da Bienal de Veneza de 1950, fora premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, e obtivera a Medalha de Ouro no Salão de Belas Artes da Bahia, em 1950. Desde 1951, até o ano de sua contratação, Goeldi atuara como membro

da Comissão Nacional de Belas Artes, contribuindo para a seleção e premiação de artistas no Salão Nacional.

A contratação de Goeldi repercutiu na imprensa, através de artigo de Mario Barata, também professor da Belas Artes, que apostava na renovação do ensino na Escola.¹³ Todavia, os próprios mecanismos de sua incorporação à Escola assentavam-se em uma visão discriminadora em relação à hierarquia das artes. Falar de participação no corpo docente, como no artigo referido, significaria dar ao professor oportunidades de participar dos colegiados decisórios, o que não acontecia com os professores contratados, cuja atuação prevista em regimento era de menor porte.

Na Congregação, órgão superior da direção didática da Escola, participavam por regulamentação regimental de 1948, (Cap. I, art. 67 e 68) os professores catedráticos efetivos e aqueles em disponibilidade, os professores interinos nomeados, um professor docente livre e os professores eméritos. Excluído do limbo decisório da Instituição, cabia ao professor contratado a regência de turma, a colaboração com o catedrático quando fosse esse o caso, e a realização de cursos de especialização ou aperfeiçoamento. A proposta de contratação dos professores devia ser iniciativa do Conselho Departamental à Congregação da Escola que, por sua vez, encaminharia à Reitoria da Universidade do Brasil. O Regimento exigia que o contratado apresentasse títulos culturais e artísticos compatíveis com o nível do corpo docente da Escola. Como as gravuras de medalha ou plana caracterizavam-se por sua natureza prático-especial, sua responsabilidade devia caber a um especialista. Goeldi foi contratado dentro desta realidade. Se como professor, este artista criou um ambiente de ampla liberdade para seus alunos, estendendo em muito sua missão, no campo institucional Goeldi vivia dentro de limites que impediam uma participação efetiva na esfera das decisões que transformavam e atualizavam o ensino na Bela Artes.

¹³ - BARATA, Mario. Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes, *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, 16 / 1 / 1955, p. 5

A “renovação do ensino,” de que trata o artigo de Mário Barata, revestiu-se, no caso da gravura, de um caráter muito singular. Sua gravura, diferentemente da de Cela, insere - se no processo de crise da representação vivido por artistas expressionistas alemães, no início do século, que estiveram voltados para a subjetivação da realidade. Era um artista moderno que trilhava um caminho singular, se considerarmos sua inserção no modernismo brasileiro. Na Escola não havia qualquer espaço para a figuração nos moldes "goeldianos", figuração esta que muito influenciou um grupo dissidente, formado na ENBA, o Grupo Paisagem Brasileira.¹⁴ A xilogravura entrava e iria se firmar na Escola pelas mãos e orientação de um artista que integrava ao sentido formal de seu trabalho uma visão de mundo, um caráter ético próprio aos artistas que modernamente buscaram uma relação mais estreita entre arte e a realidade.

Identifica-se, em Goeldi, um autonomia no trato com a arte que se refletiu no ateliê da ENBA. Bastaram seis anos sob sua orientação para que este espaço ganhasse um perfil próprio: fazia parte da Escola mas independente das questões que esta priorizava para seu ensino regular. Esta autonomia devia -se à personalidade de Goeldi, retraído e solitário. Resultava também de sua opção estética na via expressionista, cuja positividade estava na ruptura radical com os pressupostos estéticos da tradição acadêmica, e ainda explicava-se pela escolha da técnica de gravura, de pouco reconhecimento no âmbito institucional.

Em fevereiro de 1961 Goeldi faleceu. A Escola Nacional de Belas Artes comportou-se formalmente no registro de sua morte em atas da Congregação e do Conselho Departamental, com apresentação de "votos de pesar" que ocuparam poucas linhas do texto.¹⁵ Nenhuma retórica que fizesse justiça à obra e a seu papel naquela Instituição, na implantação da xilogravura como meio moderno de expressão artística. Por outro lado, no âmbito externo, Goeldi recebeu postumamente toda

¹⁴ - Grupo do Diretório Acadêmico que, em 1959, fundou a galeria MACUNAIMA, cuja atividade voltou-se para os modernos brasileiros, para os jovens artistas da Escola, para as vanguardas internacionais.

¹⁵ - Ata da Congregação de 6/3/61, Livro 30, p. 53. Ata do Conselho Departamental de 22/ 2/61, Livro 30, p. 99.

sorte de homenagens, dos mais diferentes setores ligados ao mundo artístico e cultural.¹⁶ A iniciativa de homenagear o grande artista, em âmbito interno, coube ao Diretório Acadêmico que, em agosto de 61, editou no nº 4 de seu jornal MACUNAIMA, matérias assinadas por críticos e intelectuais do maior prestígio no ambiente artístico brasileiro, fotos do artista e de sua obra constituindo este jornal uma edição especial, em 4 folhas, todo ele dedicado a Goeldi.¹⁷

A substituição de Goeldi foi tratada em Sessão Especial da Congregação, realizada em 20 de março daquele ano. O professor Abelardo Zaluar propôs a escolha mediante concurso de títulos. Como Presidente da referida sessão, o Vice-Diretor, Quirino Campofiorito manifestou-se para que a escolha recaísse em um nome que ombreasse Goeldi, em qualidade artística. Atendendo a esta condição, via como candidato de peso o artista Iberê Camargo, cujo nome submeteu à avaliação daquele colegiado. Todavia, o professor Alfredo Galvão apresentou o nome de Adir Botelho, justificando sua proposta: [...] “considerando que o mesmo foi aluno da Escola e vem servindo àquela disciplina com dedicação e capacidade desde o seu primeiro professor que foi Raimundo Cela.”¹⁸ O argumento de Alfredo Galvão pesou na definição do nome de Adir que obteve sete votos contra um, dado a Iberê Camargo. A orientação do ateliê de xilogravura e gravura em metal passou então para Adir Botelho, que desde 1955, fora assistente do mestre falecido. O sentido

¹⁶ - A revista *Leitura* nº 45 de março de 61 apresenta Editorial e matérias dedicadas a Goeldi; a *Leitura* nº 49 do mesmo ano, inicia experiência de usar obras como capa escolhendo a obra de Goeldi e, no seu interior à p. 3, comentários de sua biografia, "... devíamos começar com Oswald Goeldi, mestre querido, numa justa homenagem ao companheiro."; a *Petite Galerie* incluiu obras do mestre em exposição de março/ 61, constando do Catálogo a observação: "*Os 4 trabalhos de Goeldi foram expostos como uma espécie de pequena homenagem póstuma ao grande gravador desaparecido e bastaram somente eles para elevar o nível de qualquer exposição.*"; criação do Museu Goeldi, em São Paulo, que, em julho de 61, traz exposição para o MNBA ; o MAM-Rio, a Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos, (ARCO) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte expõem obras de Goeldi, de maio a julho de 61; a VI Bienal de São Paulo de 61 monta Sala Especial em homenagem ao mestre, apresentando texto crítico de Ferreira Gullar. Em 1963, foi inaugurada pelo Estado a Escola primária *Oswald Goeldi* à Rua Luiz Coutinho Cavalcanti, no bairro de Guadalupe, em Deodoro.

¹⁷ - O aluno Cleber Teixeira, Diretor do jornal, reuniu opiniões sobre Goeldi de Ferreira Gullar, Mário Barata, Adonias Filho, Murilo Araújo, Newton Freitas, Quirino Campofiorito, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Pedrosa, Anibal Machado, Pedro Manuel, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux e Luiz Paiva de Castro.

¹⁸ - *ATA da Sessão Especial da Congregação*. ENBA, 20 / 3 / 61. Livro 2, p. 55. Fizeram parte desta sessão, além dos professores citados: Leopoldo Alves Campos, Mário de Faria Belo Junior, Mário Barata, Carlos del Negro, Calmon Barreto, Armando Sócrates Schnoor, Lucas Mayerhofer e Jordão de Oliveira.

da modernidade do expressionismo será explorado pelo artista, herança de Goeldi.

7 ADIR BOTELHO: um discípulo engajado à instituição

O período de atuação de Adir Botelho, junto à gravura em madeira e em metal, significou uma adequação das oficinas para a formação de um novo profissional das artes gráficas. As experiências pioneiras nas diferentes técnicas findaram por viabilizar a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, cujo projeto, elaborado pelos professores Carlos Del Negro e Abelardo Zaluar, foi aprovado em 19 de novembro de 1958, pelo Conselho Departamental, e sua implantação definida dois dias depois em sessão da Congregação¹⁹.

Com a abertura do curso de Desenho e Artes Gráficas, iniciado em 1959, as atividades de gravura integraram-se ao ensino oficial, sofrendo, por isto mesmo, um controle mais estreito e inaugurando uma outra relação com a estrutura administrativa e as disputas de poder da Escola. Composto de dois ciclos, o primeiro de três anos e o segundo de dois anos, o curso incluía a gravura em metal da 3º à 5º série; a xilogravura nas 4º e 5º séries e a litografia no último ano, na 5º série²⁰.

A implantação do Curso de Desenho e Artes Gráficas significou um passo decisivo para a integração da Belas Artes aos movimentos do final da década de 50, redefinindo seu papel como centro oficial do ensino artístico. Este curso passou a espelhar a face mais atualizada da Escola, respondendo a uma mudança em relação ao perfil do artista gráfico. A proposta, revolucionária, reduzia as distâncias entre a passagem pela Belas Artes e o mercado de trabalho, integrando os dois campos. A interface com a moderna indústria gráfica estava prevista em visitas dos

¹⁹ - O Curso de Desenho e Artes Gráficas passou a funcionar, em 1959, ainda sem a aprovação do Conselho Universitário, em cujo parecer indicava para tal funcionamento uma reforma no Regimento da Escola. Ver sobre o assunto ATA da Congregação ENBA 21 / 1 / 59. Livro 1. A alteração do referido Regimento foi aprovada somente em 12 / 6 / 61 assim permanecendo: "onde se lê *Professorado de Desenho, leia-se Desenho e Artes Gráficas; onde se lê- Gravura e Arte Decorativa, leia-se Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, Arte Decorativa e Desenho e Artes Gráficas*"; na enumeração de disciplinas acrescentar *...litografia*."

²⁰ - Ver Regimento da ENBA . 1965 Art.13 pp.9-10.

alunos às respectivas oficinas. Em sua exposição detalhada da estrutura e propósitos do curso, Zaluar afirmou diante do Conselho Departamental que:

O Curso de Desenho e Artes Gráficas da ENBA visa, portanto, a formação de artistas capazes de expressar-se através do desenho e que, de posse do conhecimento das técnicas e dos processos de realização gráfica, se tornem um artista gráfico de padrão estético elevado, a fim de influir na melhoria do nível artístico da produção gráfica industrial²¹.

A proposta da gravura como meio artístico e expressivo, que desde Raimundo Cela vagara sem uma definição na galeria de honra da Escola, conquistava um lugar seguro na grade curricular da formação do moderno artista gráfico. O trabalho de Adir Botelho insere-se nesta fase de transmissão institucionalizada deste saber e do empenho dos criadores do curso em ampliar a visibilidade social do artista-gravador, garantindo-lhe a repercussão pública de sua produção. Outro ciclo se abria. Em suas diferentes modalidades, passava a gravura a desfrutar por um lado dos benefícios oficiais. submetendo-se, todavia, às exigências institucionais.

8 DAREL VALENÇA: empenho na reativação da litografia

Resta-nos neste processo que culmina com a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, tratar das circunstâncias da introdução da litografia artística na ENBA. Coube ao Diretório Acadêmico da Escola, convidar Darel Valença (Palmares, PE, 1924) e oferecer-lhe sua sala para que a litografia fosse ensinada a outros artistas, de 1956 a 1957, na qualidade de professor não vinculado à ENBA. Darel levou sua prensa e suas pedras tendo como objetivo: [...] “mostrar que a lito era uma forma de expressão de arte e não um mero processo de reprodução.”²² Mesmo não sendo curso oficial, o Diretório submeteu ao Conselho Departamental, em reunião de 3/10/56, as normas de seu funcionamento obtendo autorização para fun-

²¹ - Documento de divulgação do Curso incluído em *ATA Conselho Departamental .ENBA 2 / 5 / 62*.

²² - Em depoimento gravado a Adamastor Camará, 21/ 12 /86. SESC /Tijuca.

cionar inclusive nas férias. O Diretório considerou o curso o ponto alto de suas atividades, em 1956.²³ Tudo começara com uma palestra de Darel atividade complementar a sua exposição, parte da intensa programação do Diretório, naquele ano.

24

Darel Valença Lins chegava à Escola, também com um respeitável currículo que incluía premiação de Viagem ao País, obtida com gravura em metal, em 1953, no Salão Nacional de Arte Moderna. A litografia que queria ensinar, aprendera com profissionais das gráficas antigas, desenvolvendo-se por conta própria. Adquiriu uma prensa e montou seu ateliê na Lapa, na Rua Taylor.

Sua ida para o Diretório deveu-se a Campofiorito, que reconhecendo seu esforço de reativar a litografia como arte, acreditou poder este projeto ganhar contornos mais amplos numa instituição de peso como a Belas Artes. A experiência de Darel, nos anos 50, de apropriação artística da técnica, apresentava-se como uma alternativa para a continuidade de seu uso. A litografia instalava-se no espaço da Escola buscando a via da pesquisa e da liberdade. Mas, em 1957, Darel Valença precisou se afastar face a premiação com a Viagem ao Exterior, obtida com a litografia “Ciclista”, no Salão de Arte Moderna. Sem o orientador e ainda sob a responsabilidade do Diretório Acadêmico, foram muitas as dificuldades enfrentadas. Aprendia-se errando, buscando informações com impressores de gráficas antigas. Como não se fazia mais lito no Rio, os poucos profissionais esqueciam o processo.

9 AHMÉS DE PAULA MACHADO: a litografia no ensino regular da ENBA

Na busca por um substituto para Darel, o Diretório contou mais uma vez com a atuação de Campofiorito, sendo contratado Ahmés de Paula Machado (Espí-

²³ - Ver *ARQUIVOS* da ENBA, 1956 p. 145

²⁴ - No relatório de atividades da Secretaria de Arte do Diretório Acadêmico, em 1956, constam as exposições: Litografias de Darel; Gravuras Mexicanas; Axel Leskoschek; Gravura da Escolinha de Arte; Salão Geral dos Alunos; Exposição de Gravura dos Alunos; Palestras de Darel sobre a técnica da Litografia e do Professor Campofiorito sobre a exposição de Darel. Ver *ARQUIVOS* da ENBA, 1956 p. 43

rito Santo,1921/ Petrópolis,1984), seu assistente na Cadeira de Arte Decorativa. A proposta de Darel Valença de compreensão da litografia como meio de expressão teve continuidade com o novo professor. A situação material do ateliê viria a melhorar a partir de 1961, quando foram buscadas e liberadas verbas oficiais para equipar o curso, já incluído no ensino regular da Escola.²⁵

O currículo de Ahmés²⁶ incluía também uma lista de premiações, dentre as quais Viagem ao Exterior, obtida com pintura, curso realizado na ENBA. A litografia, aprendera na Itália, no Instituto Statale d'Arte de Florença. Foi em seu período que a litografia foi absorvida como disciplina obrigatória do citado Curso de Desenho e Artes Gráficas. Em 1961, seu nome foi aprovado para a regência da Litografia, tendo sido vencedor da Prova de Títulos. O processo de aprovação de seu nome foi acompanhado de acalorada discussão na Congregação, onde os mais modernos, entre eles Campofiorito, preferiam a indicação de Darel Valença, cuja obra marcava mais presença no meio artístico. O professor Gerson Pompeu Pinheiro, por outro lado, defendeu a posição de que o preenchimento dos cargos no magistério da Belas Artes deveria ser feito por egressos da Escola que tivessem demonstrado inclinação para as tarefas do ensino. Acompanhou-o neste posicionamento o Diretor, professor Calmon Barreto. Darel, com trabalho pioneiro em tempos difíceis, não tinha chances de ser escolhido por causa de sua posição de esquerda. Ahmés, ao contrário, mantinha-se próximo à ala tradicional de Escola.

10 A PROPÓSITO DAS AÇÕES NA ENBA: a dupla face das relações

Dentre as considerações que podemos apresentar sobre a trajetória peculiar do ensino da gravura na ENBA, uma diz respeito ao caráter positivo da autonomia

²⁵ - Em Sessão de Congregação de 27 / 11 / 61, o Diretor Calmon Barreto informou sobre autorização de compra de 2 prensas e 50 pedras litográficas pela importância de C\$ 60.000,00. Em 16 / 12 / 64 consta também em Ata de Congregação informação sobre obras de instalação da oficina. Em 12 / 4 / 65, ainda em Ata de Congregação, encontra-se o registro de solicitação da aula de lito à Reitoria do adiantamento da importância de C\$ 200.000,00, valor que foi concedido conforme notícia dada em 5 / 05 / 65.

²⁶ - Medalha de Prata, Pequena Medalha de Ouro, a Grande Medalha de Ouro da ENBA; Medalhas de Bronze e Prata no Salão Nacional de Arte Moderna e participação nas Bienais de São Paulo de 1951 e 1953.

do ensino praticado no ateliê, em relação à estrutura curricular da Escola. Durante os primeiros dez anos de implantação do ensino da gravura plana, em suas diferentes técnicas, o ensino se dava na Escola mas não sujeito totalmente a seus ditames: “Era um espaço livre, é bom pensar nisso, porque o Diretório é que cuidava dele.”²⁷

A condição de contratados dos professores que orientaram a implantação do ensino da gravura, na Escola de Belas Artes pode ser visto na dupla face de suas relações. Primeiramente, no que ela reduz sua atuação, em termos institucionais: “Os professores contratados, conforme o disposto neste regimento, não fazem parte da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes, nem poderão propor, nem ser propostos Chefes de Departamento”²⁸. Excluídos por sua condição profissional, do espaço de deliberações da Escola, - Congregação e Conselho Departamental - constituíam segmento frágil para empreender mudanças estruturais no ensino da Escola. Ainda que excluídos das instâncias decisórias, professores como Goeldi e Darel, gozavam de respeitabilidade pública por suas obras e pelo conhecimento amplo das questões da arte, o que lhes possibilitou a implantação de uma metodologia de ensino livre do quadro ideológico mais conservador da ENBA. Estes artistas independiam dos mecanismos de controle e de juízo da Instituição cuja estrutura administrativa para o ensino da gravura, ainda a concebia como arte menor, ofício de especialista. Puderam, assim, desenvolver uma relação com os aprendizes fundada na autoridade de mestres, não imposta institucionalmente com a cátedra, relação que emergia de um saber e de uma poética compartilhados com os alunos.

Se, no âmbito do ensino das Belas Artes, permanecia a visão da gravura como arte menor, coisa de especialista, seus orientadores eram artistas maiores, celebrados pelo conjunto do sistema de arte, em eventos legitimadores da sensibilidade moderna de suas obras. Era indiscutível seu valor no cenário artístico nacional e a

²⁷ - GROSSO, Antonio. In PIRES, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa L. *GRAVURA HOJE: depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vol.1, p. 100.

²⁸ - REGIMENTO da Escola Nacional de Belas Artes, 1948, Art. 73, p. 39.

independência que gozavam do controle e da avaliação da Escola. Por sua orientação, a gravura consolidou-se como algo mais que um desenho multiplicado, incorporando as propostas modernas de livre criação e conseqüente adequação técnica. O lugar reservado à gravura, pelas vias regimentais, não constituía ameaça às lutas internas pela hegemonia de visão e métodos de trabalho. O mesmo não acontecia com o curso de pintura, cujos alunos insatisfeitos promoviam atos de protesto contra a orientação da ENBA. No caso da gravura, a relação era menos tensa com a Instituição e favoreceu um diálogo extra muros dos alunos e mestres, sua participação nas discussões relativas às artes plásticas, no Rio de Janeiro. Tendo fortalecido e justificado a metodologia da liberdade de criação, pode o ensino de gravura ser oficializado,²⁹ sem perder suas características que tão positivamente o constituíram e o marcaram, em sua primeira fase, profundamente ligada a seus orientadores, Raimundo Cela, Oswald Goeldi, Darel Valença, Ahmés de Paula Machado e Adir Botelho.

A retomada da trajetória desse ensino, interesses específicos, lutas internas e mudanças significativas para a consolidação da gravura na ENBA, foi possibilitada pela pesquisa que realizamos junto às atas do Conselho Departamental e das Congregações onde estão contidas importantes discussões e decisões institucionais. Da mesma forma, os Regimentos da Escola permitiram uma análise das bases conceituais de sua estruturação. Todo esse acervo do Museu D. João VI/EBA, museu universitário, constituiu fonte de interesse para uma melhor compreensão dos anos 1950 / 60 e para a necessária construção de sentido do período por nós pesquisado, em trabalho que redundou, há algum tempo, em nossa tese de doutorado intitulada: *Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em Questão: Anos 50 e 60*.³⁰

²⁹ - Posteriormente à sua integração, em 1959, ao citado Curso de Desenho e Artes Gráficas, em 1971, seria criado o Curso de Graduação em Gravura, no bojo de nova reforma dos cursos da ENBA.

³⁰- *Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em Questão: Anos 50 e 60*.IFCS, UFRJ, 1999.

Maria Luisa Luz Tavora

Historiadora da arte, doutora em História Social (História e Cultura) IFCS/ UFRJ, com pós-doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales / Paris. Professora de História da Arte da EBA/PPGAV/UFRJ. Coeditora da revista *Arte & Ensaio*-PPGAV. Membro do CBHA, da ANPAP e da ABCA/AICA. Estuda e pesquisa a gravura artística contemporânea no Brasil, com artigos publicados sobre o assunto.

GYORGY KEPES - UM MENTOR *AVANT LA LETTRE* NAS CONEXÕES ENTRE CIÊNCIA, ARTE E LINGUAGEM VISUAL - DA NEW BAUHAUS AO MIT

Edison Farias (Faculdade de Artes Visuais do Instituto de
Ciências da Arte da UFPA, Pará, Brasil)

RESUMO: Além de destacar a primeira obra teórica de Gyorgy Kepes, “Language of vision”, o presente texto traça a trajetória de um artista, professor e pensador do segundo quartel do século XX, que seguindo o espírito do tempo e aproveitando a oportunidade possibilitada pelo convite do amigo Nagy e o recomeço de vida nos EUA, de forma pioneira, lançou idéias e ideais relacionados à importância da Educação Visual (Artística), alfabetização da imagem, não somente para seus coevos, mas, principalmente para o homem de hoje e do futuro. O aspecto pioneiro de Kepes consolidado em suas publicações quando diretor do Centro de Estudos Avançados em Artes Visuais do MIT demonstra o quanto de expectativa e contexto tinha o autor estudado, em termos de pensamento, prática e projeto de vida. Quase desconhecida no Brasil, a obra kepesiana, aqui resumida se reveste de importância à medida que reconhecemos a mesma como referência para os estudos visuais.

Palavras-chave: Kepes; linguagem visual; publicações CEVA

GEORGY KEPES-A MENTOR AVANT LA LETTRE IN THE CONNECTIONS BETWEEN SCIENCE, ART AND VISUAL LANGUAGE- FRON NEW BAUHAUS TO MIT
ABSTRACT: Beyond to highlighting the first theoretical work of Gyorgy Kepes, "Language of vision", this text traces the trajectory of an artist, teacher and thinker of the second quarter of the 20th century, which followed the spirit of time and taking the opportunity of the invitation his friend Nagy and the resumption of life in the USA, like pioneer has launched ideas and ideals related to the importance of Visual Education (artistic) , image literacy, not only for their time people, but mainly for the nowadays people and for future people. The pioneering aspect of Kepes consolidated in its publications when Director of the Center for Advanced Study in the Visual Arts of MIT demonstrates how much expectation and context had the author studied in terms of thought, practice and life project. Almost unknown in Brazil, kepesian work, here summarized is of importance as we recognize it as a reference to the Visual Studies.

Keywords: Kepes; visual language; publications CEVA

1 INTRODUÇÃO

Em 12 de junho de 1944 , S. Giedon e Sr. S. I. Hayakawa, este último então membro do *Illinois Institute of Technology*, faziam as apresentações: “Arte significa realidade” e “A revisão da visão”, respectivamente, do livro de Gyorgy Kepes inti-

tulado “*Language of Vision*” publicado vinte e cinco anos depois, em língua espanhola, com o título “*El lenguaje de La Visión*” (1969). O livro, parte de um grande projeto editorial gestado na Bauhaus de Chicago, nos despertou grande interesse, desde 2008, o qual foi acentuado quando nos debruçamos sobre a obra do artista/professor húngaro.

Somente no final de 2013, resolvemos ler com mais atenção e completamente, “*El lenguaje de la Visión*”. A descoberta de um pensamento tão avançado sobre questões relacionadas à educação em arte e às conexões com a construção do homem contemporâneo, produzido já no segundo quartel do século XX, induziu-nos a traduzir livremente o texto para nosso deleite e, certamente, para o aumento do conhecimento sobre tais questões.

Na tradução da obra fizemos uma espécie de comemoração particular da efeméride de setenta anos de lançamento do livro nos EUA. No deleite da tradução livre pudemos, aos poucos, descobrir e descortinar parte do pensamento do autor presente na publicação citada, assim como aquilatar a importância para o ensino e aprendizagem em artes visuais e, como não poderia deixar de ser de outra forma, para a construção da cidadania, especialmente hodierna, isto é, a atualidade do pensamento kepesiano saltou-nos aos olhos e pudemos aquilatar a pedagogia preconizada por aquele grupo de professores que formaram a Nova Bauhaus de Chicago e posteriormente aqueles que gravitaram em torno do Centro de Estudos Visuais Avançados. No avanço da pesquisa, pudemos descobrir a ampla produção do autor estudado em suas preocupações com as conexões arte – ciência e tecnologia.

Segundo a biografia constante no site do Centro Kepesiano¹, György Kepes (1906 – 2001), o húngaro, homem de muitas facetas, foi designer, pintor, escultor, cineasta, professor e teórico da camuflagem urbana e sua obra, “*Language of Visión*” (Idem) fez com que a crítica o reverenciasse amplamente, por suas práticas de ensino plasmadas na citada obra - livro luminar para acadêmicos das artes visuais,

¹ Disponível em < <http://www.kepeskozpont.hu/en/biography-of-gyorgy-kepes/> > Acesso em 21 de agosto de 2014, às 15h.

durante muitos anos, pelo fato de representar uma vanguarda no âmbito crítico para essa área do conhecimento e uma referência para se entender o fenômeno do visível, apresentado e representado².

Da biografia Kepesiana destacam-se o trabalho no programa de cor e luz, para a Nova Bauhaus de Chicago, em aceitação ao convite de seu amigo Laszlo Moholy-Nagy e a fundação do Centro de Estudos Visuais Avançados do MIT, assim como a influência que o mesmo exerceu sobre “toda uma nação emergente de designers americanos”.

Embora a crítica aponte a contribuição de Kepes para com o design de seu tempo e da atualidade, ainda se encontram lacunas epistemológicas sobre a obra do citado autor em muitas partes do mundo, se não vejamos o que declarou um artigo na coluna “Arts” do “New York Times” de 10 de outubro de 2010:

Se, neste ponto, você está pensando "Gyorgy quem?" não se preocupe, porque você provavelmente não é o único. Kepes é um dos heróis desconhecidos da história do design, cujo nome, no entanto, não se pronuncia fora do pequeno círculo de admiradores "geeks". Mas esta situação poderá mudar, assim como mudaram as áreas de design, em que ele foi pioneiro por meio de suas palestras e livros — a construção de imagens digitais e a fusão de design com arte, arquitetura, ciência e tecnologia — tornam-se cada vez mais influentes.³

Em confirmação a essa declaração jornalística, até o presente momento não existem publicações em língua portuguesa de nenhuma de suas obras, embora estas façam parte fundamental da biblioteca dos grandes clássicos do design e seu ensino.

Duas citações sobre Kepes, sendo uma delas um excerto do “*Language of Vision*”, se encontra em MEGGS, P. B. e PURVIS, A. W. (2009, p. 362), a que se refere ao método gráfico de Adolphe Marie Cassandre⁴:

² Categorias extensamente discutidas In: SANTAELLA e NÖTH. Imagem. Cognição. Semiótica. Mídia. Cap. I, 2013.

³ Disponível em < http://www.nytimes.com/2010/10/11/arts/11iht-design11.html?_r=0>. Acessado em 21 de agosto, as 10h. Tradução livre.

⁴ Cf. MEGGS, P. B. e PURVIS, A. W. in: História do Design Gráfico, Cassandre nasceu na Ucrânia, filho de

Um recurso unificador empregado por Cassandre foi o uso de uma linha de contorno comum para as várias unidades espaciais. O contorno duplo assume um duplo significado, semelhante a um trocadilho visual. Ele se refere simultaneamente ao espaço interno e externo e em consequência o espectador é com isso forçado a uma participação intensa ao procurar solucionar a aparente contradição. Mas a equívoca linha de contorno faz mais que unificar espaços diferentes. Ela atua como uma urdidura, tramando as linhas de planos de cor em uma unidade rítmica. O fluxo rítmico da linha injeta na superfície do quadro uma intensidade sensual.

A outra citação de MEGGS, P. B. e PURVIS, A. W. (IDEM, p. 406), diz respeito ao impacto do design de Moholy-Nagy, “primeiro-ministro de Gropius” na Bauhaus de Weimar para a História do Design. Nagy deu continuidade ao plano de Gropius de unir arte e tecnologia e sua teoria se fundamentava na tese de que “a essência da arte e do design era o conceito”. Kepes, ao entrar em contato com as ideias de Moholy-Nagy, em 1929, certamente deve ter percebido e encontrado o respectivo campo de observação e, na Bauhaus, o laboratório para fundamentar e experimentar, a partir do trabalho com tipos, as ideias que iria desenvolver em sua teoria/prática. De fato, destaca MEGGS, P. B. e PURVIS, A. W., Kepes se tornou “mais tarde conhecido como fundador do Centro de Estudos Visuais Avançados no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, entidade cujo objetivo era promover a colaboração criativa entre artistas e cientistas.

Na esteira dos estudos para o estágio pós-doutoral a ser desenvolvido por este autor no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da PUC-SP este *paper* é o segundo sobre o mesmo tema, uma vez que o primeiro, “O pensamento kepesiano e seu impacto no conhecimento da linguagem visual no Brasil – notações preliminares” (Farias, 2014)⁵, configurou-se numa abordagem prévia na medida em que traçou considerações iniciais sobre o pensamento,

mãe russa e pai francês, migrou para Paris aos quatorze anos de idade. Estudou na École des Beaux Arts e na Acedemia Julian, sua carreira em design gráfico começou aos 22 anos quando excutou encomendas de cartazes da gráfica Hachard & Cie para custear seus estudos de arte e manter-se. Revitalizou de 1923 a 1936 a publicidade francesa com quantidades espantosas de cartazes. p. 360, 2009.

⁵ Disponível em < <http://www.isapg.com.br/2015/html/artes%20visuais5.html> >

trajetória e conexões entre a obra destacada e alguns textos de autores brasileiros e de outras nacionalidades relacionadas em muitas bibliografias de disciplinas de artes visuais e Design no Brasil; a abordagem neste *paper*, porém, destacará a obra literária de Kepes - demonstrando a importância que teve o artista/professor para toda uma geração de profissionais formados pela Nova Bauhaus e suas sucedâneas, a colaboratividade entre artistas e cientistas -, da qual "*Language of Vision*" é apenas uma delas.

Tal abordagem além de iniciar a redução das lacunas existentes sobre tema de tamanha importância para as artes visuais e seu ensino no Brasil, tornar-se-á numa oportunidade para difundir o conhecimento sobre as preocupações de Kepes e da Nova Bauhaus quanto ao futuro da arte e importância da imagem na vida moderna e pós-moderna numa espécie de visão profética de Kepes e de seus convidados que publicaram juntamente com o professor húngaro o que, de outra maneira, pode ser entendido como uma breve história sobre as expectativas e contextos em que produziu Kepes nas diversas vertentes da poética visual, do ensino de arte e da teoria da linguagem visual.

2 OS CAMINHOS GEOGRÁFICOS DE KEPES

Designer e pintor Kepes nasceu em Selyp, na Hungria, em 1906. Estudou na Academia Real de Belas Artes, em Budapeste onde foi aluno de István Csók⁶, porém Kepes se voltou para a imagem em movimento, depois de formado. No período de 1930-36 criou cenografias para o cinema, para o teatro e para as exposições de Berlim e Londres. Mudou-se para Berlin, em 1930, atendendo ao convite de Moholy-Nagy, professor da Bauhaus. Segundo sua biografia, Kepes era introvertido e

⁶ István Csók nasceu em 13 de fevereiro de 1865 em Sáregres e morreu em 1 de fevereiro de 1961. Pintor impressionista húngaro. Csók viveu e exibiu em Paris uma boa parte de sua vida. Ele se tornou famoso da Hungria por seus nus, retratos e paisagens do Lago Balaton. Csók exibido trabalhos em Roma, Pittsburgh, San Francisco e Londres e ganhou o prêmio Kossuth duas vezes. Cf. Site <<http://theforgottenstudio.blogspot.com.br/2012/11/istvan-csok-hungarian-painter.html>>, acessado em 12 de setembro de 2014 as 11h.

possuía personalidade bem diferente do extrovertido comportamento de Moholy-Nagy, mas os dois conseguiram formar uma parceria intelectual cheia de curiosidade epistêmica que expandiu a vanguarda e a experimentação do carismático professor da Bauhaus, especialmente na América.

Quando Moholy-Nagy fugiu da Alemanha em 1935, Kepes resolveu ir para a Amsterdan, depois para Londres e, finalmente, para Chicago, onde, juntamente com o seu parceiro húngaro fundou uma nova escola de design, a “Nova Bauhaus” que teve vida efêmera.⁷

Nos Estados Unidos, em 1937, dirigiu o Departamento de luz e cor e, a partir de 1946, tornou-se professor de Design Visual, do MIT, onde fundou o *Center for Advanced Visual Studies*, unidade acadêmica cujo objetivo era fomentar a colaboração criativa entre artistas e cientistas. Morreu no início do século XXI, aos 95 anos e, até o final de sua vida, não abrindo mão de sua visão humanista, pode ainda testemunhar a concreção de suas ideias frente à sociedade da imagem que se expandiu numa progressão geométrica.

3 ANTES DE “THE LANGUAGE OF VISION”

Quinze anos antes da publicação de “*The language of vision*”, em 1929, Lászlo Moholy-Nagy havia publicado “*Von Material zu Architektur*” que posteriormente teve sua publicação em língua inglesa em 1930 e finalmente, em 1963, em casteliano, ficando assim, “*La nueva visión y Resenha de um artista*”, publicado em Buenos Aires, distante apenas três anos da publicação de “*El lenguaje de la visión*”.

Em “*La nueva visión y Resenha de um artista*”, Moholy-Nagy desejava divulgar entre artistas e leigos, o princípio básico da educação da Bauhaus, especialmente nos EUA, país que abrigou o artista em fuga da Alemanha e sobre o qual propug-

⁷ Cf. WINGLER, H. in: Bauhaus, a Nova Bauhaus funcionou somente por um ano entre 1937 e 1938, Depois transformou-se em Escola de Design de Chicago, de 1939 a 1944 e posteriormente em Instituto de Design desde 1944, pp. 191- 217.

nava como solo ideal, “baluarte de uma nova civilização, cuja visão era, simultaneamente, a cultura e a industrialização de um continente”⁸.

Nessa publicação, Moholy-Nagy plantou a “nova visão” da qual se impregnou Kepes, uma visão humanista, holística desejosa de “manter incólume nos adultos a sinceridade emocional da criança, a precisão de sua observação, sua fantasia e sua criatividade”. Importante é notar que mesmo importando uma estrutura de ensino europeia, Moholy-Nagy demonstra no prefácio do livro citado a sua preocupação com o respeito à cultura norte americana no que tange à adaptação dos métodos da Bauhaus alemã. Portanto, o livro significou, para toda uma geração, e certamente para Kepes, a bíblia da visualidade educativa e redentora que iria influenciar sobremaneira o seu futuro trabalho que, por sua vez, plantaria a semente dos estudos sobre a visualidade para artistas, pesquisadores, comunicadores e designers, pois era uma resenha de todo o trabalho experimental da Bauhaus, que a partir de sua publicação socializaria os ideais da escola de Chicago.

“*La nueva visión y Resenha de um artista*” foi, em meados da década de 1940, prefaciado por Walter Gropius que ao apresentar o colega à comunidade acadêmica, foi laudatório sobre a personalidade do mestre em sua experiência multimídia *avant la lettre* sustentada pelo seu espírito renovista. As preocupações com a fotografia, cinema e com uma visualidade concatenada ao espírito do tempo, em 1929, note-se, são as mesmas que estão presentes na primeira obra teórica de Kepes e que permeariam o trabalho em artes do mesmo.

Em Moholy-Nagy está a preocupação com aquilo que ele chama de educação artística moderna, uma vez que declara não estar interessado em “capacidade pessoal de expressão que geralmente é denominada ‘arte’, mas por seus elementos primordiais”, o que ele chamou de “A B C da expressão mínima”⁹. Portanto, é nessa obra inaugural que se pode traçar conexões com a obra de Kepes, uma vez que são as questões ligadas à linguagem visual que estão em pauta no pensamento dos

⁸ MOHOLY-NAGY, L. In: “*La nueva vision y reseña de un artista*”, p. 7, 1972.

⁹ Idem, p. 14.

dois autores. Moholy-Nagy propugnava que o homem, de uma outra forma, deveria “chegar perto do homem primitivo” que agregava numa só pessoa a função e o conhecimento de outras atividades.

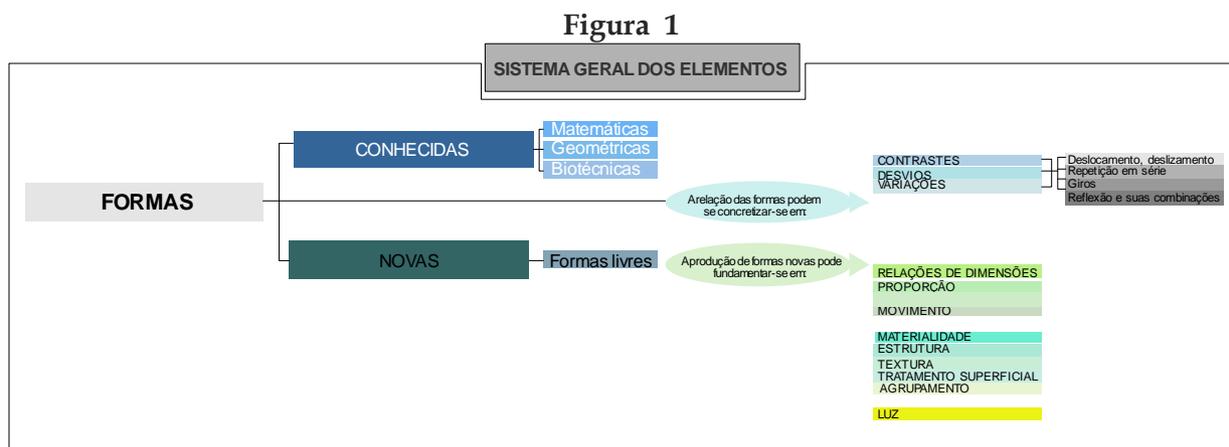
No que se refere à preocupação com os prejuízos causados pela civilização técnica, Moholy-Nagy elege duas formas de combatê-los:

1. Observando resolutivamente e protegendo racionalmente as funções orgânicas biologicamente condicionadas – por meio da arte, da ciência, da tecnologia, da educação e da política.

2. Relacionando os resultados individuais com todas as atividades humanas.

Os dois métodos, segundo o autor, se fundem, embora o primeiro abra caminho para o segundo.

Na obra citada de Moholy-Nagy encontra-se o esboço de um “projeto de sistematização dos elementos da criação artística”¹⁰, o quadro sinótico abaixo demonstra o esquema do “Sistema geral de elementos” propostos por Nagy. A julgar pela estrutura, o sistema reforçava o caráter experimental que compreendia a perspectiva de ensino bauhausiano de arte:



Depreende-se, pelo esquema cima, que Moholy-Nagy organizava os elemen-

¹⁰ MOHOLY-NAGY pp. 101-102

tos da linguagem visual, numa única categoria – “formas”, sem discrimina-los, como o fazem alguns autores posteriores à publicação de “*La nueva visión y reseña de um artista*”. Refiro-me a Ostrower, Dondis, Arnheim, Scott etc. Somente os elementos proporção, textura e luz são destacados no sistema de Moholy-Nagy. Os elementos composicionais são discriminados em categorias que estão colimadas à pedagogia bauhausiana e, é nessa estrutura narrativa quase randômica da “resenha” do artista que o outro artista e professor da Bauhaus, Gyorgy Kepes, irá seguir a construção do primeiro texto em que esboça suas inquietudes, sobre a visualidade, certamente gestadas junto ao colega Moholy-Nagy - muito embora não mencione o mesmo nos agradecimentos-, o qual ainda se encontrava vivo¹¹. Note-se que o livro não tem bibliografia e somente o espírito das ideias de Moholy-Nagy é que se revela na essência do trabalho de Kepes, isto é, que “a arte é indispensável para uma vida plena”.

4 A LINGUAGEM DA VISÃO OU LINGUAGEM VISUAL DE KEPES E ALGUMAS CORRESPONDÊNCIAS COM OSTROWER E DONDIS

Kepes debita seu conhecimento em “*El lenguaje de la visión*”,(1969), especialmente aos teóricos da gestalt e, de fato, verifica-se em outra obra literária de Kepes, da qual o mesmo foi organizador¹², a participação de Rudolf Arnheim, autor da área da psicologia que defendia a impossibilidade de se pensar sem se recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual. De fato, no livro citado, Arnheim publica “*Image et pensée*”¹³.

Na obra em tela, segundo S. I. Hayakawa¹⁴, que faz a apresentação da primei-

¹¹ László Moholy-Nagy, segundo o site Bio. : <http://www.biography.com/people/1%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy-9411069#synopsis> acessado em 16 de setembro de 2014 as 15h., morreu em 24 de novembro de 1946 e, a primeira edição em inglês, “*Language of vision*” foi publicada em 1944.

¹² Trata-se de “*Signe, Image, Symbole*” de 1954.

¹³ KEPES, G. “*Signe, Image, Symbole*”, pp. 62 - 77, 1965.

¹⁴ Linguista, psicólogo, semiótico professor e escritor, instrutor no *Illinois Onstitute of Technology.*, de 1939 a 1948.

ra edição do livro em espanhol, Kepes expande o conhecimento sobre os instrumentos para a capacidade de ler o mundo, por meio da gramática e da sintaxe da visão.

Em síntese, Kepes articula um discurso sobre a linguagem da visão do qual se extrai os seguintes aspectos basilares:

- A visão do autor sobre o contexto caótico em que se encontrava o homem do século XX, o caos, a fragmentação ante um mundo dinâmico, enfim, a nova dimensão criada pelo progresso da ciência e da tecnologia;
- a constatação das tensões causadas pela contradição entre potencialidades do presente [década de 1940] e as formas superadas do passado. Nesse sentido Kepes planejava em sua teoria e prática, o estabelecimento de uma inter-relação orgânica das novas fronteiras do conhecimento. Nessa inter-relação estavam presentes a integração, o planejamento e a forma;
- a busca por “um ser contemporâneo”, mas cheio de fatos que regem a vida na atualidade, com a compreensão dos aspectos-chaves da vida. A educação, nesse sentido, seria fundamental e, a linguagem da visão (conhecimento profundo sobre a linguagem visual), comunicação visual, era um dos “mais poderosos meios potenciais, tanto para restaurar a união entre ser humano e o seu conhecimento, como para reformar os seres humanos e integrá-los”;
- a eleição da linguagem visual como a de mais amplo alcance, mais profunda e objetiva;
- a experiência de que a linguagem visual “reforça o conceito verbal estático com a vitalidade sensorial das imagens dinâmicas”;
- a concepção de que a linguagem visual tinha uma tarefa, na educação, mais sutil e mais importante, pois declarava: “perceber uma imagem visual implica a participação do espectador num processo de organização”;
- a explicitação de uma das suas teses em que a arte seria uma disciplina básica porque faz pensar em estrutura, “um meio educativo de valor incompará-

vel”;

- a ideia de que o domínio na natureza “está intimamente vinculado ao domínio do espaço;
- as inquietações gestadas na Bauhaus, que desencadeiam a imagem moderna e porque não dizer pós-moderna, pois as pesquisas e constatações sobre a imagem fixa e em movimento sempre percorrerão o caminho das novas descobertas do novo, o que caracteriza o apanágio dos movimentos de vanguarda, notadamente norte americano;
- a perspectiva que projetava a orientação espacial, não somente “nas esferas físicas, mas também nas esferas humanas”, nesse sentido o autor declarava: “Assim a linguagem visual deve absorver as transformações dinâmicas das imagens visuais para mobilizar a imaginação criadora, com a finalidade de uma ação social positiva e para orientá-la até objetivos sociais positivos”

Estabelecido o respectivo *parti pris* no capítulo introdutório de “*El lenguaje de la Visión*”, Kepes empreende seu trabalho apresentando sua ideia em três capítulos assim denominados: “A organização plástica”, “A representação visual” e “Rumo a uma iconografia dinâmica”.

Kepes, inicialmente dá destaque àquilo que ele chama de “unidade dinâmica” em seus níveis de integração: equilíbrio, ritmo e harmonia. Ostrower, por exemplo, segue o mesmo caminho quando trata sobre o “Espaço e Expressão” em “Universos da Arte” (1986). Por sua vez, Dondis, em “Sintaxe da Linguagem Visual”, (1991), via abordagem comunicacional, colima-se aos pensamentos de Kepes e Nagy na medida em que destaca, também, a necessidade de um alfabetismo visual para que o homem da sociedade do século XX consiga digerir, em sua completude, a plethora de imagens que invade a sociedade e engole o homem em vez de ser por ele processada, digerida, especialmente pós advento da imagem fotográfica, cinematográfica e computacional. Vejamos o que escreveu Laszlo Moholy-Nagy no “More Business”, Vol. 3, nº 11, em novembro de 1938:

Fotografia como a forma mais exata de representação mecânica oferece um campo muito rico na pedagogia da Bauhaus. O uso da câmera deve seguir paralelo ao uso do lápis. O analfabeto do futuro será o homem que não sabe como lidar com uma câmera. (Apud WINGLER, H., p. 196, 1978)

Declaração semelhante se encontra em Dondis (1991), desta feita, segundo a autora, de 1935, em prefácio de uma obra emblemática para as artes visuais, debitando-a a Nagy: “Os iletrados do futuro vão ignorar tanto o uso da caneta quanto da câmera”

Como o recorte do *approach* de Kepes sobre a linguagem visual é a dinâmica, o autor destaca a “energia lumínica”, “que flui através do olho do observador e passa ao seu sistema nervoso”, primeiramente, para depois tratar dos demais elementos, isso sempre do ponto de vista da dinâmica, das forças que atuam visualmente em nosso aparato olho/cérebro. De fato, nada existiria em termos visuais, sem a luz. A partir desse elemento forjado em diferentes extensões por diferentes pigmentos numa superfície gráfica, que permite a sensação de luz e cor, Kepes situará os elementos, luz¹⁵ e cor.

Kepes considera os demais elementos visuais como “forças de atração” que não podem ser “lidos” de forma isolada, mas como partícipes de relações interdependentes no campo gráfico. Nesse aspecto, Ostrower destaca o conceito de “relações” quando trata do elemento cor, ao defini-lo como o fenômeno visual resultado de “relações colorísticas”¹⁶. Tal interdependência dos elementos formais, gráficos, é tratada por Ostrower no Capítulo IV, “Orientações e direções espaciais”, assim como dedica um capítulo específico para a composição, porém, Kepes, sempre numa perspectiva psicologista fez abordagens que sempre foram no sentido de apresentar, primeiramente, tais premissas a respeito do, por exemplo, “campo psicológico”, antes de entrar propriamente nas questões de extensão e organização espaciais. As

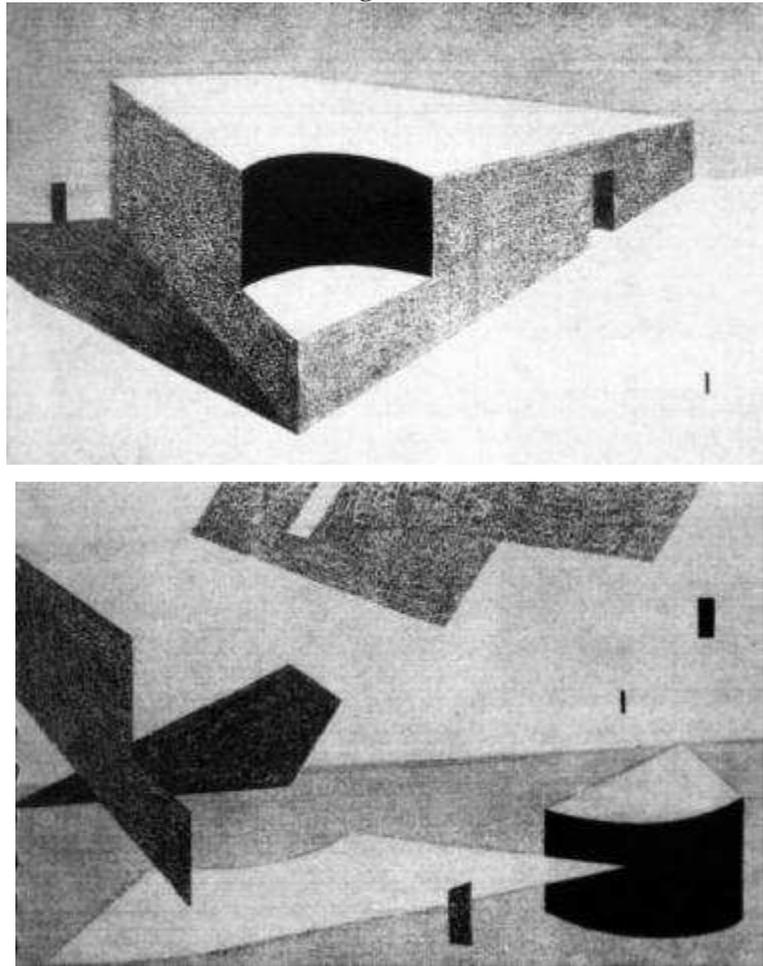
¹⁵ Ostrower, In: “Universos da Arte”, 1986, não considera o fenômeno natural da luz quando categoriza e discorre sob tal elemento.

¹⁶ Idem, p. 234.

categorias compositivas organizadas por Ostrower em “contrastes e semelhanças” cedem espaço para outras categorias como “semelhança ou igualdade”, após discorrer sobre “proximidade”, e “continuidade”. Certamente, a perspectiva teórica de Kepes não estaria completa se não dedicasse tempo e espaço em seu texto para as considerações sobre “fechamento”, um conceito da gestaltista.

Eis, a seguir, alguns dos esquemas redesenhados por este autor e tratados digitalmente:

Figura 2

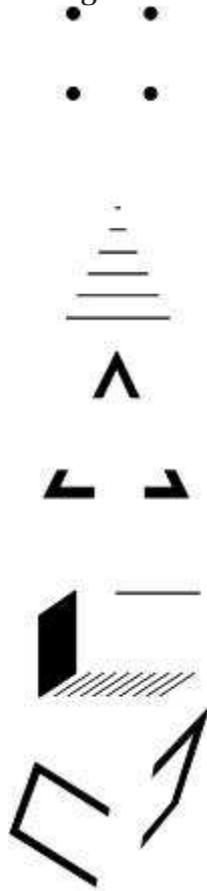


Adeline Cross: Estudo das propriedades espaciais de avanço e recuo dos valores.

Trabalho realizado no curso do autor sobre Fundamentos da Visão, Escola de Desenho de Chicago.

Fonte: KEPES, G. in: *El Lenguaje de La Vision*, p. 44, 1976.

Figura 3



Fonte: KEPES, G. in: *El Lenguaje de La Vision*, p. 80, 1976.

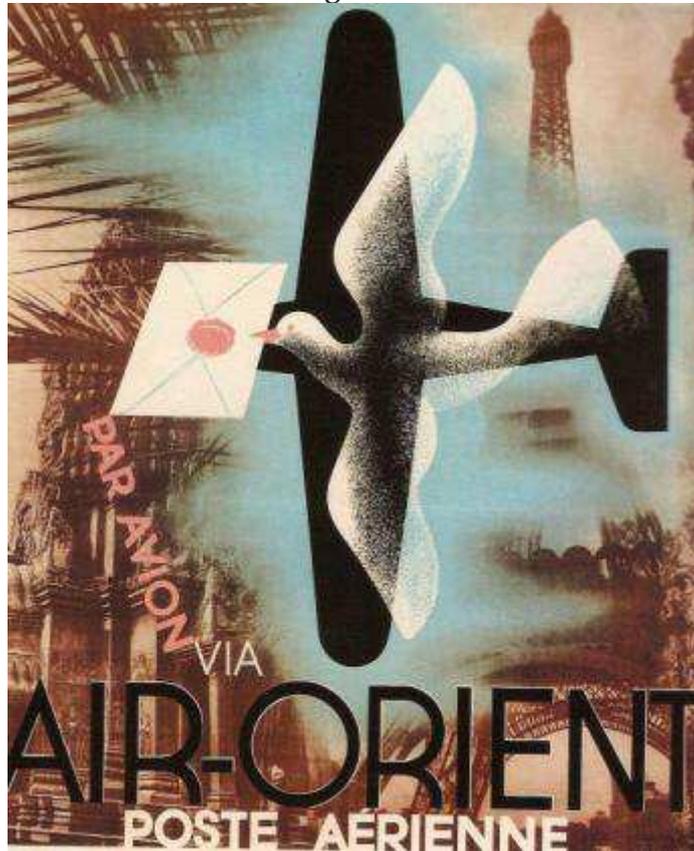
Figura 4



Jean Arp y Sophie Tauber Arp: Pintura, 1939.

Fonte: KEPES, G. in: *El Lenguaje de La Vision*, p. 177, 1976.

Figura 5



Cassandre: Air Orient, 1932.

Fonte: KEPES, G. in: *El Lenguaje de La Vision*, p. 121, 1976.

5 OS CAMINHOS TEÓRICOS, GRÁFICOS/ PLÁSTICOS E MOVIMENTADOS DE KEPES

Tanto “La nueva vision, reseña de um artista” de Lászlo Moholy Nagy como “El leguaje de La vision” de Kepes chegaram ao Brasil, supomos, entre as décadas de 1960 e 1970 e nunca foram publicados em língua portuguesa. As duas obras, notadamente aquela de Kepes, compõem algumas bibliografias de curso superiores de arte no Brasil, de maneira rara, por este motivo, os trabalhos de Ostrower, Dondis, Arnheim e Wucius sejam mais difundidos no ensino da arte do que os dois autores, seminais no que diz respeito à teoria da linguagem visual. Porém, a segunda obra citada, da qual pontuamos alguns aspectos no tópico anterior, é apenas o iceberg do desconhecimento das origens do constructo teórico sobre a linguagem visual nas

Américas, uma vez que Kepes teve grande produção e participação no campo teórico científico desde 1949 até 1972, edifício teórico que tem como alicerce as questões apresentadas em *“Language of Vision”* de 1944, iluminada pela filosofia gestada desde a Nova Bauhaus até o MIT.

Kepes quando chegou aos EUA em 1937, assumiu a chefia do departamento responsável pelos conhecimentos sobre luz e cor da New Bauhaus, assim como de suas sucedâneas. Posteriormente, já nomeado professor do então Massachusetts Institute of Technology - MIT, por iniciativa própria criou o Centro de Estudos Visuais Avançados, o que certamente foi seminal para a publicação do *“Language of Vision”* e de muitas outras obras teóricas, escritas, coordenadas e editadas por Kepes mesmo. No afã do trabalho pioneiro de aproximação dos campos de conhecimento arte e tecnologia na América, segundo a crítica, “se não no mundo”, após a publicação de sua mais famosa obra, editada em várias línguas, Kepes participou de um evento, uma série de quatro reuniões públicas realizadas em 1949 no Museu de Arte Fogg, patrocinadas pelos *The Bookbuilders of Boston* e a *Harvard University Press* que se denominou *The Bookbuilders Workshop* que gerou o livro *“Graphic Forms - the arts as related to the book”* no qual, além de Kepes, publicaram as respectivas preocupações ligadas ao design gráfico e editorial, mais quatorze profissionais da área.

No *“The New Landscape in Art and Science”*, Kepes descortina por meio da fotografia o que significou a experiência de entrar em contato com cientistas de diferentes áreas do conhecimento, que faziam parte do MIT, numa busca de encontrar aquela que ele chamava de “linguagem comum” o que foi possível somente com o avanço das então recentes descobertas da ciência e tecnologia. O livro é o registro iconográfico da nova paisagem da ciência visto pelos olhos de Kepes. Mas foi no livro *“Sign, Image, Symbol”* que Kepes pode reunir uma plêiade de nomes oriundos da Psicologia, Design, Biologia História da Arquitetura e da Arte, Antropologia, História, Filosofia, Ilustração, Pintura e Urbanismo. De fato, destaque-se que um dos capítulos, que leva a assinatura de Rudolf Arnheim, *“Image and Thought”* demons-

tra, a filiação de tinha Kepes, em sua teoria, para com a Gestal.

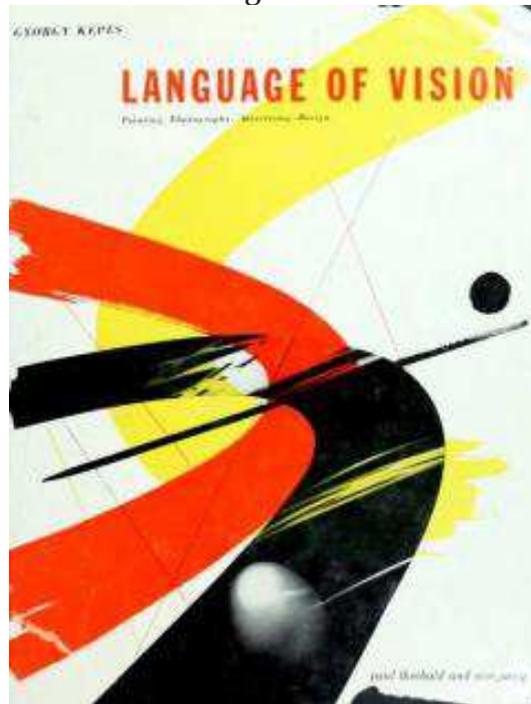
Seis a sete publicações compreendem a série “Vision + Value Series” editadas por Kepes, obras que reúnem celebridades do pensamento mais avançado de então, de fato o Centro de Estudos Visuais Avançados que pelo húngaro fora criado, realmente deu muitos frutos. Abaixo a relação das obras editadas por Kepes e a imagem da primeira capa do “Language of Vision” e da capa da publicação em língua espanhola da qual conhecemos duas versões, uma verde e outra azul:

Figura 6

PUBLICAÇÕES ATINENTES À KEPES		
TÍTULO	FUNÇÃO	ANO
Language of Vision	Autor da publicação	1944
Graphic Forms: Arts as Related to the Book	Autor de capítulo da publicação	1949
The New Landscape in Art and Science		1956
Signe, Image, Symbole	Organizador	1965
Vison + Value Series - Education Of Vision	Editor / Introdução	1965
Vison + Value Series - The nature and Art of Motion	Editor	1965
Vison + Value Series - Structure in Art and science		1965
Vison + Value Series - The Man - Made Object	Editor	1966
Vison + Value Series - Module Proportions Symmetry, Rhythm	Editor	1966
The Visual Arts Today		1966
The Lost Pageantry of Nature		1968
Vison + Value Series - Arts of the Environment	Editor e autor de capítulo	1972

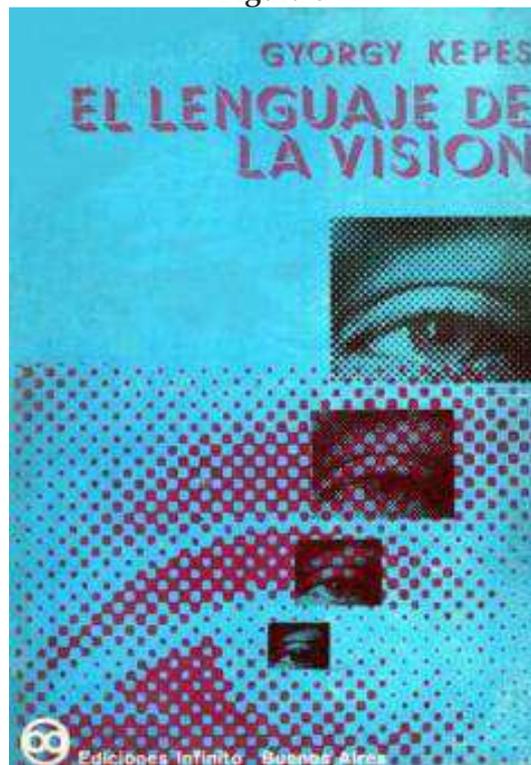
	Publicações ainda não acessadas na pesquisa.
	Publicações já acessadas na pesquisa.

Figura 7



Capa da Primeira Publicação de 1944, publicado como *Sprache des Sehens* (Alemão), *El lenguaje de la vision* (espanhol), *Il linguaggio della Visione* (Italiano) e 視覚言語: 絵画・写真広告デザインへの手引 (Japonês)

Figura 8

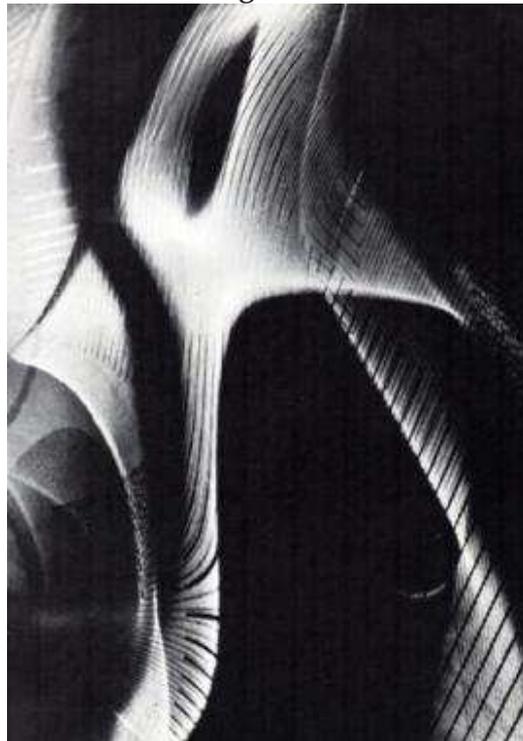


Capa da segunda edição em castelhano, 1976.

No que tange à produção artística de Kepes podemos dizer que o artista teórico esteve à frente de seu tempo ou, no mínimo, antenado ao que ocorria no mundo e nos EUA. Os exemplos de imagens artísticas no trabalho de Kepes, desde “Languaje of Vision”, estão nas órbitas dos artistas vanguardistas que participaram da Bauhaus, e de outro coevos. É digno de se notar as imagens provenientes de fotografias, cartazes e tipografia elaboradas por aqueles artistas revolucionários da imagem, tais como: El Lissitzky, Mondrian, Arp, van Doesburg, Kokoscha, Levstik, alguns dos artistas que ilustram o livro emblemático de Kepes.

A guisa de exemplos da poética visual de Kepes destacamos da monografia sobre o autor, publicada pelo MIT, em 1978, alguns dos trabalhos que ilustram a mesma:

Figura 9



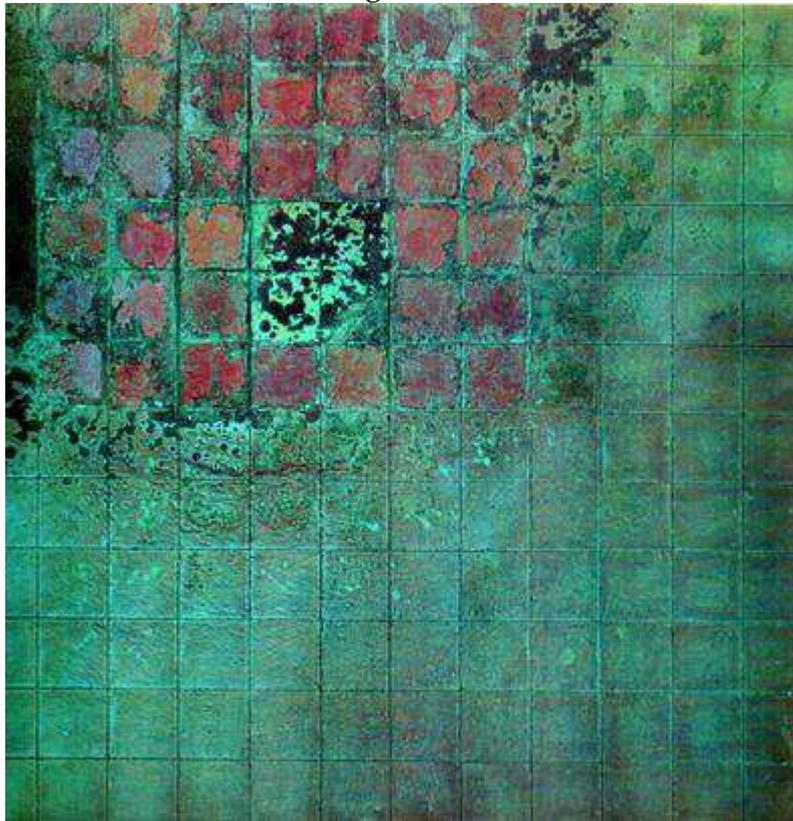
Kepes:*Optical Deformation*, Fotografia, 1940.
Fonte: KEPES, G. in: *The MIT Yeras:1945 - 1977*, p. 5 1978.

Figura 10



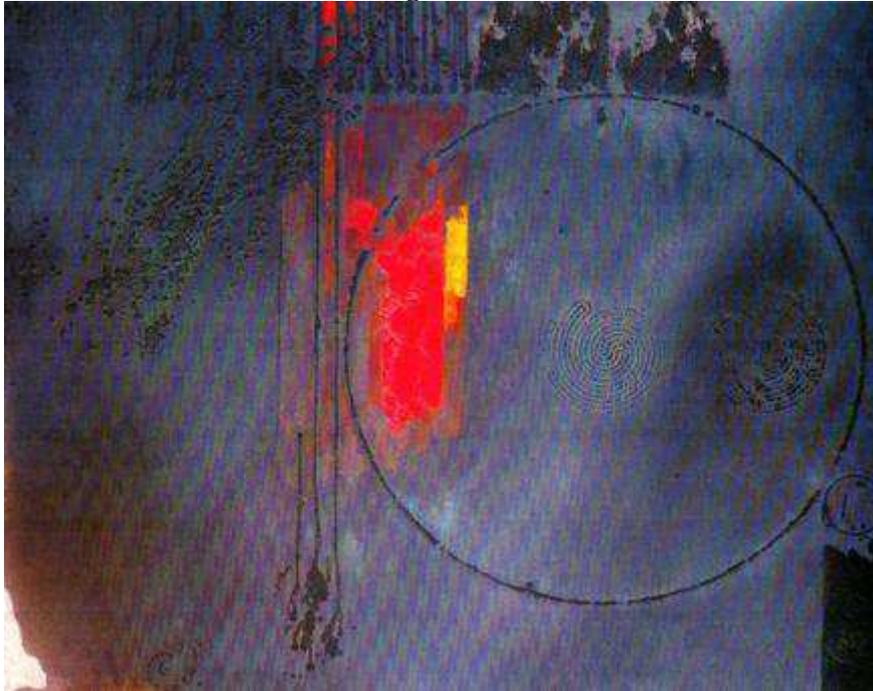
Kepes:*Fluid Forms*, high speed photograph, 10 x 8", 1944.
Fonte: KEPES, G. in: *The MIT Yeras:1945 - 1977*, p. 33 1978.

Figura 11



Kepes:*Anemone quilt*, oil, sand, 48 x 48", 1974.
Fonte: KEPES, G. in: *The MIT Yeras:1945 - 1977*, p. 35 1978.

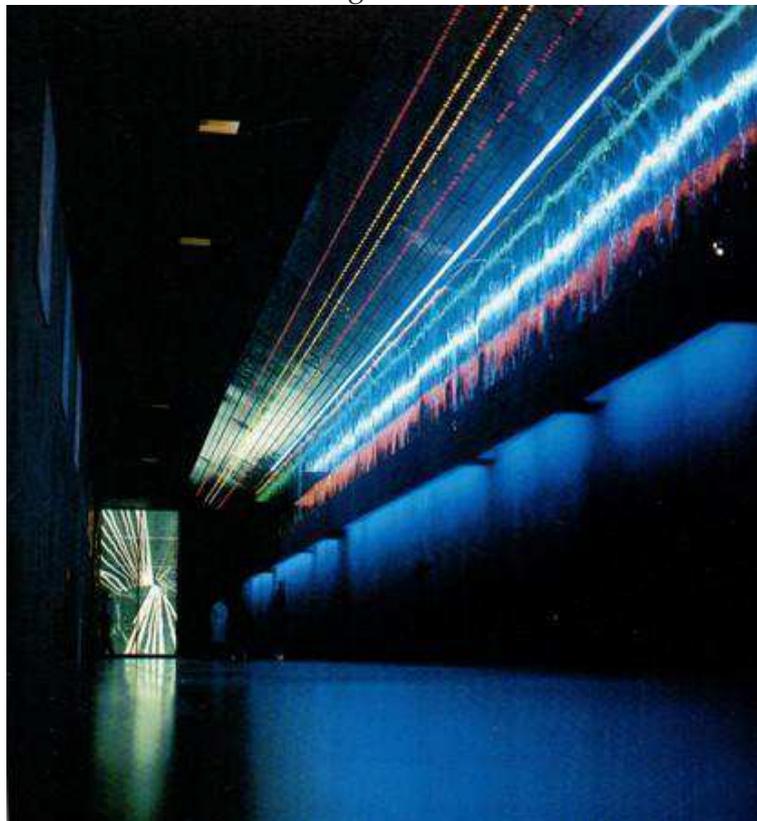
Figura 12



Kepes: *Somber Circle*, oil, sand, 60 x 50", 1977.

Fonte: KEPES, G. in: *The MIT Yeras:1945 - 1977*, p. 43 1978.

Figura 13



Kepes: *The Nightscape of the City*, 1967-68.

Fonte: KEPES, G. in: *The MIT Yeras:1945 - 1977*, p. 61 1978.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura a partir de um olhar contemporâneo sobre a obra de Gyorgy Kepes, iniciada neste trabalho, pretendeu trazer, para o debate atual relacionado à arte e à imagem, se não uma contribuição teórica na sua totalidade sobre a linguagem visual, pelo menos a trajetória editorial daquele que é ainda desconhecido para a grande área acadêmica das artes visuais do Brasil, a julgar pela pouca citação de um dos títulos mais famosos do pensamento kepesiano, “Language of Vision” na bibliografia dos cursos de arte e design.

De outra maneira, o inicial estabelecimento de cruzamentos entre a obra de Kepes e as publicações em língua portuguesa sobre linguagem visual, a partir de uma leitura que destaque as matrizes teóricas dos diversos discursos, estabelecendo nexos de atualidade, podem, no futuro, contribuir para a completude e pertinência deste tema para discussão no campo do ensino e aprendizagem em arte e para o estado da arte e da leitura da imagem na cultura visual contemporânea.

Assim considerando, obras publicadas sobre os elementos e a sintaxe da linguagem visual, em língua portuguesa, entre estas as de, Ostrower, “Universos da Arte” (2013); Dondis, “Sintaxe da Linguagem Visual (1991); Arnheim, “Arte & Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora (1980), presentes em quase todos os programas de disciplinas de cursos de artes do país, assim como Saumarez, “Desenho Básico: As dinâmicas da forma visual” (1986); Albers, “A interação da cor” (2009) ou Graves (1952), podem servir de objetos de estudo para questionamentos cognitivos sobre a linguagem visual e para o estabelecimento de um constructo metateórico, que elimine as dificuldades de categorizações na interface da Lingüística e Semiótica, Arte e Imagem, à luz do trabalho pioneiro de Kepes.

A retomada do pensamento kepesiano, nas obras por ele escritas, coordenadas e editoradas, possibilita arejar os debates atuais atinentes às expectativas e contextos da arte e da imagem na medida em que traz à baila questões norteadoras, à todos aqueles interessados no tema e fascinados por uma abordagem mais huma-

nística, contemporânea e revolucionária, na medida em que surgem novas mídias e processos de construção de imagens que, não de hoje, ficam, na maioria das vezes, sem a devida e precisa leitura nos espaços formativos escolares, universitário e culturais.

Se nos idos do segundo quartel do século XX, em que o ambiente pós-guerra, a mudança da capital da arte de Paris para Nova York e a política cultural dos EUA contribuíram para a criação de um solo fértil para as idéias revolucionárias da pedagogia da Bauhaus, na América, por outro lado este mesmo cenário gerou expectativas frente às necessidades de formação de mão-mente de obra para a demanda de uma cultura mundializada e tecnológica. Na atualidade, essa espécie de utopia soteriológica defendida e levada a afeito nas instituições norte americanas, responsáveis por um novo design, arquitetura e ensino de arte, e presente na prática e discurso de Kepes, pode-se afirmar, apresenta-se ainda como tal e, mais ainda premente para que se concretize face aos desafios hodiernos.

As expectativas de Nagy e Kepes em relação às angustias do homem, da arte, da ciência e da tecnologia são as mesmas da sociedade atual, homens da dita civilização da imagem. Kepes ainda viveu para ver a concreção de suas idéias no que se referiam a aproximação entre arte e ciência. Hoje é quase impossível a não colaboratividade entre esses profissionais dos dois campos do conhecimento, de uma outra maneira, ainda mais contundente, o homem pós-moderno ainda carece de saber e entender que a arte é indispensável para uma vida plena, especialmente nos termos que entendia Kepes.

Na densa obra de Kepes, apresentada anteriormente, pode-se vislumbrar e aquilatar o compromisso que teve o artista com aquilo que Gropius chamou de “conceito”, fragmento cultural este que se fez presente na História da Arte desde o Renascimento. Nos ideais da Bauhaus não seria diferente, apenas reapareceria com outra embalagem e compromissos. Quanto a construção do homem contemporâneo, Kepes demonstrou que esta passa pela integração, planejamento e forma, res-

peitado-se a multiculturalidade e o contexto. Hoje, graças à rede de computadores, percebe-se que fora do Brasil há um movimento cultural significativo em torno do pensamento e obra de Gyorgy Kepes. Não é tão *geek*, hoje, no termo que usou o articulista do New York Time, aquele que conhece o artista húngaro e sua obra. Na rede de computadores pode-se encontrar Fundações, Centros de Estudos e *papers* de autores que se dedicam ao cultivo e desenvolvimento das idéias de Kepes. Judith Wechesler, uma historiadora da arte francesa do século XIX, que foi bolsista do Centro Avançado de Estudos Visuais do MIT, é uma dessas pessoas que teve texto publicado no catálogo de Kepes cujo o título é “The MIT Years: 1945 - 1977” no qual relata a saga de Kepes frente as instituições em que ensinou e dirigiu enfrentando todas as adversidades.

Portanto, os estudos sobre a obra de Kepes e daqueles que se preocuparam e ocuparam com as questões atinentes à relação arte-ciência-tecnologia, e em especial à linguagem visual com escopo humanístico, podem trazer aumentos não somente para o campo do ensino e do fazer imagem no Brasil, mas, sobretudo, contribuições para a vida como um todo. Significa abrir a visão de todo cidadão, especialmente dos sujeitos multiplicadores do campo da arte que consideramos, devam cultivar, ainda, aspirações utópicas tal como Kepes. Uma revisão das visões sobre tais questões, especialmente a do mestre bauhausiano, possibilitará perceber que com a criação de centros de estudos e currículos de arte e design, Gyorgy Kepes queria não somente produzir novas formas de arte, mas também, “promover uma sensação mais expansiva de conectividade entre as comunidades separadas”. Mais ainda, segundo nota sobre o falecimento de Gyorgy Kepes no “New York Time”, em 10 janeiro de 2001, os pesquisadores da atualidade perceberão que o professor artista, Kepes, queria “promover uma consciência mais holística do mundo, como um complexo sistema ecológico”. Há algo mais atual do que isto (?), perguntaríamos; frente a crise planetária que atravessamos?

Finalmente, descobrir e trazer à luz o que foi produzido sobre questões que

auxiliem o aumento do conhecimento sobre os fenômenos visíveis, imagem e arte, e que ainda necessitam, na atualidade, de um apurado estudo à luz da massa crítica já produzida pelos estudos visuais, significa palmilhar, num exercício acadêmico que vise não somente as conexões entre arte ciência e tecnologia, mas também pontificar, frente a todos os âmbitos da existência, numa trajetória semelhante à de Kepes, isto é, formar o outro construindo-o e construindo-se obra de arte.

REFERÊNCIAS

- Arnheim, R. **Arte & Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora** (1980), São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Dondis, D. A. (1991) **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- KEPES, G. et al. (1949). **Graphic Forms the arts as related to the book**. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. (1969). **El Lenguaje de La Vision**. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- _____. (1965). **Structure in Art and in Science - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- _____. (1965). **Education of Vision - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- _____. (1965). **The Nature and Art of Motion - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- _____. (1966). **The Man-Made Object - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- _____. (1966). **Module Proportion Symmetry, Rhythm - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- _____. (1968). **Signe, image, symbole**. Bruxelles: La Connaissance.
- _____. (1972). **Arts of the environment - Vision + Value Series**. New York: George Braziller.
- MEGGS, P. B. e PURVIS, A. W. (2009). **História do Design Gráfico**. São Paulo: Co-

sac Naify.

Moholy-Nagy, **La Nueva Visión y Reseña de um artista** (1972). Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Ostrower, F. (2013). **Universos da Arte**. Campinas: Editora Unicamp.

Wechsler, J. **The MIT Years: 1945 - 1977**. In: **Gyorgy Kepes**, London: MIT Press, 1978.

Wingler, H. H. **The Bauhaus Weimar Dessau Berlin Chicago**. London: The MIT Press, 1978.

Sites:

< <http://www.kepeskozpont.hu/en/biography-of-gyorgy-kepes/> >

http://www.nytimes.com/2010/10/11/arts/11ht-design11.html?_r=0

<http://www.isapg.com.br/2015/html/artes%20visuais5.html>

<http://www.biography.com/people/1%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy-9411069#synopsis>

Edison Farias é Professor Associado III da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Arquiteto, artista visual, e designer gráfico e digital. Atualmente coordena o Grupo de pesquisa registrado pelo CNPq Crítica e Historiografia em Arte na Amazônia - CHAA. <<http://lattes.cnpq.br/4500138216841766>>.

ANSELM KIEFER – LER A TERRA¹

Cezar Bartholomeu, professor adjunto EBA/UFRJ

RESUMO: A pintura de Anselm Kiefer é constituída a partir de camadas de sentido cuja articulação depende de diversas elaborações: de um conceito de cultura como lugar da imagem e do espetáculo; de um conceito de história como tragédia; de uma história da pintura, que não se constrói como homogeneidade. No entanto, o aspecto redentor dessa pintura depende do ato de pintar, que investe em tais elaborações um valor indecifrável: a partir de um campo de desorientação, Kiefer produz um campo de lírica.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Pintura, Anselm Kiefer

ABSTRACT: Anselm Kiefer's paintings are based on different concepts: a concept of contemporary culture based on the image and the spectacle; a concept of history as tragic; of a non-homogeneous history of painting. The redemptive aspects of these paintings, however, depend on the act of painting, which infuses these concepts with an enigmatic value: from a field of disorientation, Kiefer produces a field of lyric.

Keywords : Contemporary Art, Painting, Anselm Kiefer

Pintado defronte está um campo. Pintada defronte está uma pintura. Ou melhor, o campo escavado na pintura, revelando assim que pintura e representação opõem-se como um trágico fazer. A pintura não constitui a representação, ela a desgasta. Trata-se de um descampado de inverno, desses que caracterizam de modo estereotipado a Europa oriental. Esse campo seco espera em vão a primavera. Fria, e de certo modo realista, esta é uma paisagem de uma luminância desencarnada. Vemos brancos sujos, cinzas, marrons, tons terrosos, densos e insaturados, que mantêm a pictorialidade dos elementos desse campo, enquanto os enfatizam.

Pouco, de fato, constitui essas paisagens: é sua estrutura, sobretudo, que salta aos olhos. Estrutura-se falsamente uma perspectivação, e somos fracamente levados a crer em uma profundidade, ainda que nossos olhares sejam bloqueados, mesmo de longe, por texturas que afirmam a superfície da tela. Assim, resta, para o olhar domesticado, um horizonte que define um acima e o abaixo, igualmente pla-

¹ Este texto é uma versão revista e ampliada da palestra Anselm Kiefer – campo de lírica, apresentada no Ciclo de Palestras 2007 - PPGAV/UFRJ.

nares e com pesos igualmente semelhantes. Ainda que o olhar percorra todo essa cena, não há espaço a conhecer, nada de novo, nada a dominar; nada pode ser tornado produtivo. O horizonte, sim, estende-se continuamente para fora da pintura. Chegamos a esse campo, e o horizonte indica que ele é imagem cuja finalidade foi atingida e como uma temporalidade permanente. Não desejamos tal paisagem, a penetramos sem querê-lo, vagamente inquietos.

Ao nos aproximarmos, no entanto, desejamos mais e mais olhar essa paisagem e perdermos-nos nela. A proximidade crescente caracteriza-se, na verdade, por uma aceleração, pois, se a cada passo a pintura corresponde com uma expansão de seus limites incitada por seu horizonte, esta expansão é acompanhada de um preenchimento mais e mais denso de nosso campo perceptivo. O campo expande-se e percebemos que se a paisagem é esvaziada, a superfície da tela é cheia de modo inimaginável; novamente, trata-se de uma afirmação da concretude da obra em contraste com a presença do modelo da representação. Ao nos aproximarmos a própria pintura torna-se visível, em diversas camadas de ação pictórica, materiais, objetos e inscrições que se relacionam em tensão. E é pela tensão, tensão que é uma promessa constante, que nos entregamos a essa experiência e sua temporalidade própria. Se a pintura dá a ver inicialmente uma temporalidade que é a mesma de toda a modernidade – a temporalidade de um futuro além da história² –, ao nos aproximamos somos imersos em uma massa profunda que em nada se parece com uma película de tinta: trata-se de uma massa fecunda, de uma multiplicidade ativa.

A paisagem, assim, não se oferece apenas no eixo do olhar do espectador, mas na superfície rugosa da pintura como uma performance in-significante do pintor. O ilusionismo da representação apenas cria uma primeira camada de sentido. No entanto, esta ilusão de um campo, nela não se aposta e nela não se crê. Ao contrário, o que vemos é uma pintura da desilusão, da qual a ilusão faz parte apenas para evidenciar gritantemente seu cansaço e sua fratura. Entre imagem e pintura,

² Seria necessário elaborar: a pintura como resistência ao fim da história de Adorno, ou ao fim da arte hegeliano.

no entanto, em vez de oposição moralista, testemunhamos confronto na qual uma reenvia à outra de modo complexo.

Antes mesmo de constituir-se como qualquer outra coisa, a densidade desse campo pintado é a evidência de todo um mundo – de todo o mundo (contemporâneo) como lugar ativo, mas sem qualquer direção. É verdade, somos imobilizados pela grandiosidade do campo que assume em nós proporções desesperadas. Sua decadência é marcada pelo desgaste e pela fragmentação e no entanto, impotentes, enfrentamos a necessidade de buscar nele um sentido produtivo, o que nos leva a essa acumulação pictórica que não pode ser lida e que não nos reconduz de volta à imagem. Constatada a dispersão explosiva de todos os elementos acumulados na pintura, percebemos que estão em suspensão e expansão permanentes. A presença de tal dispersão indica que o próprio ato de pintar, desde seu início, é concebido a partir da impureza sedutora de uma re-inscrição ou apropriação de elementos que existiam previamente. É necessário, assim, perguntar-se de que modo o campo esvaziado se reinscreve como fragmento ponto de preencher um todo novo; e de que modo a novidade extática desse todo é construída.

Se, em princípio, nesse descampado parece não haver nada, este 'nada' refere-se a algo que se possa proveitosamente nominar: é paisagem sem ser natureza, trata-se de uma estrutura espacial característica da pintura e de sua história. Vemos, na paisagem, todo o mundo como um vazio que contém (esconde sem esconder) uma infinidade de coisas insignificantes. O descampado afinal não é de todo improdutivo: gera abundantemente fragmentos³.

Uma minoria desses fragmentos são efetivamente inscrições textuais, que ultrapassam o estatuto de simples matéria – fragmentos de poemas de Paul Celan e Ingebord Bachmann, páginas de seus livros mesmo são incorporadas à massa de tinta. No entanto, a maior parte do que encontramos formando a imagem do cam-

³ Tal pintura nos indica claramente sua filiação romântica: “Um fragmento, como uma obra de arte em miniatura, deve ser completamente isolada do mundo e ser completa em si mesma como um porco espinho.” Schlegel, Fragmento no. 206 dos Fragmentos *Athenaeum* (1798), trad. do autor.

po, é matéria que não aponta para lugar nenhum, apenas pode ou não se tornar parte da obra como elemento de desenho ou textura (na construção de pintura e imagem); incluindo sujeira, terra e palha. Tais elementos não se permitem ser tomados e possuídos pelo espectador como 'coisa' (outra que imagem e pintura). O uso deliberado de gravetos, papéis e metais depositados na tela evidencia na imagem desse campo sua exaustão, mas, sobretudo, este uso sombriamente ironiza a representação, o que enfatiza o fato de que a pintura é fundamentalmente constituída no problema da cultura do nosso tempo: beleza, representação e mesmo história são problemas antes do que pressupostos naturalizados na produção de tais pinturas.

Reinscrever restos remete-nos às antigas pinturas de ruínas, tão em moda no século XVIII e que parece retornar na insistência citacionista da contemporaneidade. Tal pintura, exemplificada em Hubert Robert, apresenta esforço de recuperação de formas que já existem não apenas como passado, mas como história, ou seja, como formas submetidas à ação do tempo, da razão, e de uma razão no tempo. Podemos relacionar tais pinturas com o sentimento do pitoresco, isto é, o sentimento frente a uma natureza domesticada e um conceito de belo reduzido frente à história. Efetivamente, para as pinturas do século XVIII, os conceitos de 'representação' e 'história' eram constituídos de modo muito diverso: basta pensarmos que tal conceito de representação precede todo o modernismo, e que tal conceito de história ainda relaciona o problema da arte a uma origem clássica, tematizando, de um modo ou de outro, tais pinturas como um mito da origem. No entanto, podemos ver a obsessão da citação arquitetônica das ruínas em contraste com a natureza também como relativização histórica do pensamento estético e sua construção de um valor. A noção romântica de um Capricho, assim, pode esconder um movimento crítico da pintura. De modo mais leve ou mais pesado, há, na pintura de ruína, um fundo moral.

Para Kiefer, obviamente, a modernidade (e seu questionamento amplo do

papel da mimesis na arte) e a consideração de seu movimento histórico fazem parte diretamente de seu processo de criação, tão mais crítico porque localiza-se na cultura alemã. Diferentemente de tais pinturas de ruínas, o fragmento arquitetônico, na contemporaneidade desse pintor, não surge no mundo natural para explicitar o limite no tempo de um conceito de belo em falência, e muito menos o problema da matriz clássica na arte. Se a pintura de Kiefer freqüentemente faz uso da arquitetura, é de modo a criar um acordo entre a imagem de sua espacialização monumental e a pintura cuja superfície a inscreve como ruína – espaço que busca desesperadamente a habitação do olhar. Danièle Cohn, filósofa que trata da obra de Kiefer, atribuiria esta tensão à formulação de um conceito específico de obra de arte total (conceito cujo início a autora localiza nos *décors* de óperas de Wagner em Bayreuth)⁴.

A verdade é que, na pintura de Kiefer, todo o mundo é pintado como ruína, e a própria naturalidade do mundo é pintada como ruína; como uma memória irrevogável e irrecuperável. Resiste-se a um conceito de passado operatório ou palatável; o pitoresco é algo a ser evitado. A ruína não é um belo sinal da história ou da razão na pintura, mas ao contrário, perpassa toda a representação, tornando-a monumento que celebra o fracasso (da história, da razão, da representação e da beleza). A ruína é presente, e existe como todo o presente – não se pode fugir dessa condição, ela jamais pode ser recuperada. Recusa-se a possibilidade de que a razão integre a matéria, de modo a não produzir ou reproduzir formas passíveis de consumo. Mesmo que se argumente um espetáculo em sua pintura, um grande estratégia na qual ela nos manobra, ainda assim, parece haver sempre algo que impossibilita sua total instrumentalização. Nesse sentido, nunca seria apenas uma manobra, mas uma aposta que a imaginação não permita às coisas uma total reificação.

Poderíamos relacionar tais pinturas às imagens teológicas, na medida em que imagem e meio constituem-se em tensão, e que o remetimento entre imagem e traço é uma condição mútua de sua produção e de seu aparecimento. A imagem, assim,

⁴ Cohn, Danièle. *Compreender é julgar*, p. 137.

pareceria apontar para uma autoridade maior, fora de si mesma. Mas não é o caso: todo traço surge como fragmento *in-significante*, e desse modo, sua força é reduzida, e retornamos à obra. As pinturas não apontam para uma autoridade que sustente a ilusão de um campo (por exemplo, aquela do olhar que constitui a representação de modo naturalista na representação). Essa pintura nunca se justifica – não existe por causa da natureza, e menos ainda, 'deus' ou um 'conceito'. Sua condição eminentemente fragmentar e incapaz de produzir uma imagem sintética não é simplesmente uma solução produzida como efeito estético, mas a constatação de um enorme esforço sisífico do qual resta-nos uma constelação decaída.

Os elementos que formam a pintura imantam sua motivação de modo enigmático desde seu princípio. Da pintura não se espera, se *des-espera*. Se desejou-se em certo momento produzir um campo – o campo da pintura mesmo, produzindo uma imagem, uma obra-prima, um ideal, o fato é que a pintura se fez nas entranhas, na matéria, na *des-produção* de significado. Como compreender o percurso que vai do fragmento a essa totalidade incapaz que chamamos de imagem? Se à razão não é devido dar forma, evidencia-se aqui a ação do desejo. Podemos, desse modo, identificar duas condições para essas pinturas: o que as autoriza é a expressão, mas o que as motiva é a tragédia – uma equação que aponta para a estética de Adorno.

A tragédia indicada pela estética de Adorno é pressentida na temporalidade da pintura, que alça a natureza pintada como ruína a outro plano crítico. Revista pelo homem, desejada, lamentada, a natureza ressurgue como uma cosmologia lírica, ainda que muda e indiferente: incapaz de idealizar e incapaz de totalizar. Então, as paisagens de Kiefer, como gênero, situam-se na gama de interpolações possíveis entre expressão e ruína. Se essas paisagens/ruínas nada conservam do problema do pitoresco, tampouco vemos o mistério ameaçador do desconhecido natural. É o conhecido que assusta, pela ausência de futuro, pela ausência de possibilidade, por um acúmulo e uma cinética que não possuem direção ou sentido: este é o tempo da

desorientação, como indica-nos Alain Badiou em *Logique des mondes*.

Produzir restos, no passado como agora, evidencia ainda um estado de melancolia. Deseja-se retornar a outro tempo mais feliz, quando as coisas eram inteiras, e este desejo matiza a expressividade dessas pinturas. Ainda que estas paisagens se apresentem como pinturas cheias, isto apenas expande o vazio melancólico desse campo (vazio consciente e inconsciente, poderíamos falar talvez de uma dupla melancolia?), vazio que se impõe como impossibilidade de outro tempo.

Para Benjamin, a obra de arte é produzida a partir de uma dialética temporal. Seu conceito de aura na história é claramente evidenciado na heterogeneidade do objeto artístico. As obras existem na descontinuidade entre seu tempo e o futuro, sempre em busca de uma verdade final, verdade que nos incendeia defronte às obras. Mas Kiefer, contra Benjamin, não assegura ao futuro uma diferença, ou pelo menos a diferença não 'aparece' (portanto, sua forma operatória não é a montagem de Benjamin). Ao contrário, as obras impõem seu estado como permanente, e na verdade é o passado que, a todo momento, se interpõe numa projeção triste e, repito, trágica. O movimento em direção ao futuro não é o da diferença, mas o da indiferença. A verdade da pintura já foi queimada; estas pinturas pegam fogo e ao mesmo tempo já são cinzas. Ao recusar esse resto de presença divina numa teoria da história, Kiefer pinta a recusa da melancolia (a recusa da reinserção dos objetos em um sistema de consumo) sobre o panorama melancólico.

Desse modo, se há uma interpretação possível que assegure um lugar aos fragmentos em sua pintura, é nessa opção fundamentalmente ética entre reinscrição, desorientação e recusa, opção complexa que devemos examinar em seus diversos termos.

A pintura nasce como um palimpsesto para o qual se postula uma pseudo-naturalidade, no qual o fragmento ao mesmo tempo dota e priva de sentido. Nesse processo, o que se evidencia é, mais do que simplesmente um efeito, um problema. Ainda que o processo de re-inscrição da matéria seja constituído no excesso, de

modo alucinatório, a manutenção do processo de acúmulo indica a necessidade desesperada de lidar com tal desorientação (que em verdade é nossa desorientação, a desorientação que marca a contemporaneidade).

É verdade que o investimento do corpo na superfície da pintura resulta em uma desorientação progressiva. Nessa acumulação que sempre nos é presente, o pintor pareceria aderir a um desejo do olhar que poderíamos chamar de pornográfico, do qual o capitalismo faz um uso ativo. Buscamos, contra a desorientação, contrapormo-nos, estabelecendo uma hierarquia que pode nos remeter de volta à representação, ou ainda à percepção da pintura como monumento. Mas, a verdade é que persistirá, mesmo nesse caminho, o problema da desorientação produzido pela matéria, que é igualmente um problema da in-formação (da recusa da formação). O artista retém nosso olhar aquém de sua satisfação completa, que é a exaustão do olhar quando damos a coisa como vista (portanto, uma satisfação do olhar que pensou a coisa). O estado congelado dos fragmentos de objetos sobre suas telas indica a recusa da reificação: os fragmentos não se permitem ser reconduzidos ao sistema do consumo; chegamos mais e mais próximos de uma entropia na qual a A/arte se parecerá com a própria T/terra. Tais objetos agregados à pintura ultrapassam o estatuto de matéria e, no entanto resistem à leitura em perpétua velatura. Somos atados a um presente infinito; a partir desses fragmentos, tentamos produzir narrativas particulares, mas, sobretudo, múltiplas e parciais. Tal é o que pode ser reconstruído na desorientação, na tensão entre o presente e um recurso ao tempo histórico, tragédia na re-presentação. Na dialética entre o futuro da obra de arte de Benjamin e o passado trágico de Adorno, *a pintura de Kiefer nunca está vista*.

Não são apenas 'objetos' que encontramos na superfície de sua pintura. Suas cores resultam tanto da ação do pintor quanto de uma alquimia, na qual a tinta e os materiais mais diversos reagem uns aos outros; ferrugens, ranhuras, oxidações, coagulações e craqueluras ocorrem de modo que a superfície das telas está sempre em atividade. Tais procedimentos não estão em uma relação de figura e fundo,

mas, em relação a esses outros fragmentos de matéria, integrando-se, destruindo-se, reformando-se complexamente. Tais qualidades de procedimento extremamente diversas implicam uma experiente capacidade (de pintar), mas também um desejo expressivo de enorme intensidade (no qual a recusa também tem lugar), em cujas bases está sem dúvida a projeção romântica.

Nessas camadas de tinta diversas imprimem-se memórias de outras pinturas, mas, sobretudo, de outros modos de pintar. Ainda que se relacione com a tradição expressiva, destaca-se em sua pintura a lição de Manet, isto é, a lição de uma mne-mônica modernista da pintura. A tinta endurece e produz veios densos, que correm e águam o deserto frio que é o campo. Ela superpõe-se à matéria, tornando-se física ela mesma. Ao mesmo tempo, escorre e deixa marcada num véu sua relação com o corpo do pintor. Finalmente o campo é uma fonte da qual jorra e escorre uma qualidade óptica. A diversidade dos procedimentos finalmente evidencia, no modo que se articulam, mais que um problema histórico, uma ciência da arte. Este passado da pintura, assim, é outra escrita no palimpsesto no qual se articulam e se confrontam as atitudes do pintor. Mas sua pintura vai além de um exercício de teorização: ela possui uma qualidade potente que se afirma para além de uma racionalidade cínica, tão própria ao contemporâneo.

Devemos constatar que o campo onde nada floresce é um campo de lírica, onde a expressão parece aflorar. Frente à tragédia e à desorientação, percorre-se o mundo em busca de restos (de beleza). Mas, ainda que desejada, tal busca nada tem de natural ou ingênua, mas é um problema construído de tal modo que a recusa se confunde com o rigor.

Mas se por um lado observamos o rigor da opção pictórica que recusa a formação fácil, devemos pensar que a pseudo-naturalidade dessa forma citacional empregada por Kiefer se ancora na naturalização da Shoah. O holocausto não é mais visto como uma tragédia em relação a qual devemos assumir nossa responsabilidade (o que impossibilitaria tratá-la esteticamente), mas como um fenômeno

contra o qual não temos escapatória, o holocausto é des-historicizado; não se enfrenta diretamente, assim, a racionalidade pragmática que nos impeliu a tratar carne humana como matéria. Se o holocausto é um fenômeno da natureza, podemos testemunhá-lo ou sofrê-lo, mas não poderíamos impedi-lo. Essa naturalização, que permite ao artista reparar o conceito de universalidade (contra a Shoah como interrupção da História), restringe sua atitude a um tardo modernismo e atrela a problemática de sua pintura ao conceito clássico do sublime. O que transborda, ética e esteticamente, é esse excesso de uma matéria que nega sua motivação, e talvez a falha em lidar com tal responsabilidade indique a crescente codificação de seu repertório pictórico como um aspecto obtuso de suas obras.

Tal opção explica a homenagem ao poeta Paul Celan, que parece ao mesmo tempo natural e adequada, mas que, na verdade, decorre de uma opção tão calculada quanto simétrica, e que produziu uma enorme série de pinturas. Esta relação com o passado trágico da Alemanha não faz parte apenas de um indivíduo, mas de toda uma geração. Se Kiefer nasce no ano final da segunda guerra mundial, é Celan quem sofre suas conseqüências; a relação começa nas biografias, mas se afirma numa espécie de substituição do sujeito (pintor), o que autoriza a expressão. A obra de Celan traz em sua poesia elementos da cultura judaica marcada pela vivência do holocausto. Evidencia-se em Kiefer, como em Celan, a elaboração inicial da obra de arte como um determinado modo de encarnação imanente. No fenômeno da obra, todo elemento surge como que tomado, o que se verifica no recurso à complexidade da articulação dos fragmentos, e, sobretudo, a uma temporalidade específica, que é engajada por essa articulação na qual também está representada a exaustão das coisas; o panorama que se deseja elaborar é o da memória, mas não apenas. Os personagens da poesia, e nós, espectadores, confrontamo-nos a um cosmos frio, que não cessa de surgir como sinal traumático contra o qual nada pode ser feito: não existe deus, nem razão que possa nos resgatar; nem mesmo resta o desejo ou esperança de sua presença. Nesta lírica trágica, somos levados, pelo apa-

recimento de citações de sinais particulares, a uma abstração de ordem imanente; submetemo-nos a este processo como arùspices, de modo que dor e vazio se misturam na medida em que imergimos nas pinturas.

Cada pintura ou cada poema é um campo de atos expressivos, mas estes campos não reconstituem o mundo segundo a projeção de um ego; o mundo nunca é reconstituído, sob pena de ser reapropriado, reconsumido. As camadas de desejo formalizam-se, superpõem-se e adensam-se. Mas a expressão do artista não refaz o mundo, e, se permite-se redimí-lo, não esquece. Permanecemos assim na iminência desejosa do mundo – de um futuro que não existe – se o artista inocenta o mundo e a si mesmo para permitir a arte cumprir seu papel, permanecemos ligados ao passado, a história interrompida, espectadores cuja eqüidade é forjada.

Não nos é mais possível reconquistar a ilusão de um estado natural, e nem mesmo crer completamente em uma projeção romântica da natureza. Pois esta reinvenção da natureza equivaleria a reproduzir seu sacrifício. Mas ainda é possível investir a esvaziada imagem da natureza de um valor indecifrável – sublime. O campo, assim investido de uma qualidade lírica (de uma qualidade humana), deve trazer-nos a densidade do intratável como redenção, já que a própria realidade, diferentemente do que dizia Barthes, parecia não ser o intratável: o próprio mundo foi tratado como imagem, e consumido. O intratável deve ser acrescentado ao mundo, em uma estratégia ao mesmo tempo impetuosa e tortuosa.

Se, de algum modo, percebemos o que acredita essa pintura, é lícito perguntar de que modo ela acredita em nós, isto é, de que modo podemos nos incluir em seu campo ativamente, pra além da imobilidade provocada pela permanência do estado de fragmentada desorientação.

Da infinidade de coisas que constitui a pintura, dessa massa de ausência de forma que apenas superficialmente apóia a imagem representada, dois elementos impõem-se como emblemas evidentes, emblemas cuja universalidade indica o modo de redimir-se. Apostos às paisagens, em seu centro, estão objetos que sinalizam

diferentes experiências: o barco e o livro.

Barco e livro não são representados na pintura, e tampouco são objetos reais apostos à pintura. Ao contrário, os encontramos refeitos, simulados pelo artista. Estão à meio-caminho, como que à soleira da pintura. Soleira, palavra que surge marcante tanto em Kiefer como em Celan. Há nessa palavra a indicação curiosa de sua condição de monumento (tornada evidente por esses objetos), e ainda mais, de uma espacialização na qual o corpo se faz consagrar pelo monumento. Esta consagração é claramente paradoxal: aquilo que torna a experiência redentora, também fixa sua relação com o passado (a impossibilidade de esquecer, a opção por não confrontar) e, sobretudo, com a morte. Esses objetos, livro e barco, apresentam-se na condição de símbolo que se torna selo da experiência.

Mesmo nessa dupla função, barco e livro não indicam qualquer esperança inocente ou romântica e não se projetam desse modo: também se apresentam exaustos. O monumento, desse modo, atesta, na impossibilidade de ultrapassá-lo, a ciência da relação entre tragédia e história - a Shoah não é apenas um elemento da história, mas, como o objeto de arte, algo que ultrapassa tal condição. Podemos, assim, integrar o passado, se estivermos cientes da desorientação, do passado, do horror. Não surpreende, então, que tais emblemas pareçam dizer respeito à formação (da qualidade humana que pode ao mesmo tempo reconhecer o intratável e desse modo requalificar o humano).

O barco parece indicar poeticamente uma espécie de capacidade de enfrentamento que possibilita orientar-se na desorientação; navegar significa estar imerso, estar cercado, à mercê. Não falamos de uma viagem no real: propor o problema desse modo apenas nos reenviaria à natureza e sua exploração. Pelo contrário, como emblema, o barco faz lidar com a incerteza dos elementos a cada momento. Assim, o que se pode fazer diante da tragédia, de sua permanência como alucinação que nos imobiliza é orientarmo-nos, construindo, a partir dos fragmentos, nossa própria narrativa como mapa. Uma solução devidamente romântica. Mas deve-

mos pensar que orientar-se no mar implica finalmente uma horizontalidade que demanda ler para além (da in-formação, de sua particularidade e de sua empiria que não podem ser lidas). É necessário ir além das bordas desse mar de pintura, na luz de uma escrita-farol, nos movimentos de maré lembrados a partir de outros navegantes.

Ler. Em uma série que rende homenagem a um poeta, a presença do livro indica uma cinestesia que permite transitar entre imagem e texto. Para Kiefer, certamente, não basta ilustrar as palavras, e nem mesmo basta reproduzi-las nas telas. Devemos lembrar que não são as palavras de Celan que marcam suas telas, mas as suas próprias, ressoando as do poeta: Kiefer cria seus próprios epigramas, a partir dos ecos deste e de outros artistas. Sua pintura não busca, assim, representar ilustrativamente a poesia – ela tem força visual própria, e o gesto de inscrever não implica transferir valor, mas sobretudo sentido.

Ao introduzir o objeto livro, o artista parece indicar a importância da experiência da leitura. Vemos o livro no centro do quadro, apostado a sua superfície. Mas as palavras estão escondidas embebendo-se na tinta: é que a lírica que nasce *no confronto* de pintura e poesia não advém da adequação de uma à outra; não há qualquer narcisismo hermenêutico na pintura, tal relação não pode ser facilmente transposta, não há método.

O artista nos indica liricamente tal relação, relação na qual fica clara a profundidade do olhar que é a clara contrapartida do ato pictórico. A partir do olhar, de seu desejo de sentido, tais operações entre real e arte, e entre lírico e simbólico são postas em funcionamento. A pintura de Kiefer nos indica, na expressão pintada que torna contínuas as diferenças de suas diversas preocupações, não apenas tais operações, mas, sobretudo, que o confronto com a incompletude que caracteriza tal panorama de desorientação torna necessário nos tornarmos cientes. Se existe na viagem, na leitura, na tradução, e na pintura um valor redentor é na medida em que ativam e requalificam a ciência de cada ser e os diversos modos de relacionar-se

com o mundo. Relacionar-se com o mundo da desorientação, desse modo, é o oposto da alienação, o que repõe à Kiefer finalmente o problema de sua opção em relação ao holocausto, opção, que, de certo modo, revela-se ainda como uma opção pela forma. Pintada defronte está uma pintura. Pintado defronte está um campo. Ou melhor, campo escavado na pintura, revelando assim que pintura e representação opõem-se como um trágico fazer.

Não basta apenas possuir memória: estar ciente é estar em movimento (em um movimento interno do ser), de modo que o 'futuro' de Benjamin, esse que produziria um diferencial na obra de arte, necessita que artista e espectador divisem posições críticas. Mas se queremos que a descontinuidade (do mundo, e das obras de arte) possa encontrar no ser a possibilidade da continuidade (de um percurso) ainda falta algo. Entre palimpsesto e homem, no centro de toda obra de arte, elemento que finalmente deve tornar-se fonte, tanto quanto reparação dessa diferença no tempo, devemos ater-nos à *imaginação*.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

BRAS, Gérard. **Hegel e a arte**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1990.

COHN, Danièle. Compreender é julgar in **Arte & Ensaios 15**, Rio de Janeiro, PP-GAV

EBA, 2007, p. 122-141.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Les éditions de minuit, 2000.

SCHLEGEL, Friedrich. Friedrich Schlegel's fragments and Lucinde. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 1971.

HEGEL, G.W.F. **O belo na arte - curso de estética**. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

A PERFORMANCE PARA FOTOGRAFIA: RELAÇÕES, ENTRECruzamentos E DIMENSÕES HISTÓRICAS.¹

Joaquim Cesar da Veiga Netto

RESUMO: Este trabalho aborda o uso da fotografia como 'quadro-vivo' na produção artística contemporânea. Parte do entendimento que tais fotografias envolvem ressignificações e atualizações de questões de dimensões históricas, e cuja compreensão da fotografia de 'quadro-vivo' passa pela ideia da fotografia 'construída' ou 'encenada'. O percurso adotado no texto destaca algumas relações entre os trabalhos de artistas, criando um tímido entrecruzamento com a era pré-fotográfica dos séculos XVIII e XIX – época da pintura figurativa ocidental - manobra que não procura cunhar uma aproximação nostálgica dessas fotografias com a pintura -, mas ressaltar o fato de nessa pintura podermos encontrar uma maneira eficiente e consagrada de mencionar um conteúdo narrativo por meio da composição de adereços, gestos e do estilo ocidental de obra de arte.

Palavras-chave: fotografia construída; fotografia de quadros-vivos; performance para fotografia.

ABSTRACT: This work approaches the use of photography in contemporary artistic production as a 'living-picture'. Its starting point is the understanding that such photographs enclose resignifications and actualizations of questions of historical dimensions, and that the assumption of photography as a 'living-picture' goes through the idea of 'constructed' or 'performed' photography. The trajectory taken in the text puts some relations between works of artists in relief, creating a timid crossing with the 18th and the 19th centuries pre-photographic era – the age of western figurative painting. This manoeuvre doesn't attempt to coin a nostalgic approach to paintings, but stresses instead an efficient and celebrated way of mentioning a narrative content.

Keywords: constructed photography; living-picture photographs; performance for photography.

As reflexões que proponho para o Simpósio - 'Sistemas de Arte: relações, modos de exibição e visibilidade' -, abarcam recortes de determinadas questões - de dimensões históricas -, que foram construídas no decorrer da minha pesquisa de tese². Como toda pesquisa, acredito que essa, também, criou meandros e excessos, que permitiram movimentos para além do meu objeto, e geraram resíduos teóricos

¹ Reedição do texto apresentado no 22º Encontro Nacional da ANPAP (Belém-Pará-Brasil).

² O experimentalismo de Luiz Braga: o sentido plástico da subversão das convenções e do método fotográfico. (em andamento). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Orientação acadêmica: Dra. Maria Luisa Luz Tavora.

importantes, que guardei para outros estudos – e, ainda, de forma precária, tento expandi-los no presente trabalho, que elaborei dessa maneira, como poderia ter elaborado de muitas outras formas - caso recuasse ao início da proposta e recommençasse a escrevê-lo.

A proposta inicial deste texto surgiu da inquietação que passei a sentir desde que comecei a ver a fotografia *Quando todos calam* (Ilustração 01), na Exposição *Convite À Viagem*³, no Paço Imperial, na cidade do Rio Janeiro. A imagem de autoria da artista e perita criminal Berna Reale (1965)⁴ apresenta uma performance realizada no Mercado do Ver o Peso, na cidade de Belém (PA). Sobre esse trabalho, Miyada diz

“foi elaborado como evento a ser experimentado pelos passantes e também como cena a ser registrada pela fotografia. A mesa e a toalha branca foram montadas pela artista, que planejou longamente as condições para poder servir-se como banquete fictício aos urubus que habitam a região portuária, oferecendo-lhes tripas humanas durante as várias horas em que permaneceu deitada.”⁵

Embora essa fotografia possa exibir o possível *status* de registro daquela performance, serve, principalmente, como o desfecho da ação. Exposta numa das salas da mostra *Convite À Viagem*, a imagem - cuja primeira impressão do visitante era de uma típica cena de pintura -, não estava, apenas, como um documento ou subproduto do evento realizado na região portuária de Belém - cidade onde a artista resi-

³ Convite À Viagem é a exposição que encerra a quinta edição do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. A mostra marca o encerramento da edição para a qual se inscreveram 1.770 artistas. Com coordenação geral de curadoria de Agnaldo Farias, a seleção contou com uma equipe de 12 profissionais – Ana Maria Maia, Felipe Scovino, Gabriela Motta e Paulo Miyada (curadores); e Alejandra Muñoz, Carlo Franzoi, Júlio Martins, Luiza Proença, Marcelo Campos, Matias Monteiro, Sanzia Pinheiro e Vânia Leal (curadores viajantes) -, responsáveis pelo mapeamento nacional da produção visual contemporânea. (Ver Catálogo Convite à Viagem – Rumos Itaú Cultural).

⁴ Berna Reale nasceu na cidade de Belém, Estado do Pará, em 1965. Artista e perita criminal, nos últimos anos desenvolveu trabalhos na área da performance. Sua pesquisa tem como foco a violência e suas várias formas de manifestação. A Exposição Convite À Viagem apresenta os trabalhos seguintes: *Quando todos calam*, 2009; *A Morte*, 2011 – Série Retratos; *A Mulher*, 2011 – Série Retratos; *O Mito*, 2011 – Série Retratos e *O Homem* 2012 - Séries Retratos. (Ver Catálogo Convite à Viagem – Rumos Itaú Cultural).

⁵ Texto da Legenda do Trabalho (parede), assinado por Paulo Miyada, na Exposição Convite À Viagem, no Paço Imperial (RJ), 15 de março a 19 de maio de 2013.

de e trabalha. A foto, na grande parede branca, mostrava-se contundentemente autônoma como obra de arte, e repleta de significado próprio. Dessa maneira, podemos dizer que a produção atual de Berna abrange, também, essas fotografias que criam alegorias e parábolas sobre os impasses do tempo presente -, imagens que são, também, registros de atos artísticos temporários. A violência no cotidiano das grandes cidades brasileiras tem sido o mote dessas fotos - imagens construídas sob o meticuloso planejamento da artista. Dessa maneira, passei a estabelecer certas relações dessa foto com trabalhos de outros artistas como: Jeff Wall e Melanie Manchot. Nesse sentido, ousei investigar suas relações com a composição pictórica que remontam o diálogo com a tradição dos 'quadros-vivos' do século XIX, e com a primeira performance para fotografia realizada por Bayard. Assim, percebi que tais relações estabelecem entrecruzamentos entre os campos da pintura e fotografia, que vem se redefinindo em momentos distintos na história da arte. A reunião das relações com outros artistas de gerações distintas proporcionou-me um mapa que permite traçar a ligação entre diversos pontos.

Ilustração 01: Berna Reale. *Quando todos calam*, 2009.



Performance para fotografia. Dimensões 110 x 165 cm.
Coleção da Artista.

Quando todos calam traz uma forma de narrativa, que dialoga de maneira próxima com a produção de alguns fotógrafos contemporâneos. Essa área da fotografia é descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*), ou de 'quadros-vivos' (*tableau-vivant photography*), onde existe uma narrativa pictórica concentrada numa única imagem que conta, ou alude uma história. Dessa forma, apresenta uma relação direta com a era pré-fotográfica dos séculos XVIII e XIX - época da pintura figurativa ocidental. Contudo, essa relação não pode ser entendida como uma ação nostálgica do fotógrafo, mas o fato dessa pintura de entresséculos oferecer-lhe uma estratégia para materialização de uma poética -, isto é, a maneira eficiente e consagrada dessa pintura criar conteúdo narrativo por meio da composição de adereços, alegorias, gestos e do próprio estilo peculiar à obra de arte. Logo, se existe alguma semelhança da fotografia contemporânea com a pintura figurativa, deve-se mais a um entrecruzamento de processos que se ressignifica no tempo, e atualiza questões de um e outro campo, do que à tentativa de reviver nostalgicamente um período da arte.

O entrecruzamento entre o campo fotográfico e o pictórico, ainda que bastante visível em produções de períodos distintos, não podem ser analisados sem atentar para as intensões singulares que movem cada um deles. Esse entrecruzamento de processos, também, não deve ser entendido como interdisciplinaridade, ainda que seja um termo repetido na arte contemporânea, mas que talvez precise ser revisto, pois nesse nível de criação, não sei se ainda existe algo de disciplinar. A coexistência do campo pictórico e fotográfico, na produção de alguns artistas contemporâneos, como esses que serão apresentados nesse texto, sinaliza, tão somente, campos de signos, que os artistas exploram a partir de poéticas diferenciadas. Nesse sentido, a arte passa a abrigar propostas que, muitas vezes, não se ajustam a uma lógica linear de produtividade.

Por exemplo, uma das mais famosas fotografias alegóricas, *Os dois caminhos da vida* (Ilustração 02), do pintor sueco Oscar Gustav Rejlander, é uma obra cuja a

dimensão lembra um quadro de cavalete. O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica, imitada até mesmo na pose das figuras que lembravam estátuas greco-romanas. Duas obras pictóricas parecem ter servido de inspiração para *Os dois caminhos da vida*: a *Escola de Atenas* (1509-1511), de Rafael, e *Os romanos da decadência* (1847), de Thomas Couture. Esse procedimento – a composição fotográfica, nesse momento, era recorrente no trabalho de outros fotógrafos emblemáticos do século XIX, e buscava proporcionar à fotografia o reconhecimento de obra de arte – o que no momento atual não teria mais sentido – hoje, a fotografia vive um momento excepcional, pois o mundo da arte a acolhe como nunca o fez. Esse recuo histórico, que nos permite observar esse trabalho de Rejlander, já sinaliza, no século XIX, a ideia do ‘artista diretor’⁶ que será peculiar da arte contemporânea. Para compor a fotografia Rejlander envolveu um grupo de pessoas e planejou cada detalhe. Primeiramente, ele lançou mão do desenho, e a seguir contratou os serviços de uma especialista em *tableaux-vivants* derivados de obras de arte, e, então, fotografou cada pequeno grupo de atores em distâncias variadas – adequadas para proporcionar o efeito perspético adequado à visão do espectador. O fundo foi constituído por ampliações de detalhes de decorações miniaturizadas e pelo pórtico do jardim de um amigo. O importante nesse passeio pela história é perceber o desenrolar de processos artísticos, que serão ressignificados e atualizados em momentos distintos, mesmo que a partir de outras intenções e conjunturas.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. O QUE É UM ARTISTA (HOJE)? In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios* n. 10. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, p.78.

Ilustração 02: Oscar Gustav Rejlander. *Os dois caminhos da vida*, 1856.



Composição fotográfica. Dimensões 40 x 78 cm.
George Eastman House, Rochester.

Na busca da compreensão desses processos artísticos, que são ressignificados no tempo e atualizados em campos distintos, é necessário indagarmos **'quem é'** o artista no momento atual. Talvez, a ideia de Nicolas Bourriaud sobre o artista que trabalha como um diretor seja a mais convincente, e perfeitamente aceitável nesse contexto. Isto é, o artista nesse processo é aquele que seleciona e planeja o que vai se passar na frente da câmera, e ainda, seleciona as pessoas que com ele deverão atuar. A exposição dessas imagens, também, se constitui numa seleção cujo resultado será exibido ao espectador que, do mesmo modo, pode organizar a sua própria leitura.

Na sequência, lembramos que em meados do século XX, passou a ser mostrada uma outra maneira de narrativa fotográfica – algo que entrelaçava a ideia de fotografia documental e expressiva (artística). Assim, muitas vezes, o fotógrafo proporcionava um conjunto de imagens para serem visualizadas. Essas fotos eram publicadas como uma fotorreportagem, ou um fotoensaio nas revistas ilustradas. Nesse sentido, é oportuno suscitar, que as fotografias de Berna Reale produzidas no século XXI, em alguns momentos, fazem parte de conjuntos mais abrangentes. Por exemplo, na Exposição *Convite À Viagem*, Berna apresenta um agrupamento de qua-

tro imagens da *Série Retratos* (A Morte, O Mito, A Mulher e O Homem). Ainda que as imagens sejam mostradas num conjunto, a narrativa de cada uma delas está contida numa única tomada. *O Mito* (Ilustração 03) é um desses retratos. Miyada, sobre essas fotos, diz

“Retratos encena uma série de alegorias da sociedade brasileira a partir do acúmulo de elementos de *mise-en-scène* enquadrados pela fotografia digital. As imponentes ampliações condensam gestos, feições, vestimentas, cenários e praticáveis como fragmentos de narrativas que explicitam o campo de referências sobre o qual se estruturam as alegorias encenadas. Ao mesmo tempo, as cores saturadas, o custo baixo de sua confecção e o inusitado dos elementos atribuem aos retratos uma carga de ambivalência.”⁷

Esses retratos de Berna Reale são peças de grandes dimensões, e são mostradas no espaço expositivo com extravagantes molduras douradas, cuja aparência dialoga enfaticamente com o estereótipo pictórico do quadro. As alegorias fazem referências à temas da cultura ocidental. Num primeiro olhar, parecem fazer referências óbvias, mas, em seguida, com um olhar mais atento, passam a apresentar descrições mais oblíquas e inconclusas a respeito de algo que sabemos ser significativo por causa da maneira como está construída na fotografia. Assim, o seu significado depende de investirmos na imagem, as nossas próprias narrativas e conteúdos psicológicos.

⁷ Paulo Miyada, loc. cit.

Ilustração 03: Berna Reale. O Mito (Série Retratos), 2011.



Performance para fotografia. Dimensões 150 x 100 cm.
Coleção da Artista.

Na contemporaneidade, a fotografia de ‘quadro-vivo’ apresenta um significativo entrecruzamento de processos artísticos, que vai de uma arte pré-fotográfica marcada pelos signos da pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX, ao momento da imagem digital. Nesse sentido, podemos dizer que nos baseamos na mesma habilidade cultural ocidental para reconhecer uma combinação de personagens e adereços como elementos de uma imagem que traz uma narrativa. Cotton, neste sentido, diz

“as duas técnicas demonstram uma mesma compreensão de como uma cena pode ser coreografada para o espectador de maneira que este possa reconhecer que uma história está sendo contada.”⁸

⁸ COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 49.

Entre os artistas que podemos citar como referências na produção de 'quadro-vivo encenado' está o artista canadense Jeff Wall (1946). Sua produção é reconhecida pela crítica a partir do final dos anos 80. Jeff como um colega mais velho da artista Berna Reale, também, construiu performances para fotografia. Alguns de seus trabalhos apresentam relações relevantes com essas imagens de Berna, ainda que estejam em momentos distintos. A atividade de Jeff Wall se desenvolveu nos últimos anos da década de 70, e mais significativamente depois de concluir sua pós-graduação em História da Arte.

Na foto *Transeuntes* (Ilustração 04), Jeff Wall constrói meticulosamente uma imagem que contém uma cena de rua, um gesto que parece espontâneo - uma alegoria sobre a natureza da vida urbana, que ressoa os perigos físicos e as ameaças desconhecidas. É uma foto em preto e branco com um homem virado de costas para a câmera e se afastando dela. O trabalho propõe-se mostrar algo que lembra uma reportagem noturna, no entanto, a imagem vai criando uma tensão entre a aparência e a substância daquele momento simples, capturado pela fotografia, e o processo de preconceber e construir a cena. Os gestos atribuem a imagem uma carga de ambivalência. É importante ressaltar que, inicialmente, a ideia de fotografia de 'quadro-vivo' estava liagada a construção de imagens que mantinham relações com obras de arte anteriores, entretanto, na arte contemporânea essa ideia vem redefinindo-se, e os artistas passam a encenar temas totalmente autorais. Assim, o que prevalece na proposta desses artistas é o diálogo com o processo do *tableau-vivant-photography*, que mobilizou artistas de diferentes períodos.

Ilustração 04: Jeff Wall, *Transeuntes*, 1996.



Performance para fotografia.

Na fotografia *Insônia* (Ilustração 05), Jeff Wall compõe a imagem por meio de recursos similares aos de uma pintura renascentista. Os ângulos, os objetos e os planos da cena, no interior de uma cozinha, orientam a visão do espectador a percorrer o quadro, e levam à compreensão daquela ação e da narrativa do tema. A organização do espaço da cozinha atua como um conjunto de pistas para os motivos que poderiam ter conduzido o personagem até esse momento do registro. A imagem apresenta vestígios que desenham os movimentos daquele homem, o seu desassossego, a sua insatisfação e por fim a resignação de se deitar de qualquer jeito no chão – talvez, desesperado para dormir. A foto nos mostra uma ausência de detalhes aconchegantes naquele espaço – possivelmente o reflexo do estilo de vida do personagem. Temos uma cena estilizada o suficiente para gerar a suspeita de que se trata de um acontecimento coreografado para funcionar como alegoria de uma perturbação psicológica.

Na obra *Quando todos calam*, Berna Reale como Jeff Wal, também, compõe a imagem com códigos análogos aos de uma pintura, ainda que, no caso específico

dessa obra, a artista declare não ter “base em referências pictóricas”⁹. No entanto, a teatralidade e dramaticidade da cena repleta de exuberância e realismo podem ecoar diálogos com a pintura barroca italiana do século XVIII/XIX, bem como, o aspecto decorativo e tensão provocada pela demanda de narrativa espiritual, que foi marcante nas pinturas de cenas de martírios. Ou talvez, um flerte com a pintura do romantismo, não pela escolha dos temas nem pela sua verdade objetiva, mas pelo modo de sentir. Além disso, do mesmo modo, o ambiente e o conjunto da cena, aproximam-se da ideia de “plano emblemático”¹⁰, muito usado por ícones do cinema como Hitchcock. No “plano emblemático”, a ambientação tem força de comunicar ideias abstratas, e articular conexões entre os elementos visuais do quadro.

Ilustração 05: Jeff Wall. *Insônia*, 1994.



Performance para fotografia.

Nas obras *Quando todos calam* e *Insônia*, é notório que Berna Reale e Jeff Wall demandam esforço e perícia na montagem da cena. Mesmo que, cada qual com su-

⁹ Declaração da artista feita ao autor, a partir do questionamento seguinte: Na obra *quando todos calam*, houve uma intenção pictórica? Alguma pintura, ou pinturas te tocaram na definição da sua poética? – “*Quando todos Calam* é uma performance, não tive base em referência de pintura, nem de outro trabalho...” (Em 26.05.2013 – texto com adaptações).

¹⁰ MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 107.

as peculiaridades, esse cuidadoso planejamento pode ser considerado equivalente ao tempo e à destreza de um pintor trabalhando na organização do seu quadro. Contudo, existe um outro fator que podemos questionar nessa abordagem que envolve o trabalho de um fotógrafo na construção do *tableau photography*, e o trabalho de um pintor na elaboração de um quadro de pintura - a ideia de que o fotógrafo não trabalha sozinho. Na construção dessas imagens, existe um grupo de atores, assistentes, técnicos e profissionais necessários à criação de uma foto de quadro-vivo. Nesse contexto, o fotógrafo passa a ser um maestro - aquele que conduz um elenco e uma equipe de apoio. O seu papel é mais de um autor/condutor do que de um produtor isolado. Nessa medida, a ação do artista lembra o trabalho do diretor de cinema que interliga criativamente fantasias e realidades coletivas. Isto é, o lugar do artista é redefinido no momento atual, e nesse sentido, Bourriaud diz: "os artistas contemporâneos são, portanto, diretores, essa é sua condição natural, quase espontânea."¹¹ Nos trabalhos de Berna Reale, a artista além de planejar e dirigir sua equipe, também, é personagem protagonista das cenas. Seguindo essa estratégia, a ação performática de Berna Reale flerta com a da artista alemã Melanie Manchot. Na foto *Gestos de demarcação VI* (Ilustração 06), Manchot faz parte da cena como personagem principal.

¹¹ BOURRIAUD, Nicolas, loc. cit.

Ilustração 06: Melanie Manchot. Gestos de demarcação VI, 2001.



Performance para fotografia.

Nessa série *Gestos de demarcação*, Melanie Manchot se mostra desprovida de qualquer expressão de dor, ou desconforto. Encontra-se estática, enquanto uma segunda personagem puxa a pele elástica do seu pescoço. A imagem revela uma teatralidade com uma carga de insensatez. A foto ecoa o uso pregresso de performances hilárias e provocantes, comuns à arte conceitual da década de 60. No entanto, é importante ressaltar que essa cena não é uma performance sendo fotografada, mas um ato criado com o exposto propósito de ser fotografado. Manchot escolheu cuidadosamente o local, o ângulo da câmera e a parceira cênica. Entretanto, diferente do caráter alegórico e decorativo das imagens de Berna Reale, Manchot planeja os movimentos a fim de que a natureza preconcebida do trabalho permanecesse oculta sob um gesto aparentemente espontâneo. Já o resultado desse trabalho de Manchot, como o resultado dos trabalhos da artista Berna Reale, ou aqueles do artista Jeff Wall, são imagens que permanecem como campo aberto para serem imaginativamente interpretadas pelo espectador. Berna, Jeff e Manchot têm um aspecto em comum na sua formação – são detentores de estudos acadêmicos. Contudo, essas fotos são mais do que ilustrações dos seus estudos acadêmicos. Esses trabalhos evidenciam uma detalhada compreensão de como as imagens funcionam e são construídas. Ressaltam um processo cuja base é a fotografia de ‘quadro-vivo’ com uma

significativa dimensão histórica.

Um outro recuo no tempo pode nos ajudar a compreender melhor esse processo, cuja gênese é a realidade construída na fotografia. Na segunda metade do século XIX, alguns fotógrafos engendravam uma espécie de farsa na representação do real. Por exemplo, um trabalho emblemático é *O Afogado* (Ilustração 07). Essa imagem de autoria de Hippolyte Bayard é de 1840 - um ano após a divulgação da invenção de Daguerre (1839), que institucionalizou o daguerreótipo. Bayard com esse trabalho inscreve-se no campo da performance para fotografia, ou fotografia 'construída', ou 'encenada'. Os elementos reproduzidos, cada detalhe e até o ângulo da câmera haviam sido planejados antecipadamente para expressar uma ideia através da imagem. Com *O Afogado*, movido por um sentimento de contestação ao governo da França pelas benesses dedicadas a Daguerre, Bayard transita pelo campo da criação artística.

A foto *O Afogado* tem uma história bem conhecida: em 1841, ele distribuiu uma foto na qual ele próprio aparece afogado e escreveu, no verso, um texto. Utilizou uma técnica fotográfica muito pouco sensível, e precisou posar sem se mexer durante vários segundos, com os olhos bem fechados. Bayard usou essa encenação para fingir que estava morto. Muitos vêem esse gesto irônico de Bayard como algo patético, longe de ser uma lúcida constatação das possibilidades de criação fotográfica. No entanto, *O Afogado* constitui-se não apenas a primeira performance para fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma 'mentira', que se inscreveria no campo da arte.

Ilustração 07: Hippolyte Bayard. *O Afogado*, 1840.



Performance para fotografia.

Dessa maneira, Bayard constata em pleno o século XIX, que com a fotografia surgem duas possibilidades simultaneas e contrárias: documentar uma realidade e criá-la. Esse processo de criação passou pela habilidade da fotografia moderna e atingiu a ação na contemporaneidade. Nesse sentido, vale ressaltar que

“Em um sentido estrito, não se pode falar de uma corrente moderna em Fotografia, mas de muitas, e essa multiplicidade obedecerá a fatores semelhantes aos observados anteriormente na Pintura: cada tendência gerará e difundirá, a partir de sua perspectiva, uma teoria própria sobre o meio. Embora essas tendências tenham como denominador comum o desejo de obter uma linguagem fotográfica autônoma concentrando-se na experimentação visual, essa intenção se manifestará de modos muito diferentes na América e na Europa.”¹²

Aqui, quero acrescentar mais uma informação de caráter histórico, pois, acredito que pode nos ajudar a pensar as urgências do presente e o limite de onde sai a potência dessas imagens apresentadas neste texto. Assim, considerando o denso experimentalismo no campo da imagem, podemos observar que, nos Estados

¹² GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Unidos, por exemplo, a fotografia moderna estava ligada à busca formal relacionada, principalmente, com um trabalho de enquadramento. Dessa maneira, a fotografia norte-americana concentrou-se na *forma* inspirada no puro-visualismo, na forma significativa e na objetividade. Nesse sentido, foram desenvolvidos conceitos de Fotografia Pura Americana, que se tornaram os pilares da fotografia de museu, que passou a mostrar uma tendência a privilegiar a experimentação com formas e técnicas fotográficas, em detrimento dos trabalhos com um tema de fundo (mais associado ao trabalho documental). Desse modo, a fotografia norte-americana moderna manteve uma ligação formal com a antiga classificação das imagens segundo o seu gênero (nu, natureza-morta, paisagem, retrato). Por outro lado, a corrente europeia, manifestou uma maneira mais heterogênea do que a americana. É difícil falar da fotografia moderna na Europa, pois, por um lado, seus autores estavam integrados a diferentes grupos de vanguarda e, por outro, poucos deles se consideravam fotógrafos. A produção fotográfica europeia está mais ligada a “vanguarda”. As imagens dessa época caracterizam-se pela ruptura, exagero ou intolerância em relação às convenções artísticas e sociais. Logo, as imagens apresentadas neste texto, autenticam, de certa maneira, uma busca permanente de algo, que possa ser pensável, concebível, ou melhor dizendo, conceituável no campo da imagem.

Enfim, a minha intenção com esse estudo foi a construção de um modesto percurso histórico a partir das obras de Berna Reale, Jeff Wall, Melanie Manchot, Rejlander e Hippolyte Bayard. Procurei, em primeiro lugar, relativizar o papel do código fotográfico na história, com o intuito de estabelecer certas relações entre fotografias distintas, em momentos igualmente distintos, onde as imagens apresentadas serviram como referências para pensarmos certos entrecruzamentos de processos artísticos - especificamente entre os campos da fotografia e da pintura. Dessa maneira, procurei perceber a dimensão histórica presente no desdobramento de práticas e ações que esboçam o corpo da produção artística atual - repleta de imagens autorais, que ressignificam e atualizam questões próprias. Assim, apresento a

ideia de uma arte viva que sofre interferências plurais, e onde o artista contemporâneo passa a habitar territórios diversos - todas as formas de arte - consciente ou inconscientemente. Aliás, vale a pena finalizar esse texto ressaltando o seguinte: o problema não é produzir novas formas de arte, contudo, saber habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, ressignificando-as, atualizando-as, a partir de outros campos culturais.

REFERÊNCIAS:

- AMAR**, Pierre-Jean. História da fotografia. Tradução: Victor Silva. Lisboa/Portugal: Edições 70, Ltda, 2010.
- BARTHES**, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURRIAUD**, Nicolas. O QUE É UM ARTISTA (HOJE)? In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaio* n. 10. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003,
- COLLIER**, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPV, 1973.
- COTTON**, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- FABRIS**, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FATORELLI**, Antônio. *Fotografia e modernidade*. In SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p. 81-92.
- FLUSSER**, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- GONZÁLEZ FLORES**, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Tradu-

ção Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Joaquim Cesar da Veiga Netto:

Doutor e Mestre em Artes Visuais - linha de Pesquisa: História e Crítica da Arte - PPGAV/EBA/UFRJ. Estágio de Pós Doutorado no PPGARTES (ICA/FAV/UFPA). Possui graduação em Educação Artística com Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará - UFPA (1995). É Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá, Professor Colaborador do PPGARTE-A/UFPA. Líder do Grupo de Pesquisa: Estudos sobre arte moderna e contemporânea-CNPq.

RELATO SOBRE A FRONTEIRA

Luciana Macêdo - Universidade Federal do Amapá*

RESUMO: Este trabalho é um relato sobre as impressões que tive durante a estadia de uma semana na fronteira Amapá-Guiana Francesa. Na ocasião, tive a oportunidade de conhecer as quatro principais localidades da região, onde exponho o que vivenciei, através de palavras e de fotos. A intenção da narrativa é servir como um documento sobre a atual situação fronteiriça e a realidade vivida pelos seus habitantes.

Palavras-chave: Fronteira, Oiapoque, Clevelândia do Norte, Vila Vitória do Oiapoque, Saint George.

RÉSUMÉ: Cet article présente mes impressions pendant une semaine de séjour à la frontière Amapá-Guyane Française . À l'époque, j'ai eu l'opportunité de connaître les quatre principales villes de la région, et ici j'expose ce que j'ai vécu à travers des mots et des images. L'intention du récit est de servir comme un document sur la situation actuelle à la frontière et la réalité vécue par ses habitants.

Mots-clés: Frontière, Oiapoque, Clevelândia do Norte, Vila Vitória do Oiapoque , Saint George.

Cheguei no Oiapoque no fim de tarde do dia 14 de junho de 2015. A vontade de conhecer a fronteira já era de oito anos, desde que me mudei para o Amapá: pra quem ama viajar e fotografar, morar a 600 quilômetros da fronteira e não conhecê-la é imperdoável. Após um convite muito bem-vindo do Sebrae, aproveitei a greve da Unifap e fui passar uma semana na fronteira.

Conforme dados do IBGE, em 2015 o município conta com quase 25.000 habitantes. Esse número é bastante difícil de ser aferido, devido à grande população flutuante existente. No início da manhã do dia 15 fui fazer um reconhecimento da área: andei durante horas pela cidade, fotografando tudo e todos que me chamavam a atenção. Os comentários que tive foi que a cidade era bem mais movimentada há alguns anos atrás, devido ao garimpo. A crise financeira gerada pelo aumento da fiscalização do território francês está retratada na foto "Beira Rio 2". Dizem que o comércio parecia um formigueiro humano, todos gastando o dinheiro ganho com o ouro. O Oiapoque é repleto de pequenos negócios, formais e informais, como re-

presentado nas fotos “Churrasqueiro na Beira Rio” e “Artesão no torno”. Muitos desses pequenos negócios são administrados por mulheres, como retratado na foto “Proprietária de Mini-Box”. Elas vivem na cidade, enquanto o marido vive no garimpo. A questão da prostituição, que geralmente acompanha as áreas de mineração, fica evidente, como retratado na foto “Índia Boneca”.

Churrasqueiro na Beira Rio, Luciana Macêdo, 2015.



Artesão no torno, Luciana Macêdo, 2015.



Proprietária de Mini-box, Luciana Macêdo, 2015.



Índia Boneca, Luciana Macêdo, 2015.



A cidade cresceu à margem do Rio Oiapoque, e tem uma relação muito estreita com sua vizinha estrangeira, Saint Georges. A movimentação de catraieiros de ambos os lados do rio é constante, e várias pessoas moram em uma cidade e trabalham ou estudam na outra. Este intenso intercâmbio está retratado pelas fotos “Beira Rio” e “Catraias”. O visto imposto aos brasileiros na Guiana Francesa é ne-

cessário efetivamente a partir da aduana existente na rodovia a caminho da capital Caiena.

Beira Rio, Luciana Macêdo, 2015.



Catraias, Luciana Macêdo, 2015.



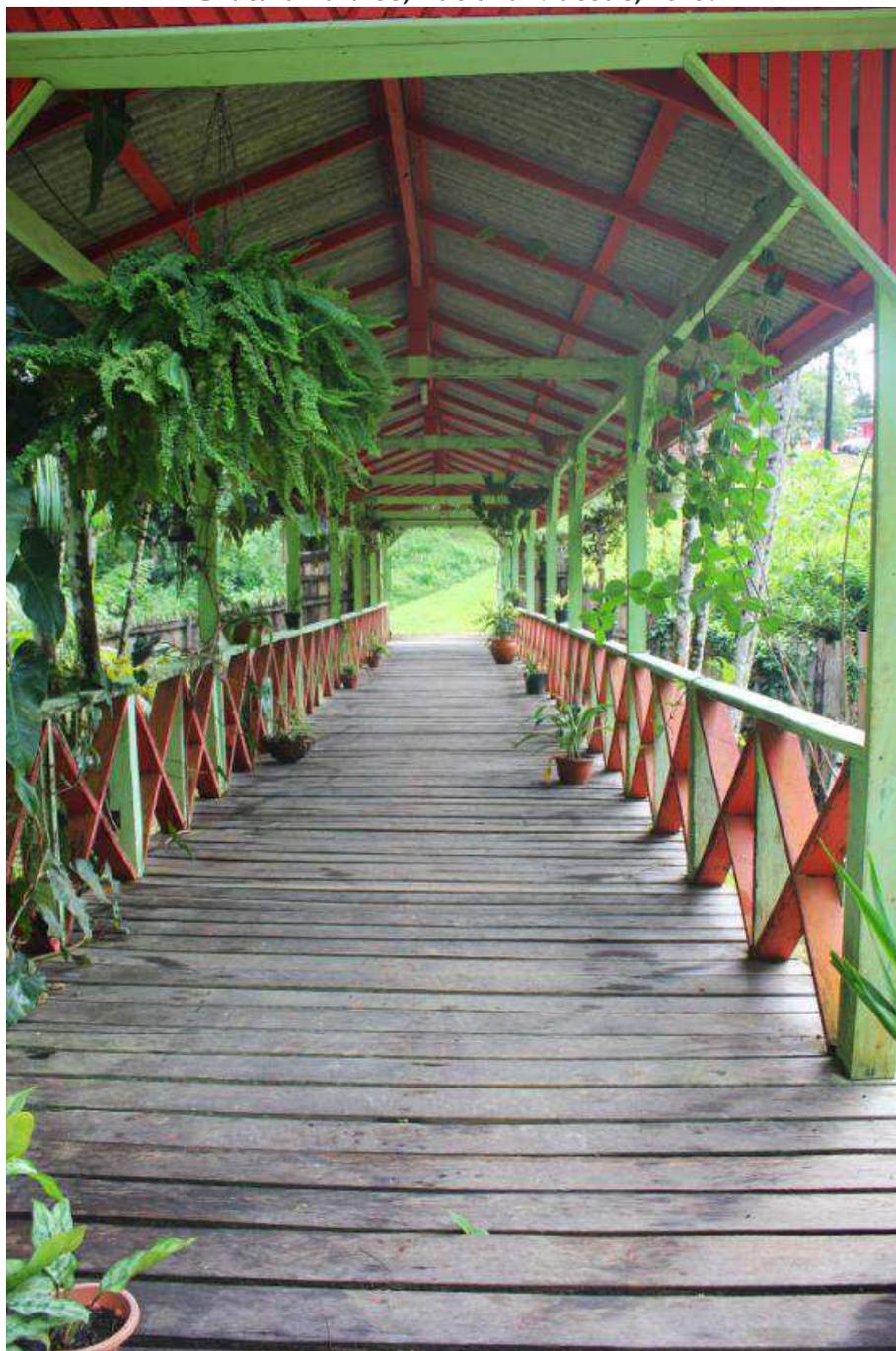
A cidade depende muito da moeda forte que vem do país vizinho, e uma parte desse comércio local é destinado aos franceses, como na foto “Artesanato para franceses”, e pousadas rústicas, situadas em meio à natureza exuberante, como nas

fotos “Chácara Paraíso” e “Chácara du Rona”, “Chácara du Rona 2” e “Chácara du Rona 3”.

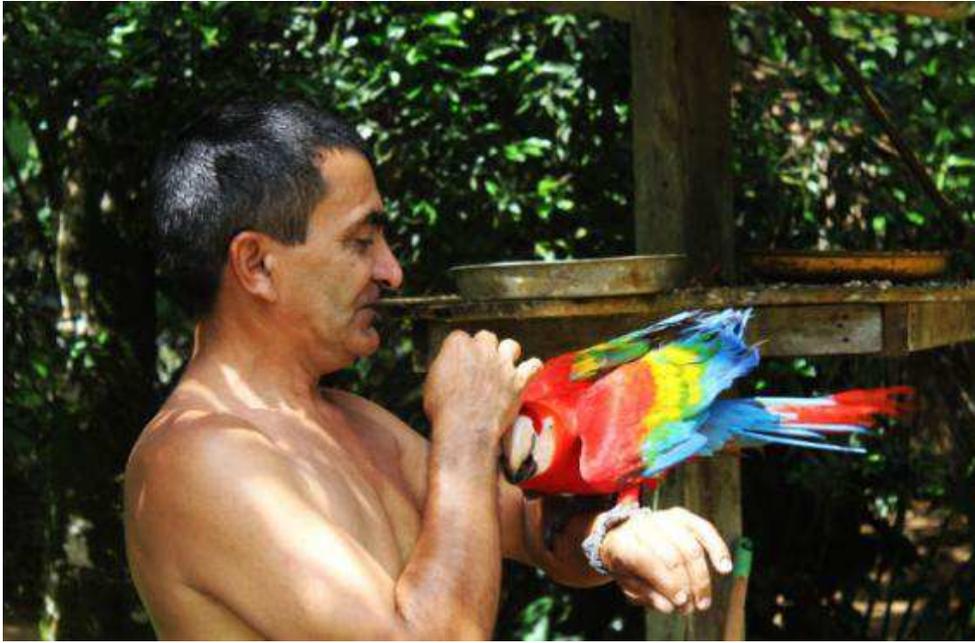
Artesanato para franceses, Luciana Macêdo, 2015.



Chácara Paraíso, Luciana Macêdo, 2015.



Chácara du Rona, Luciana Macêdo, 2015.



Chácara du Rona 2, Luciana Macêdo, 2015.



Chácara du Rona 3, Luciana Macêdo, 2015.



Uma questão muito séria, que deve ser mencionada em relação à fronteira, é a Ponte Binacional. Os planos para a sua construção remontam a 1997, e após dez anos de projeto, sua construção foi iniciada em 2008. Finalizada em 2011, conforme retratado pela foto “Ponte Binacional”, a um valor de R\$ 61 milhões, há mais de quatro anos, ela já está sofrendo a ação do tempo e ainda não foi inaugurada. A al-

fândega do lado brasileiro ainda não está pronto, como mostra as fotos “Alfândega Brasileira” e “Alfândega Brasileira 2”.

Ponte Binacional, Luciana Macêdo, 2015.



Alfândega Brasileira, Luciana Macêdo, 2015.



Alfândega Brasileira 2, Luciana Macêdo, 2015.



No dia seguinte fui conhecer Saint Georges. Depois de aproximadamente 15 minutos de viagem de catraia, chegamos ao porto da cidade. É fácil notar que não estamos mais no Brasil. Uma das razões é a arquitetura colonial francesa, que nos faz lembrar que chegamos em território europeu, em plena América do Sul. Lembrou-me um pouco Havana, por suas construções charmosas, porém clamando por cuidados. A cidade é pequena, consegui percorrê-la toda a pé durante uma manhã. A maioria das pessoas que lá vivem prestam serviços ao governo francês, na polícia, exército ou aduana. Os postos oficiais são ocupados por franceses vindos da metrópole, e não guianeses. Nas ruas é fácil notar a grande mescla cultural que forma a população: são negros vindos do Caribe, Haiti, República Dominicana e antigos escravos trazidos da África ou fugidos do Brasil na época da colônia, conforme retratado pelas fotos "Bate-papo", "Moradoras", "Sob chuva" e "Sob chuva 2"; além de índios, laosianos, brasileiros, franceses, chineses, etc. A diferença que notei com o lado brasileiro é a menor miscigenação no território francês.

Bate-papo, Luciana Macêdo, 2015.



Moradoras, Luciana Macêdo, 2015.



Sob chuva, Luciana Macêdo, 2015.



Sob chuva 2, Luciana Macêdo, 2015.



No outro dia fui conhecer Clevelândia do Norte. A cidade surgiu no início dos anos 20, como uma colônia agrícola. Mas a partir de 1924, o objetivo da colônia foi desvirtuado, e a cidade começou a receber presos políticos. No decorrer de 1925, viviam em Clevelândia cerca de 1.630 deportados. Até 1930, a cidade foi um presídio político onde os desterrados conviveram permanentemente com a morte devido

à insalubridade de alojamentos, alimentação de má qualidade e doenças. O índice de mortalidade beirou a 80%. Isso incentivou a migração de muitos para outros sítios. O indulto foi dado quando o país estava no ambiente revolucionário de 1930. Após uma década, a gestão foi dada ao Exército Brasileiro, que ali se estabeleceu em junho de 1940. Ainda hoje a cidade é uma área militar, onde precisa-se de autorização do exército para entrar e fotografar. No breve período em que conheci o local, pude perceber uma cidade planejada e construída com cuidado, com um núcleo central diferenciado em relação à maioria das cidades do norte do país, mas que foi abandonada.

Distâncias, Luciana Macêdo, 2015.



Academia, Luciana Macêdo, 2015.



Sino e chuva, Luciana Macêdo, 2015.



Moradora, Luciana Macêdo, 2015.



No último dia fui à Vila Vitória, um bairro situado exatamente em frente a Saint Georges, que surgiu em 2001. Na ocasião, 25 pessoas que se aventuraram em busca de trabalho para o território francês, receberam da polícia francesa uma “carta de expulsão”, ficando assim impossibilitados de retornar para a Guiana Francesa. Diante desse episódio, os homens que buscavam trabalho na construção civil e as mulheres que procuravam por serviços domésticos, reuniram-se e invadiram um terreno particular que fica em frente à cidade de Saint George, facilitando sua travessia para trabalhar do lado francês durante o dia e retornar à noite para suas casas. Atualmente, segundo relato dos próprios moradores, do grupo inicial restaram poucas pessoas. O bairro é habitado por inúmeras famílias que chegam e vão embora a todo momento, o que dificulta sua contagem populacional. Em 2010 o bairro contava com 172 famílias cadastradas no sistema de saúde. O bairro não é asfaltado e toda a infraestrutura é bastante precária, porém, a caminhada foi bastante agradável: percebe-se a vida calma e tranquila de um vilarejo do interior, com mistura de silêncio, simplicidade e inocência dos moradores, como documentado pelas fotos “Crianças com Ingá”, “Entrada”, “Idoso” e “Menina”.

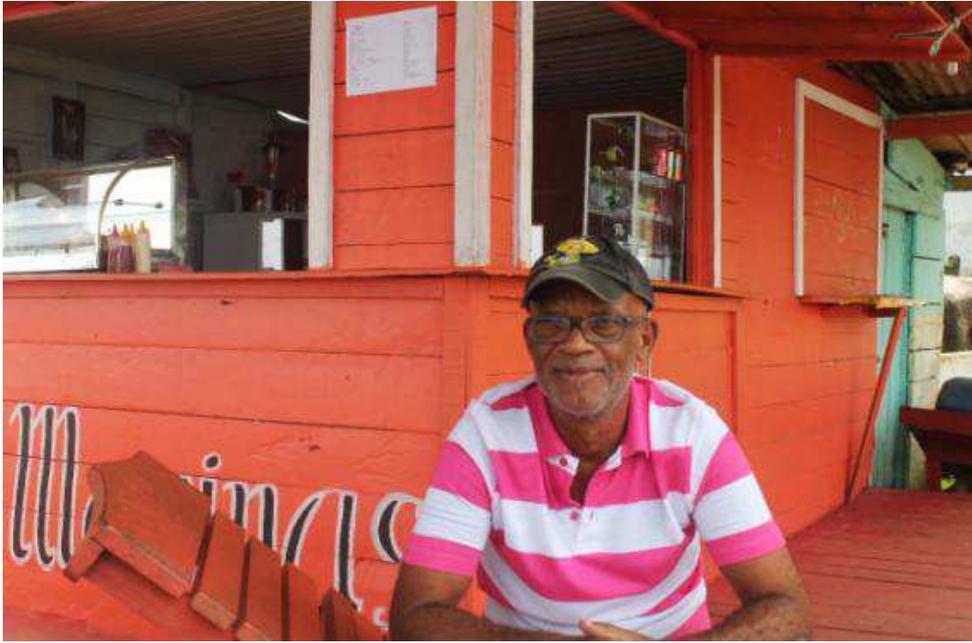
Crianças com Ingá, Luciana Macêdo, 2015.



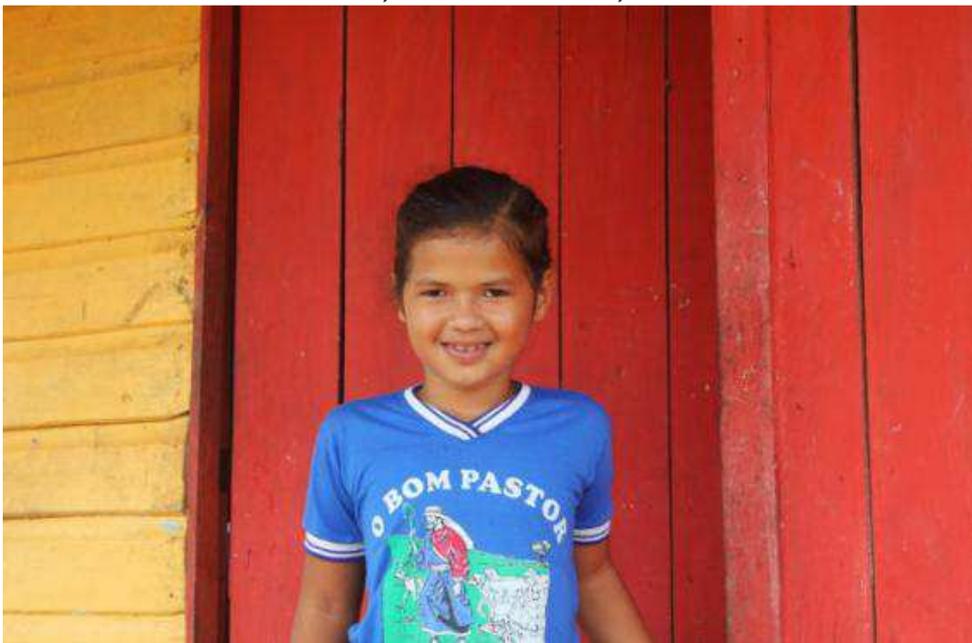
Entrada, Luciana Macêdo, 2015.



Idoso, Luciana Macêdo, 2015.



Menina, Luciana Macêdo, 2015.



REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos. **A colônia penal de Clevelândia do Norte.** Disponível em <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-colonia-penal-de-clevelandia-do-norte>>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

ASSIS, Carol. **Clevelândia, o inferno verde.** Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/clevelandia-o-inferno-verde>>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=160050>>. Acesso em: 16 de outubro de 2015.

OLIVEIRA, Betiana de Souza. **Dinâmicas sociais na fronteira entre o Estado do Amapá e a Guiana Francesa: um estudo sobre Oiapoque, Vila Vitória do Oiapoque e Cayenne.** Macapá: Unifap, 2011.

ROMANI, Carlo. **Clevelândia (Oiapoque): colônia penal ou campo de concentração?** Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4965/3513>>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

Documentos eletrônicos:

Foto 1 - Churrasqueiro na Beira Rio, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 2 - Artesão no torno, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 3 - Proprietária de Mini-box, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 4 - Índia Boneca, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 5 - Beira Rio, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 6 - Catraias, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 7 - Artesão no torno, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 8 - Artesanato para franceses, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 9 - Chácara Paraíso, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 10 - Chácara du Rona, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 11 - Chácara du Rona 2, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 12 - Chácara du Rona 3, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 13 - Ponte Binacional, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 14 - Alfândega Brasileira, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 15 - Alfândega Brasileira 2, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 16 - Bate-papo, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 17 - Moradoras, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 18 - Sob chuva, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 19 - Sob chuva 2, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 20 - Distâncias, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 21 - Academia, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 22 - Sino e chuva, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 23 - Moradora, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 24 - Crianças com Ingá, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 25 - Entrada, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 26 - Idoso, Luciana Macêdo, 2015.

Foto 27 - Menina, Luciana Macêdo, 2015.

OLHARES ANÔNIMOS: O ARTISTA COMO UM VOYEUR

Maria de Fátima Garcia dos Santos / Universidade Federal do Amapá

RESUMO: Neste texto são discutidas questões como as formas de contato com a obra de arte e, principalmente, a posição que o artista leva o receptor de seu trabalho a tomar. O valor dado ao sentido da visão e as construções que o olhar, seja do autor ou do público adquire na interpretação estética da obra. Leitura formal e leitura subjetiva da arte também estão entre as questões, associadas aos conceitos de pensamento convergente e pensamento divergente. Considera se ainda, a percepção da imagem em uma pintura, por exemplo, pelo que ela mostra e pelo que há de segredos em si.

Palavras-chave: imagem; interpretação da obra de arte; voyeurismo; arte.

ABSTRACT: In this paper issues are discussed as ways to connect with the artwork, and especially the position that the artist takes the receiver to take his job. The value given to the sense of sight and buildings that look, is the author or the public acquires the aesthetic interpretation of the work. Formal and subjective readings of art are also among the issues associated with the concepts of convergent thinking and divergent thinking. Still considers the perception of the image in a painting, for example, for what it shows and what's secrets themselves.

Keywords: Image; interpretation of the artwork; voyeurism; art.

Ao iniciar esta reflexão que visa pensar a atitude do artista e a posição que este propõe ao seu expectador, já se percebe desde a escolha do que representar como interesse estético, um lugar diferenciado, um lugar por vezes incômodo que o artista leva seu público a tomar. Explicando o desassossego inicial, algum embaraço que por ventura se faça, pois o artista se coloca e leva com ele seu leitor a uma posição de intruso, de alguém que repara e toma para si um domínio de segredos do outro, da intimidade capturada pela simples insistência de um olhar que não cessa, e também não se evidencia, não se revela ao seu objeto de atenção. É o olhar que está fora da obra, nulo e sem pudor. É um olhar que parece nada criticar ou mesmo propor, é um olhar de espera e também um olhar que busca desmedido gozo, pela surpresa, pela imprevisível possibilidade de descobrir o outro e também a si. Talvez seja até um olhar de alteridade. Olhar sem porteiras, sem limitações para coibir.

A temática escolhida traz assim três implicações conceituais bastante ligadas,

ou seja, o gesto de olhar e os conceitos de anonimato e voyeurismo ¹. Entende-se por olhar não apenas o ato de ver, mas o gesto de ocupar-se de alguma coisa, de examinar algo, de dar atenção a um determinado ponto de interesse; olhar também tem a significação de “tomar conta de” ou “tomar em consideração”, estar voltado para algo. E do que se ocupa então o artista? Que interesse ele faz seu apreciador também partilhar? Consciente ou inconscientemente de suas manipulações estéticas, o que de fato acaba por resultar é uma espécie de cumplicidade entre aquele que elabora uma tela, uma pintura, por exemplo, e os outros olhos que posteriormente hão de vir a enxergá-la, a possuí-la também numa atitude de apropriação e fixação de sua imagem em seu próprio íntimo pessoal. Tal imagem, se antes tinha uma referência de identificação, de pertencimento, agora, na retina do observador intruso, escamoteado, passa a não ter ela também uma denominação. Assim como a postura condizente com a situação de anonimato, sua significação é justo isso, um olhar não revelado, um olhar sem nome, olhar simples e estranho ² que faz-se próximo e que de tão perto, torna-se quase familiar, olhar de uma intimidade partilhada que se passa como inexistente.

Eis então, a questão do anônimo que todos nós representamos no gesto e no gosto pela escolha do nosso próprio olhar, pelos objetos estéticos tantas vezes preferidos. O que elegemos como escolha visual, preferência do gosto em ver ou ter, ainda que sob a forma de imagem, seria mesmo uma escolha feita ao acaso? Ou estaríamos nós também envolvidos por algo do inominável, do indizível que nem mesmo nos faz perceber o que queremos para nosso encanto? O psicanalista João Augusto Frayze-Pereira aponta o pensamento de Gérard Lebrun, em seu texto *A*

¹ Este termo advém do verbo *voir*, ver em francês e está associado a uma primazia do olhar, seu conceito será detalhado no decorrer do texto.

² O conceito de estranho como algo também familiar é tomado do texto estético de Sigmund Freud, denominado *O estranho* (*Das Unheimliche*) publicado em 1919. Freud já sinalizava neste ensaio um entendimento mais completo sobre o tema da estética, onde não apenas a considerava como uma teoria da beleza, mas principalmente uma *teoria das qualidades do sentir*. O texto apresenta então a possibilidade de uma percepção ambivalente dos termos familiar, doméstico, caseiro (*heimlich*) e estranho, esquisito, misterioso (*unheimlich*) bem como a idéia do fascínio e repulsa juntos em uma experimentação vivencial. (FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, edição standard brasileira volume XVII; tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269).

mutação da obra de arte, onde o filósofo (1983, p.28 apud FRAYSE-PEREIRA, 2005, p.293) considera que “a maior parte do tempo, uma imagem nos interessa porque indica alguma coisa que não está na imagem: pelo que nos deixa adivinhar, ou pelo que continua a ocultar. Somos muito mais os detetives do sensível do que seus *voyeurs*”.

Esta afirmação nos devolve ao título inicial de nossas questões aqui pensadas e nos confronta diretamente, seja com a ideia de que o artista nos toma em uma atitude conjunta de transgressão ao nos colocar frente a uma intimidade que não nos foi construída, seja por também ele perceber a dinâmica do voyeurismo na relação entre arte e observador. Aqui, faz-se necessário o entendimento mais próprio do que seja o voyeurismo e o que faz um *voyeur*. A psicologia define o conceito de voyeurismo como um dos tipos de “transtornos de relacionamento”³ e o posiciona na categoria das “parafilias”⁴, ao lado do exibicionismo clínico, dos telefonemas obscenos, das bulinações entre outros. Vincula-se a ideia de uma violação a códigos moralmente constituídos nas relações sociais, no entanto, convém ressaltar que o voyeurismo em muitas vezes, constitui-se também em uma forma consensual de mostrar-se e ocultar-se o que se vê. É nesta posição de um enigma estético que tomaremos a análise.

O que do conceito de Lebrun nos interessa é em especial ao papel de “detetives do sensível”, dado por ele ao espectador da obra de arte, mais do que de um transgressor da sexualidade humana. Este lugar que o filósofo reconhece ser ocupado pelo observador é então, um lugar de mistério, de percepção do anonimato, do que é estranho e familiar, de manifestação do campo sensível, da presença do

³ São chamados transtornos de relacionamento todas as variedades de formas anômalas de relação sexual que violam códigos tradicionais de casais comuns. (KAHR, Brett. Exibicionismo. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.p.19.)

⁴ As *parafilias*, antes chamadas de *desvios sexuais*, são aberrações tanto do ato sexual quanto do objeto sexual entre estas: *exibicionismo*, *frotteurismo*, *masoquismo sexual*, *sadismo sexual* e *voyeurismo*, que são desvios típicos do ato, ou seja, com a relação genital consentida; há também o *fetichismo*, a *pedofilia* ou uma categoria de transtornos chamada *parafilia sem outra especificação*, que inclui o *bestialismo*, a *necrofilia* e a *zoofilia*, consideradas como desvios típicos do objeto. (KAHR, Brett. Exibicionismo. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.p.20 e 21.)

real, talvez. Numa outra percepção filosófica, Kátia Muricy (NOVAES, 1988, p. 479) nos traz os termos *voyeur* e *voyeurismo* destacados como aqueles usados para “designar uma modulação mais intensa da experiência de fascínio comum a todos os homens”, ou seja, é uma referência enfática ao uso do olhar, um destaque de que “o privilégio da experiência visual” remonta de longa data, “faz parte da tradição cultural francesa”, em especial e ressalta a própria adesão ao termo em francês.

Dentre os filósofos franceses a refletir sobre essa primazia do olhar sobre as coisas, o mundo, a arte, está Merleau-Ponty que em *O olho e o espírito* percebe a sutil e perigosa relação estabelecida entre aquele que olha e o que é olhado, ou seja, o filósofo faz referência a um “sistema de trocas” perceptível e que constitui o próprio olhar. Suas palavras:

Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível, quando este fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer [...] (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 89)

O texto estético de Merleau-Ponty tem como pensamento de base a ideia de Paul Valéry de que “o pintor emprega seu corpo” na atividade artística, e faz deste corpo seu próprio pensamento, assim como o faria o filósofo em um mapeamento de suas ideias e desejos. Há nesta relação dualista que as palavras de Merleau-Ponty apontam a mesma possibilidade transgressora que o conceito da psicologia traduz para um uso excessivo do olhar para algo, o perigo que possivelmente representa a própria percepção da realidade, ou do uso da imaginação. Há um componente erotizado na frase do teórico francês, por isso mesmo, torna-se perigosa essa relação entre “senciente-sensível”, entre corpo e mente, razão e emoção, racionalidade e subjetividade. De uma dualidade semântica a uma ambivalência de sentidos, ou seja, ambas as possibilidades podem acontecer nesta proposição filosófica.

Com o “senciente” e o “sensível” acontecendo simultaneamente, tem-se a rea-

lização do próprio conceito sobre o objeto aos moldes da Estética ou da *Aisthesis* de Baugarten, ou seja, a percepção pelos sentidos e pelos sentimentos. Na imagem da fotografia a seguir, de Carlos Azambuja, um pedaço desse inominado mistério que se traduz na interdição e permissão que o jogo de luz e sombras realiza na imagem. Assim como pensou Merleau-Ponty no “sistema de trocas” que a relação com a imagem na arte estabelece entre a obra e o expectador, também há aqui o desejo mencionado por Gérard Lebrun em sermos muito mais os “detetives do sensível” e atravessarmos a interdição constituída nesta janela, que nos paralisa diante de si, em seus mistérios e possibilidades, a imagem produz desejo e intimidade, aproxima e afasta o olhar. Faz o *voyeur* ficar a espera, faz a fantasia fruir. Há em si, uma busca pela visão. Curiosidade silenciosa encoberta na própria constituição do humano.

Fig. 01: Carlos Azambuja, *Interface#01*, 2006, fotografia.



Ainda que este não seja um trabalho de pintura, a constatação filosófica de Merleau-Ponty (1980, p. 96) é oportuna quando ele declara que “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes, de mudas significações” do mesmo modo faz a imagem de Azambuja, mistura

as sensações de certeza e de dúvida, de conhecimento e intuição, na imagem tudo pode se desvelar, tudo, tudo, pelo olhar. Transposições feitas pela imaginação. Acessos às vezes negados, às vezes permitidos à razão.

Outro trabalho que igualmente se associa ao pensamento de Merleau-Ponty na percepção destas “mudas significações” que a pintura traz, está na tela de Eliseu Visconti, onde a ideia de voyeurismo pelo interdito do olhar também se caracteriza, associada ao anonimato da própria modelo. Ela parece perceber a presença deste *voyeur* e mantém a atitude de recusa e também de interesse ao saber que é observada, que alguém a toma como valor de imagem. Há uma leve curiosidade na ambiência da obra, tanto da modelo pelo pintor, quanto deste por ela. O que se quer ou se busca alcançar no prazer deste “visível” e “invisível” rosto? Ou mesmo no corpo feminino tomado por uma timidez denunciada pelos ombros caídos não estaria em sintonia com a própria limitação do artista em lidar com sua imagem, já que não se põe na cena? Ele também pactua de uma certa vergonha na exposição de si. Qual papel agora tomamos, o de dentro ou fora da tela? Da modelo ou do pintor? Por quais olhos o nosso próprio olhar demanda? Saberemos reagir ou nos vexaremos com o ato invasor do olhar?

Fig.02: Eliseu Visconti, *Dorso de mulher*, c. 1895, óleo sobre tela, 68x41cm.



São ciladas feitas na pintura, que talvez também poetas possam expressar. Oportunamente, Leyla Perrone-Moysés com seu artigo *Pensar é estar doente dos olhos*, nos presenteia com o fragmento poético de Fernando Pessoa (1965, p.132 apud NOVAES, 1988, p.330). Pessoa, um especialista na arte dos enganos, com seus tantos heterônimos, constrói pelo véu literário algo similar. Em suas falas, por ele mesmo, questiona:

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?

Que olhos são estes que tenho? São olhos a buscar o presente visível, da objetividade e da vigília ou são olhos melancólicos, imersos em memórias vivendo prioritariamente as profundezas do sono, da subjetividade que me é interna? Estando no contato com a realidade do agora ou da imaginação distante, o que importa ao pintor é possibilitar a escolha, conscientizar pela pintura o seu próprio estado de ânimo. Na obra *As duas irmãs* ou *No verão*, 1894 de Eliseu Visconti este paradoxo é colocado e também pela sutileza da imagem a nossa quase infantil desconfiança em saber: o que nos mantém alerta e o que enleva nossos sonhos? Consciência e inconsciente são como irmãos em nossos aparelhos do pensamento. Nas leituras de obras de arte, a quem frequentemente ocupamos em chamar? Pensamento convergente do racional que busca saber “o que é?” Ou pensamento divergente que tateia com as dúvidas sobre “o que poderia ser?” Lugar da imaginação criadora e reveladora das imagens internas, associado à lógica da realidade. Nesta obra, o pintor nos força mais que o olhar, também a opção de como olhar sua tela, nos orienta para uma síntese necessária, ainda que conflitante. Como o poeta, Visconti também inquieta nossa calma.

Fig. 03: Eliseu Visconti, *As duas irmãs* ou *No verão*, 1894, óleo sobre tela, 58x80cm.



Nas concepções conceituais tanto de “pensamento convergente” quanto de “pensamento divergente”⁵, existe uma larga variação em seu uso, seja pela filosofia, seja na própria teoria da arte, afinal, como bem nos adverte Renato de Fusco (1988, p.09), pela citação de Elias Canetti, “o saber mudo parece-me perigoso porque, calando cada vez mais, acaba por se transformar num saber secreto que, depois, tem de se vingar do seu próprio secretismo”. O que há de perigoso na interpretação das obras de arte ou mesmo no próprio entendimento da arte, não são apenas os códigos de uma linguagem que se passa a buscar e algumas vezes compreender, mas a aflição que comumente se percebe quando não se avança em decifrá-los. O desejo sobre a pintura, a fotografia ou mesmo a poesia em geral, busca pelo exato e o lógico, não pelo possível e imprevisível da sensação e intuição. Existem barreiras no intelecto, como também existem contradições. Dualismos arcaicos, mas notadamente atuais.

Como toda porta fechada, é necessário algum esforço para girar uma maça-

⁵ A noção de *pensamento convergente* e *pensamento divergente* são atribuídas ao psicólogo americano Joy Paul Guilford (1897-1987) por observar como as pessoas costumam responder aos problemas que lhes são apresentados. No final dos anos 40, este psicólogo em suas investigações sobre o entendimento humano deu mais ênfase ao papel da criatividade, substituindo a noção de inteligência medida pelos testes de QI, quociente de inteligência. Desta forma, pode-se considerar *pensamento divergente* como uma habilidade para gerar idéias e resolver algo criativamente a partir de um maior número de possibilidades. O *pensamento convergente*, ao contrário, consiste em achar uma única solução apropriada ao problema. São também associadas às terminologias *produção divergente* e *produção convergente*, respectivamente. Estes conceitos são inseridos neste estudo, a partir do texto sobre estética das professoras Maria Lúcia Aranha e Maria Helena Martins, ao abordarem a criatividade e a imaginação em seu valioso ensaio de filosofia, que me permitiu toda sorte de associação. (ARANHA, M. L. de Arruda e MARTINS, M.H. Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.p.336-340), alguns dados também foram obtidos em fonte virtual (<http://douglassdickel.blogspot.com/2009/08/blog-post.html> e acessado em julho de 2010).

neta e alguma força para mover a resistência de inércia da porta para que esta se mova, assim também nossos pensamentos sejam estes focados pela objetividade ou pela subjetividade em analisar imagens, sejam pinturas ou a vida fora de nossa janela interior. Na arte, tanto a leitura formal quanto a subjetiva, ambas demandam um olhar de demora, um espreitar mais alongado, uma invasão como a que faz o *voyeur*. O que nos parece ser alguma forma de consentimento para esta relação visual que atravessa o tempo, são as pistas deixadas pelo artista na construção deste saber sobre si mesmo. Como se de algum modo, também ele, gostasse que em algum momento, chegássemos ao seu esconderijo, as suas razões e emoções estetizadas. Da hipótese implícita nesta reflexão, de que o artista conduz seu observador a percorrer as imagens e reconhecer interesses estéticos seus no outro ampliado, identificado pelo mesmo desejo de interação com a obra, conclui-se então que é uma maneira possível sim de relação tanto do observador com a obra, quanto do observador com o artista, o pintor. Pelo mecanismo de “identificação projetiva”⁶, tanto um quanto o outro buscam seu diálogo em um tempo próprio, em um tempo fora do tempo, no tempo da arte; onde se constitui um lugar dividido pelo saber e pelo sentir, um lugar dado ao entendimento e completude proporcionados pelas várias formas de manifestação estética das obras de arte.

Consideramos por fim que, se o artista faz do receptor também um *voyeur*, não o faz por um desejo de aprisioná-lo como um contraventor, ou um doente sem sinais de anomalia, mas sim, para lhe possibilitar a experimentação ao utilizar seu corpo na assimilação do “sistema de trocas” mencionado por Merleau-Ponty e também para que ele possa vivenciar com intensidade, a função de “detetive do sensível” citada por Lebrun, buscar e guardar segredos da imagem pelo olhar e que estão na obra e em si. É o que nos parece acontecer.

⁶ O termo aqui empregado consiste numa expressão usada por Melaine Klein para designar *um mecanismo que se traduz por fantasias em que o sujeito introduz a sua própria pessoa totalmente ou em parte no interior do objeto para o lesar, para o possuir ou para o controlar*. No caso em questão da pintura, ou da obra de arte, considera-se como uma forma de domínio do que é tido como seu e que você percebe também no outro, ou seja, *uma atribuição a outrem de certos traços de si próprio ou uma semelhança global consigo mesmo*. (LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.232).

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2ª edição. São Paulo: Moderna, 1993.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FRAYZE - PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____ . *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, edição standard brasileira volume XVII; tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KAHR, Brett. *Exibicionismo*. Coleção conceitos da psicanálise. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ediouro; São Paulo: Segmento - Duetto, 2005.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *Os pensadores*. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí Berlinck et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Aduino et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Aduino et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Fontes iconográficas e documentos eletrônicos:

Fig. 01: Carlos Azambuja, *Interface#01*, 2006, fotografia. Capturada do acervo pessoal do artista, disponível em: <http://www.facebook.com/#!/media/albums/?id=100000752239486> acessado em 20 de julho de 2010.

Fig.02: Eliseu Visconti, *Dorso de mulher*, c. 1895, óleo sobre tela, 68x41cm. Capturado do site do artista, disponível em: www.eliseuvisconti.com.br acessado em 20 de ju-

lho de 2010.

Fig.03: Eliseu Visconti, *As duas irmãs* ou *No verão*, 1894, óleo sobre tela, 58x80cm. Capturado do site do artista, disponível em: www.eliseuvisconti.com.br acessado em 20 de julho de 2010.

KRAFT, Ulrich. Em busca do gênio da lâmpada. *Revista Mente & Cérebro*. São Paulo, edição nº 142, novembro de 2004, citada por: <http://douglasdickel.blogspot.com/2009/08/blog-post.html>. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/em_busca_do_genio_da_lampada.html acessados em 20 de julho de 2010.

Fátima Garcia

Arquiteta e mestra em História, Teoria e Crítica da Arte - Escola de Belas Artes - UFRJ, Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá-AP, e-mail: fatima.garcia@oi.com.br

FOTOGRAFIA E OLHARES SOBRE A CULTURA NAS ÁREAS DE FRONTEIRAS

Rayele Nazaré Marinho¹

Joaquim Cesar da Veiga Netto²

RESUMO: Este projeto buscou analisar a cultura visual na região de fronteira entre os municípios de Oiapoque, do estado do Amapá e *Saint-Georges-de-l'Oyapock*, pertencente ao território da Guiana Francesa. Para o devido feito, são utilizadas como objeto de investigação as produções fotográficas realizadas por Luciana Macêdo³ em 2015, naquela região intersticial. Sob o olhar da fotógrafa, procuramos estabelecer diálogos com a antropologia visual, a fim de discutir os aspectos da identidade cultural da região. Revelando a produção fotográfica desenvolvida das localidades, que em termos de propagação é um tanto limitada, independente dos motivos que dificultam o acesso às imagens. Ressaltando que não se trata apenas de divulgar imagens, mas analisá-las a partir de uma abrangência crítica sob as questões da visualidade e a identidade cultural nas imagens, os aspectos preponderantes das imagens que se percebe o caráter híbrido da área. Permitindo assim, usufruir dessas fotografias em uma leitura antropológica e contribuindo com uma leitura sob o olhar de imagem de arte, cercando as questões de composição visual, entre cor, linha e forma.

Palavras-chave: áreas de fronteira; fotografia; identidade cultural.

1. INTRODUÇÃO

A fotografia ao se tornar acessível à população, por mais que através dos retratos de famílias burguesas em meados do século XIX, o ato de manipular de um dispositivo que captura imagens de maneira tão legítima quanto a pintura fez com que a fotografia se tornasse uma linguagem.

O poder de um registro visual se tornou capaz de capturar o cotidiano e a

¹ Foi bolsista de iniciação científica PROBIC/UNIFAP, vigência 2015-2016.

² Orientador de iniciação científica. Doutor em História e Crítica pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ). Estágio de Pós Doutorado no PPGARTES do Instituto de Ciências da Arte (FAV/UFPa). Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. Professor Colaborador do Curso de Jornalismo (UNIFAP).

³ Luciana Macêdo é graduada em Comunicação Social e mestre em Sistemas de Gestão. É professora do colegiado de Jornalismo, também da Universidade Federal do Amapá. Suas principais áreas de atuação é a de planejamento gráfico e fotografia. Já expôs seus trabalhos fotográficos em Macapá em exposições célebres como Atacama (2015) e apreciando o Norte (2015)

trivialidade do indivíduo de modo transparente, acompanhando o surgimento da câmara escura que culminava com os preceitos do racionalismo e empirismo, no qual ponderava a observação e a experiência sensorial dos fatos. Com o passar dos séculos a função da câmera moldou-se as finalidades que lhes eram atribuídas: a fotografia como investigação científica, entretenimento, proposição artística e salvaguarda de memórias familiares.

Entre as diversas funções da fotografia, é importante ressaltar que a câmera se trata de um dispositivo inerte, no qual depende de um observador/operador para o devido uso, ele não é neutro, o olhar é uma experiência singular, que acompanha a formação histórica e cultural de um indivíduo, a relação não se limita a uma atribuição técnica. Tal posicionamento pode ser conferido Jonathan Crary quando conceitua a operação da câmara escura, que ainda se prolonga aos dias atuais:

“Talvez o obstáculo mais importante para compreender a câmara escura ou qualquer dispositivo óptico seja a ideia de que o aparelho e o observador são duas entidades distintas; a identidade do observador existe independentemente do dispositivo óptico, que é uma peça física de um equipamento técnico” (CRARY, 1990, pg.37)

Em outras palavras, a relação da câmara e do observador, no qual a imagem se forma a partir do olhar único do fotógrafo, a sua identidade é quem fotografa, o seu conhecimento e suas escolhas. Partindo dessas escolhas que este trabalho demandou a busca por fotografias que possam partir de um olhar sob a cultura, os costumes e os fenômenos em uma região híbrida culturalmente e espacialmente.

Ao se tratar de um trabalho de leitura de uma visualidade em fotografias realizadas na região de fronteira do extremo norte do Brasil, de praxe é atribuída aos estudos sociais, majoritariamente área alusiva aos profissionais da antropologia. Diante dessa atribuição, o estudo se difere ao ser conduzido por um estudante de artes visuais. O que a primeira vista pode se tirar conclusões precipitadas, porém o que está em pauta neste trabalho são as imagens, que carecem de uma leitura crítica da imagem.

A fotografia também é instrumento de estudo nos estudos sobre etnias, mas ao mesmo tempo uma imagem não se esgota em capturar dados e informações sobre determinado objeto. O diálogo com inúmeras referências e diálogos com a história e os fenômenos sociais do espaço se transformam e ressignificam ao passar do tempo. O etnólogo deve estar em constante diálogo com outras áreas de atuação, compreender questões que transcendem a sua área para decifrar os códigos. A polivalência na investigação se faz a partir de uma ligação com profissionais de outras áreas. A área das linguagens e ciências humanas estão em constante consonância, as tramas do conhecimento não podem ser marginalizadas. Latour (1991) em seu ensaio sobre a modernidade, critica a sociedade em compartimentar os campos do conhecimento, as áreas vistas como heterogêneas e autônomas. O conhecimento e os resultados devem surgir em modo rizomático, a sociedade como uma “colcha de retalhos” e seus inúmeros segmentos complementam lacunas e sujeitos ocultos em um estudo sobre as manifestações culturais.

Trabalhando de forma a explorar a imagem em uma dimensão plástica, histórica, crítica e sobressaindo aos aspectos interdisciplinares, o olhar sobre a fotografia deve nos levar a refletir sobre as transformações do que é imagem no contemporâneo, que contempla o visível e o invisível, no qual Jacques Rancière faz considerações em *O destino das imagens* “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras” (RANCIÈRE, 2003, pg.16) - em suma, a imagem carrega informações de maneira simples e direta, também encontrando códigos do não-visível, implícitos ou em “ausência” na imagem.

Os resultados da pesquisa cercarão em resgatar e capturar imagens, identidades dispersas em uma localidade em que não se demarca o fim e o limite de um território. A fronteira é um encontro de culturas, de etnias, linguagens e economias. Onde as travessias moldam a singularidade daqueles indivíduos e intensificam sua peculiaridade em uma sociedade que impera traços regionalistas nortistas.

2.METODOLOGIA

A metodologia segue uma abordagem investigativa fundamentada nas imagens, a partir de uma leitura que tangencia questões pertencentes ao campo da sociologia da arte e da crítica - a partir das imagens produzidas por Luciana Macêdo (2015) -, escolha realizada por se tratar de trabalhos que possuem um olhar singular sobre as questões da identidade e visualidade.

O percurso metodológico se desenvolveu através de um estudo sistemático: coleta das imagens e o levantamento de dados sobre as mesmas. Assim, buscamos localiza-las espacialmente e identificar seus sujeitos. Procuramos traçar o panorama visual da região. Construimos um aporte que pudesse sustentar nossas reflexões - por meio de entrevista com a fotógrafa, pesquisa bibliográfica e levantamento de imagens de outros fotógrafos que já transitaram por Oiapoque e *Saint-Georges-de-l'Oyapock*.

O trabalho não envolve pesquisa de campo especialmente por se tratar de uma análise a partir de produção fotográfica, ela se desvincula parcialmente de métodos e técnicas de uma investigação antropológica e se relaciona com uma contribuição de leitura a partir da imagem de arte, sobretudo por ser realizado por um bolsista da área de artes visuais e demandar uma atenção e limites ao transitar por dois caminhos investigativos.

Com as imagens selecionadas - um sutil recorte dentro de um universo amplo - nos arriscamos a traçar a leitura dos mesmos - tomando os dados e analisando a sua abrangência crítica, através de autores no qual o objeto de estudo pode ser ilustrado, em um constante diálogo entre antropologia x imagem.

3.RESULTADOS

O resultado almejado foi o estudo/leitura das imagens da fronteira “Oiapoque e Saint Georges”, da fotógrafa Luciana Macedo.

Dessa forma, não é porque “damos” significado aos objetos do mundo que qualquer coisa pode significar qualquer coisa. A comunicação é um processo social que depende de um grau de compreensão mútua. No entanto, é possível mudar o significado das coisas. Se olharmos para a história da arte, percebemos que o artista dadaísta Marcel Duchamp mostrou claramente isso, quando, em 1917, comprou um mictório em uma loja, deu a ele o nome de FONTE e declarou que aquilo era uma obra de arte.

As designações ‘mictório’ e “obra de arte” parecem excluir-se mutuamente. Porém, embora o objeto tenha a forma física de um mictório, essa não é mais a sua função - ou seja, é possível que ele não seja um mictório. Uma vez que o contexto em que o objeto é visto passa a ser uma galeria de arte - sua aceitação no espaço expositivo (galeria/museu) foi resultado de uma opinião consensual dentro de parte da comunidade artística - então o objeto pode ser considerado uma obra de arte. Mesmo que essa ideia possa ser contestada.

Por outro lado, as fotografias parecem ser muito diferentes das palavras e dos objetos. Afinal, na gênese da sua história a fotografia era vista mais ou menos como uma janela para o mundo. A fotografia parece oferecer uma declaração de evidência, como o depoimento de uma testemunha. Mas, isso também pode ser questionado - aliás é nesse caminho que pretendemos seguir.

Porém, mesmo que seja possível dizer que uma fotografia mostrada apresenta fielmente uma cena como ela é em um dado momento - embora, a partir de um certo ponto de vista, retratada através de uma lente especial, sujeita às escolhas de enquadramento do fotógrafo - o que ela “significa” ou pode “significar” é mais complexo - neste caminho procuraremos seguir com os estudos de algumas imagens.

Figura 1: Luciana Macêdo. Clevelândia - Moradora.



Em uma primeira análise, na sequência das fotografias de Macêdo, a decomposição fotográfica dos sujeitos e seus lugares traçarão a sua narrativa. Na figura 1, “Moradora”, é apresentada uma mulher dona de uma casa localizada em Clevelândia, região dividida em uma base militar do exército brasileiro e colônias agrícolas para a subsistência dos moradores. A precariedade de recursos na região é identificada em sua moradia, a casa com fundação se decompondo devido ao efeito do tempo e umidade. O afastamento da localidade das regiões mais urbanizadas, pede assistências diretas, retratado em uma das três numerações de identificação da moradia, uma delas discretamente pintada “SUS 22”, é a numeração utilizada pelos agentes de combate as endemias do Sistema Único de Saúde para controle do local. A moradia pede reformas, mas é atenuada com as plantas e flores muito bem cuidadas. Não deixando de expor a casualidade, a peça de roupa, a toalha estendida e a dona de casa, com vestes curtas, esboçando um sorriso singelo que sugere conforto com o ambiente, sem a mulher perder a sua vaidade.

Notemos que na fotografia Luciana Macêdo ao fazer suas escolhas, deixa vir à tona o seu apreço pela pintura – trabalhando a riqueza cromática dos cenários e os pequenos ornatos expressos nas imagens, em uma composição abrangendo o

cenário, em cores desbotadas da residência devido a ação do tempo, sobressaindo o tom de azul que se desmancha na parede sob as linhas brancas da fachada que dão a impressão de altitude da residência, também percebida na casa construída de maneira elevada, usando uma fundação. A fotografia também está alinhada aos gestos da personalidade, a moradora sob o centro da imagem iluminada com o verde das plantas e em contraste ao azul da fachada.

As atribuições da sua fotografia com vestígios da composição na pintura, assemelham-se com as pinturas de gênero de Almeida Júnior, pintor paulista do final do século XIX, concebido como o pintor que esboçava as cores e costumes regionais, aproximando assim do homem e seu cotidiano sem acrescentar as alegorias presentes na pintura acadêmica.

A influência da pintura na composição das fotografias de Luciana contribui para a apreensão do visual das cenas cotidianas, se afastando do campo da etnologia e trabalha majoritariamente a fotografia. A fotógrafa é responsável pela apreensão das imagens e a sua construção partindo do seu olhar observador, não se desprendendo do campo artístico, assim faz uso das técnicas compositivas.

Figura 2: Luciana Macêdo. Oiapoque – Proprietária de Minibox



Na Figura 2, “Proprietária de Minibox” nos permite compreender os aspectos socioeconômicos da região. Oiapoque já foi um grande corredor de garimpos de minérios, sendo um lugar movimentado e de economia aquecida em inúmeros setores, tanto que os mercantis na região também se tornam ambientes para relaxamento e socialização. Com a crise econômica nos últimos anos e a diminuição do trabalho extrativista, Oiapoque tornou-se pacata, assim como os municípios distantes da zona urbana do estado, sem grandes empreendimentos, abrindo espaço para os trabalhadores autônomos. Dentro de condições precárias, os estabelecimentos em desgaste, a população busca alternativas para as atividades profissionais.

A “Proprietária de minibox” concentra em seu ambiente, algumas semelhanças formais. A sequência vertical em um ritmo nos planos da imagem, perceptível nas formas retangulares e cilíndricas das grades, prateleiras e produtos, conduz a uma profundidade com figuras em uma estruturação vertical. As semelhanças das formas convergem o olhar a figura dominante da mulher, em uma forma pesada, que se contrasta devido a natureza da sua forma na imagem.

O uso de cores complementares é percebido no contraste entre o vermelho da parede e o verde da cadeira, o vermelho quente retrai o verde devido ao componente azul, torna-se gradativamente frio. A sequência diagonal da cor vermelha expressa em intervalos espaciais reduzidos, que aquecem a figura central da mulher. O vermelho da parede, a veste superior predominante vermelha, a prateleira e as embalagens vermelhas dos produtos ao fundo, onde o amarelo das garrafas chegam ao máximo da tonalidade quente e se desbota com os tons azulados e acinzentados de fundo.

A proprietária do mercado, assim como a “Moradora”, são exemplos de mulheres que são independentes, com a existência dos garimpos, muitas vivem sozinhas ou são chefes de família. O marido afastado para o trabalho, seja no garimpo ou na Guiana Francesa, visando receber o salário em Euro, a mulher ganha protagonismo no dia-a-dia da cidade. A mulher, figura solitária que se torna responsável

pelo próprio negócio, que fuma um cigarro como um dos prazeres do seu cotidiano, deixa-o descansando e esboçando serenidade num espaço em que predominantemente o homem era responsável pelos negócios.

Figura 3: Luciana Macêdo. Saint George – Moradoras

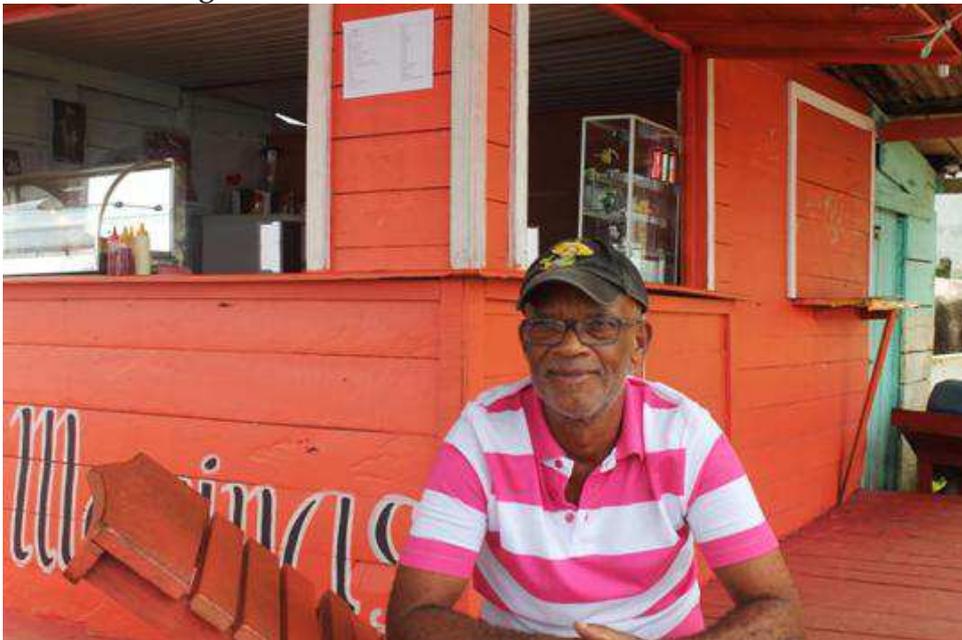


Em Saint Georges de l'Oyapock, comunidade localizada no outro lado do Rio Oiapoque, em território francês, as casas são diferentes das encontradas no outro lado. As moradas guianenses tradicionais são de acordo com a arquitetura colonial francesa, não são coloridas como as casas brasileiras, são mais abertas, com cercas baixas, sem muros e grades e inúmeras janelas, promovendo a circulação de ar. Para dar mais privacidade com tantas janelas, utilizam-se cortinas, de estampas florais e frutais que contrastam com as casas de tons neutros, dão luminosidade e frescor em meio a um clima quente e úmido.

Além das estampas das cortinas, as senhoras vestem roupas coloridas, com estampas, que remetem as cangas coloridas a as cores de Paul Gauguin, pintor francês do século XIX. Em sua fase primitivista, expressa na obra QUELLES NOUVELLES? (em tradução livre "Quais são as notícias? "), que é mais um dos inúmeros trabalhos do pintor em busca do exótico na Polinésia Francesa, dialoga com as

cores quentes e vibrantes nas cangas dos nativos, habitantes de um lugar exótico, energético e caloroso por estar ao centro do ponto de latitude do planeta. As influências brasileiras são discretas para os habitantes não-brasileiros, o uso do chapéu de palha, artigo da cultura caipira brasileira. É possível perceber costumes ribeirinhos na imagem: conversar no dia-a-dia no lado fora dos aposentos da casa. Não são cadeiras de balanço como no Amapá, mas ao invés de se alojarem no interior, quente e abafado pelas inúmeras cortinas, o aconchego é ficar na entrada da casa, ambiente mais arejado enquanto a chuva cai.

Figura 4: Luciana Macêdo. Vila Vitória - Idoso



A Figura 4, “Idoso” foi obtida em Vila Vitória, comunidade que fica entre Oiapoque e Saint Georges, no qual compartilha-se como uma cidade-dormitório, onde muitos trabalham durante o dia na Guiana Francesa e descansam na vila. Um lugar precário, de difícil acesso, mas que não deixa de ser povoado e com pequenos estabelecimentos. A lanchonete, simples e organizada, que assim como os minibox, recebe inúmeras personalidades, podendo ser um ambiente de informação, de conversas. Sempre contando com presenças, que na situação um senhor idoso, sentado sob a cadeira, em uma cidade silenciosa, pacata e pessoas exalando simplicidade e

bem-humoradas. A pequena comunidade, não é tão povoada como as outras regiões, gradualmente as pessoas retiram-se dos locais, pouquíssimas famílias ainda habitam ainda o local, poucos ainda resistem na história de uma cidade calma que a criminalidade aterroriza a permanência dos moradores.

O emprego das cores quentes e vibrantes presente na fotografia, em linhas horizontais no cenário e na figura central com cores análogas do vermelho, o laranja e rosa, não há contrastes, senão as linhas, estampas e limites brancos. O olhar se perde aos pequenos elementos, a figura central do homem e o fundo da lanchonete, colorida em verde água, que se torna avulsa a ao calor do restante dos elementos da fotografia.

4.DISSCUSSÕES

O resultado deste estudo nos levou a refletir sobre o destino das imagens no mundo contemporâneo. Momento peculiar cujo entrelaçamento lógico e paradoxal persiste nas operações de representação dos sujeitos expostos nas fotografias/ arte, nos modos de circulação dessa *imageria*, e o discurso que reverbera “verdades escondidas” em seus campos imagéticos.

O nosso percurso de pensamento se deu a partir de teóricos como Crary (2012), Latour (2013), Rancière (2012) e Fabris (2005). Dessa maneira, algumas questões sinalizadas por esses estudiosos contribuíram significativamente para operarmos análises que pudessem alcançar um aprimoramento da visão, e conseqüentemente, ampliar o nosso universo de reflexão. Neste percurso, foi importante nos defrontarmos com a possibilidade de uma visão mais subjetiva além das evidências de um simples documento fotográfico. Assim, procuramos flertar com as artes visuais e buscar em pintores e outros, o material reflexivo para as nossas observações. Neste contexto, Crary diz:

Mas se a visão de Ruskin, Cézanne, Monet e outros tem algo em comum,

seria equivocado chamá-lo de “inocência”. Ao contrário, trata-se de uma visão alcançada a duras penas, que reivindicou ao olho um lugar privilegiado, sem o peso das convenções e dos códigos históricos relativos ao ver; uma posição a partir da qual a visão pode funcionar sem o imperativo de produzir seus conteúdos em um mundo “real” reificado. (CRARY, 2012, pg. 96-97)

Logo, apreender o amplo universo de informações e dados que tais imagens coletadas nos proporcionam, vai além de uma observação desprentensiva e simplória. Requer do observador uma visão trabalhada – capaz de apreender os detalhes sinalizados por seus elementos: espaço, lugar, sujeitos, arquitetura e tantos outros.

Neste nosso percurso reflexivo sobre as imagens de Luciana Macêdo (2015), na fronteira de Oiapoque e *Saint-Georges-de-l'Oyapock*, fomos impulsionados a pensar, também, sobre **o nosso lugar** na pesquisa. Pois, como estamos tratando de fotografias, cujas imagens estão na fronteira da “Arte - Registro Documental”, podemos questionar que situação é esta. Campos aparentemente estranhos que a cultura intelectual/acadêmica em que vivemos, muitas vezes não sabe bem onde situá-la. Algumas vezes, por falta de opção, rotulamos como produções do campo da sociologia, da história, da filosofia, da antropologia e tantos outros. Mas, esquecemos que vivemos mergulhados num universo com muitas faces – holístico. Neste panorama com diversidades, Bruno Latour nos diz:

Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que o desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas. (LATOUR, 2013, pg. 9)

Assim, nossa intenção é pensar estas imagens de forma aberta – dialogando com campos da antropologia, da história da arte e da crítica -, mas sem retirar a possibilidade de outras áreas que não foi nosso foco nessa empreitada, como a neuroestética, por exemplo – queremos espaços além das representações, das lingua-

gens e dos textos. Na sequência, nos indagamos como falar de fronteira, não simplesmente como um limite, um espaço onde algo termina. Talvez, a maior discussão que podemos chegar nesse ponto é a possibilidade de a fronteira ser o espaço sinalizador de outras fronteiras que se reinventam. É neste transito, nesta dupla possibilidade ser arte, documento e tantas outras coisas que pretendemos pensar a fotografias de Luciana Macêdo. Ou seja, como diz Rancière:

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos. (RANCIÈRE, 2012, pg. 23-24)

Essas imagens da fronteira de Oiapoque e *Saint-Georges-de-l'Oyapock* tudo falam. Não são fotografias puras como poderiam imagina-las, caso as pensássemos como documentos fiéis da realidade. São imagens sensíveis e pensáveis por si só. Ou seja, nossa intenção é mantê-las em campos diversos – ir além do antigo pensamento da fotografia como o produto de uma câmera fotográfica – pura e simplesmente. Claro, não é nossa intenção destituir dessas imagens da fronteira a riqueza de aspectos que ecoam conhecimentos amplos e distintos, contudo, também não é nossa intenção retirá-las do universo da arte – queremos manter aberto as imagens da arte, as formas de representação da *imageria* e o domínio semiótico. Um território amplo capaz de pensar a hibridez na nossa condição moderna, essa é a contribuição que esta pesquisa nos proporcionou a situação excepcional que a fronteira nos permite captar a partir de suas imagens.

5.CONCLUSÃO

Ao nos debruçarmos sobre o estudo da produção fotográfica desenvolvida na área da fronteira, cujos registros pouco se têm acesso, procuramos pensar como es-

As imagens têm um papel preponderante na documentação dos acontecimentos, das pessoas, do ambiente e espaço que envolve o lugar. No entanto, fatos corriqueiros, situações que poderiam passar despercebidas pela sua monotonia como *As Moradoras de Saint George* (Figura 3), podem se transformar em imagens de impacto - acontecimentos significativos pela riqueza de informações que a mesma exala aos olhos.

Nossa empreitada investigativa proporcionou compreender os aspectos ligados à identidade cultural na região através da análise fotográfica. Como essas fotografias foram elaboradas antes, durante e após a produção do registro fotográfico - diálogo com a fotógrafa. Dessa maneira, pudemos estudar a abrangência crítica da produção fotográfica de Luciana Macêdo, a partir de questões construídas neste projeto, e mais do que isto, ampliando as reflexões com argumentos apresentados pelo nosso quadro teórico.

Finalizando, vale ressaltar que inverso também pode ser verdadeiro; fatos que reverberam questões importantes como: miséria, dor e crueldade - além de aspectos da beleza - podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o olhar do fotógrafo - descontextualizando aspectos do entorno -, "amenizados" em seus detalhes e, finalmente, esvaziados de seus sentidos. Se as palavras silenciam sobre o que não interessa informar, as imagens são podem ser igualmente "cegas" em relação a certos fatos ou podem mostrá-los apenas sob ângulos em que nada se percebe além de composições esteticamente programadas.

As imagens de Luciana Macêdo têm um diálogo forte com as artes, contudo, exalam a realidade social da fronteira de Oiapoque e *Saint-Georges-de-l'Oyapock* - com muitas questões ainda por serem exploradas.

REFERÊNCIAS

CRARY, J. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. 1º Edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

FABRIS, A. cap. 13: Identidade Sequestradas. In: SAMAIN, E; **O fotográfico**. 3.º Edição. São Paulo: Editora Senac, 2005.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos - Ensaio de Antropologia Simétrica**. 1º Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. 1º Edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

**GRUPO DE PESQUISA
ESTUDOS SOBRE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

Área de Concentração
História e Teoria da Arte

Linhas de Pesquisa
Estudos da história e teoria da imagem
Estudos da história, teoria e crítica da arte
História, Crítica e Educação

Pesquisadores (UNIFAP)
Ana Karina Nascimento Silva Rodrigues
Humberto Mauro Andrade Cruz
Joaquim Cesar da Veiga Netto
João Batista Gomes de Oliveira
Luciana Macêdo
Marcos de Moraes
Maria de Fátima Garcia dos Santos

Pesquisadores (colaboradores)
Cezar Tadeu Bartholomeu (EBA/UFRJ)
Domingos Tadeu Chiarelli (ECA/USP)
Edison da Silva Farias (ICA/FAV/UFPA)
Maria Luisa Luz Tavora (EBA/UFRJ)

Estudantes
Ederlan Pimenta da Cost
Rayele Nazaré Marinho
Rodrigo Fernandes de Mendonça
Sávio Rodrigo Furtado Marques

Projeto Gráfico
Edson Farias

Veiga Netto, J. C. (org.) Visualidade nas artes – olhares e considerações. Grupo de Pesquisa
Estudos sobre Arte Moderna e Contemporânea, Macapá (AP), 2016.

Endereço para correspondência: Rua Eliezer Levi, 2322 – apto 22. Macapá – Amapá.
E-mail: joaquim.netto.ap@gmail.com

Grupo de Pesquisa e Estudos sobre Arte Moderna e Contemporânea
(Cnpq - UNIFAP)



visibilidade
nas artes
olhares e
considerações

Universidade Federal do Amapá

Macapá
2016