

*anpap*³⁰_©

Práticas e ConfrontAÇÕES

LUISA ANGELICA PARAGUAI DONATI
MILTON TERUMITSU SOGABE (Orgs.)

*anpap*³⁰_©

Práticas e ConfrontAÇÕES

LUISA ANGELICA PARAGUAI DONATI
MILTON TERUMITSU SOGABE (Orgs.)



anpap³⁰

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE / PPG-LIMIAR

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS / PUC-CAMPINAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES / PPG-IA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" / UNESP

SÃO PAULO, SP.
2018



Práticas e ConfrontAÇÕES

LUISA ANGELICA PARAGUAI DONATI
MILTON TERUMITSU SOGABE (Orgs.)

*anpap*³⁰®

Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (27.:
E56a 2018: São Paulo)

E-book do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em
Artes Plásticas: Práticas e ConfrontAÇÕES: simposiastas / Organizado por: Luisa
Paraguai, Milton Sogabe. - São Paulo: ANPAP, UNESP, Instituto de Artes, 2019.

73 p.

ISBN: 978-85-60639-05-2 (E-book)

1. Arte e educação. 2. Arte - Estudo e ensino. 3. Arte - Historia. 4.
Critica de arte. 5. Curadoria. 6. Arte - Conservação e restauração. I. Donati,
Luisa Angélica Paraguai. II. Sogabe, Milton Terumitsu. III. Título.

CDD 701

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da UNESP

Práticas e ConfrontAÇÕES

LUISA ANGELICA PARAGUAI DONATI
MILTON TERUMITSU SOGABE (Orgs.)

Sumário

6 Apresentação

- 8 **MEMÓRIAS DE PROFESSORES/AS DE ARTE:
CARTOGRAFIAS DOS SABERES INVISIBILIZADOS**
Robson Xavier da Costa / UFPB, Maria Betânia e Silva / UFPE, Lêda Guimarães / UFG
- 17 **CURADORIAS ARTÍSTICAS. MEDIAÇÃO E O ACESSO À CULTURA:
PRÁTICAS E CONFRONTAÇÕES EDUCATIVAS**
Fabiane Pianowski / FURG, Marcos Rizolli / UPM, Sylvia Furegatti / UNICAMP
- 29 **OBJETOS DO MAL:
OLHARES OFENDIDOS E PERTURBAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE**
Afonso Medeiros / UFPA, Marize Malta / UFRJ, Paulo Gomes / UFRGS
- 37 **ARTE, DESIGN E TECNOLOGIA: TRANSVERSALIDADES**
Monica Tavares / USP, Suzete Venturelli / UAM, Gilbertto Prado / USP e UAM
- 42 **A PRODUÇÃO DA IMAGEM COMO VETOR DE EXPERIÊNCIA**
Beatriz Rauscher / UFU, Luciano Vinhosa / UFF, Tatiana Sampaio Ferraz / UFU
- 51 **ESCRITOS DE ARTISTAS, GRAFIAS DA ARTE**
Teresinha Barachini / UFRGS, Marina A. C. Dayrell / UFRGS, Patrícia D. Franca-Huchet / UFMG
- 61 **AUTOBIOGRAFIA E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**
Manoela dos Anjos A. Rodrigues / UFG, Ana R. Nascimento / UFG, Claudia M. F. da Silva / UFES

Apresentação

Luisa Paraguai / PUC-CAMPINAS,
Milton Sogabe / UNESP, UAM

Ao propormos o tema 'Práticas e ConfrontAÇÕES' para o 27º Encontro da ANPAP buscou-se mapear as pesquisas realizadas no campo das Artes Visuais, que resultam de modos de pensar e operacionalizar as produções enquanto "táticas de resistência" (CERTEAU, 2008). Estes exercícios teóricos e experimentações práticas, aqui apresentados, ocupam-se não mais dos sistemas disciplinares e verticais, para não dizer hegemônicos, mas evidenciam outras conformações (mais) horizontais e múltiplas (DELEUZE e GUATTARI, 1995), evidentemente potenciais, na medida em que almejam desvelar – desvendar, descobrir, expor. "[...] a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resista. Daí a conexão tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora, de uma certa maneira, ela seja um. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela o é" (DELEUZE, 1999). Neste sentido, também a materialidade, para além das propriedades técnicas e construtivas, atua como elemento formulador – operadores conceitual e poético, que enquanto uma rede de símbolos, estrutura a obra e negocia a sua expressividade.

Ao refletir sobre saberes, **Robson Xavier da Costa (UFPB)**, **Maria Betânia e Silva (UFPE)** e **Lêda Guimarães (UFG)** organizaram "Memórias de professores/as de Arte: cartografias dos saberes invisibilizados" visando dar visibilidade às práticas docentes por artistas/educadores/a pela reflexão sobre as suas experiências e histórias, formas de avaliação e processos metodológicos. Entende-se que são fundamentais os estudos sobre a docência em Artes Visuais na/para constituição da formação em seus percursos acadêmicos.

Ainda sobre práticas educativas, **Fabiane Pianowski (FURG)**, **Marcos Rizolli (UPM)** e **Sylvia Furegatti (Unicamp)** organizaram "Curadorias artísticas. Mediação e o acesso à cultura: práticas e confrontações educativas" para discutir ações, curatoriais, enquanto ambientes de ruptura, diante de novas ordens e sistemas propostos. Importa aos propositores contextualizar as práticas colaborativas – construções em conjunto a partir da tríade Artista–Curador–Educador para refletirem sobre as suas táticas como provocações para as estratégias institucionais de ação cultural.

Enquanto exercício de confronto para com uma hegemonia histórica na atribuição de valores aos objetos e técnicas, **Afonso Medeiros (UFPA/CNPq)**, **Marize Malta (UFRJ/CNPq)** e **Paulo Gomes (UFRGS)** propuseram "Objetos do mal: olhares ofendidos e perturbações na história da Arte" de modo a instigar outros modos de narrar. Questionar as construções ideológicas na História da Arte é condição para reconhecer práticas e processos, ditos marginais, e contemplar ambiguidades e diferenças. Os autores nos inquietam: é urgente desvelar.

Na proposta de **Monica Tavares (USP)**, **Suzete Venturelli (UAM)** e **Gilbertto Prado (USP e UAM)** em "Arte, design e tecnologia: transversalidades" evidenciam-se as aproximações e contágios entre Arte e Design, configurados pelas tecnologias digitais em práticas projetuais. Os trabalhos apresentados formulam

“operações de convergência” (SIMONDON, 1980), na medida em que mobilizam uma série de ações intelectuais, ferramentais, materiais, sociais e políticas que se atualizam em objetos técnicos.

Para pensar os fenômenos da imagem no contexto contemporâneo, **Beatriz Rauscher (UFU)**, **Luciano Vinhosa (UFF)** e **Tatiana Sampaio Ferraz (UFU)** organizaram “A produção da imagem como vetor de experiência”, evidenciando a adaptabilidade e instabilidade, como operadores destas narrativas. O caráter crítico surge como condição desta reflexão, que problematiza as relações metalinguísticas das imagens, para além de seus atributos da representação e limites formais.

A natureza intertextual das inscrições configura a proposição de **Teresinha Barachini (UFRGS)**, **Marina Andrade Camara Dayrell (UFRGS)** e **Patrícia Dias Franca-Huchet (UFMG)** em “Escritos de artistas, grafias da Arte”. Ao assumirem este texto subjetivo como exercício do fazer, as autoras evidenciam a indissociabilidade entre palavra e imagem, entre teoria e prática, mas, sobretudo, protagonizam as/os artistas e seus lugares de fala, validando as diferenças para a construção/consituição de possíveis Histórias da Arte. Os escritos dos artistas apresentam-se como ações políticas.

Retomando as escritas, **Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (UFG)**, **Ana Reis Nascimento (UFG)** e **Claudia Maria França da Silva (UFES)** propõem em “Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas” formalizar encontros de vidas enquanto exercícios narrativos, organizados em: autobiografias em deslocamento: errâncias e nomadismos; autobiografias íntimas e corpos dissidentes; e autobiografias, corpo e performatividades. Destas experiências vividas e contadas desvelam-se memórias, desejos, corpos, lugares.

Referências

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação?. 1999. Disponível em <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: ago 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SIMONDON, G. On the mode of existence of technical objects. London, Canada: University of Western Ontario, 1980.

MEMÓRIAS DE PROFESSORES/AS DE ARTE: CARTOGRAFIAS DOS SABERES INVISIBILIZADOS

Robson Xavier da Costa / UFPB

Maria Betânia e Silva / UFPB

Lêda Guimarães / UFPB

RESUMO

Este texto busca reunir, socializar e discutir pesquisas, no campo das Artes Visuais, resultantes de investigações que envolvem memórias de formação, de criação, de práticas docentes e que se debruçam sobre os múltiplos saberes que constituem as identidades desses profissionais e as suas "táticas de resistências", "essas 'maneiras de fazer' constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural" (CERTEAU, 1998, p. 41). Pretende-se evidenciar os processos reflexivos das experiências e práticas vivenciadas por artistas/educadores/as, ao longo do tempo, sobre o saber fazer docente e as estratégias elaboradas por estes profissionais nos desafios cotidianos do ensino, da pesquisa, da extensão, da criação artística na docência, refletindo sobre as experiências ativas e dinâmicas, os processos de interação entre os seres humanos e o meio, que Dewey (2010) intitulou como experiência. Nessa direção, estão envolvidos os estudos, no campo das Artes Visuais, que contemplam: as trajetórias históricas de docentes; as linearidades e sinuosidades da formação; os processos metodológicos utilizados, (re)criados e (re)inventados nas práticas docentes; as (re)invenções de formas de avaliação; as (inter)conexões com diferentes áreas de conhecimento na constituição dos saberes invisibilizados da docência em Artes Visuais.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Experiência. Práticas docentes. Ensino das Artes Visuais.

RESUMEN

Este texto busca reunir, socializar y discutir investigaciones, en el campo de las Artes Visuales, resultantes de investigaciones que involucran memorias de formación, de creación, de prácticas docentes y que se centran en los múltiples saberes que constituyen las identidades de esos profesionales y sus tácticas "de esas" maneras de hacer "constituyen las mil prácticas por las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por las técnicas de la producción sociocultural" (CERTEAU, 1998, p. 41). Se pretende evidenciar los procesos reflexivos de las experiencias y prácticas vivenciadas por artistas/educadores/as, a lo largo del tiempo, sobre el saber hacer docente y las estrategias elaboradas por estos profesionales en los desafíos cotidianos de la enseñanza, la investigación, la extensión, la creación en la docencia, reflexionando sobre las experiencias activas y dinámicas, los procesos de interacción entre los seres humanos y el medio, que Dewey (2010) intituló como experiencia. En esa dirección, están involucrados los estudios, en el campo de las Artes Visuales, que contemplan: las trayectorias históricas de docentes; las linealidades y sinuosidades de la formación; los procesos metodológicos utilizados, (re)creados y (re)inventados en las prácticas docentes; las (re)invencciones de formas de evaluación; (inter)conexiones con diferentes áreas de conocimiento en la constitución de los saberes invisibilizados de la docencia en Artes Visuales.

PALABRAS CLAVE: La memoria. Experiencia. Prácticas docentes. Enseñanza de las Artes Visuales.

Sobre memórias de professores/as de artes visuais

Refletir sobre memórias de professores de arte como educadores/as e pesquisadores/as da área de Educação em Artes Visuais é ter a ousadia de revirar nossas próprias memórias, saberes e fazeres. Partilhar nossas experiências com as de outros/as colegas consiste em sermos acolhidos/as e acolher nossos/as pares, as histórias e experiências de vida docente se mesclam, formando tessituras, tramas densas de vivências e envolvimento. Quem são esses/as sujeitos aproximados/as pelo ensino das artes visuais? O que os/as distingue de outras docências? Em que acreditaram? Que lutas cotidianas trava(ram)? De que Arte vive(ram)? O que relatam e sobre o que refletem? Entre conquistas pessoais, tempos específicos, rotinas e formas de trabalho, memórias de professores de escolas públicas, escolas rurais, de atuação em espaços não formais, de tantos lugares e até mesmo, de lugar nenhum. Para Guimarães:

Memória viva diz respeito a um tempo no gerúndio, no qual vamos sendo, nos fazendo, nos construindo e nos tornando professores. Falamos de nós, de outros e de tantos outros. E, assim, falamos de nossas experiências docentes. Como professores de futuros professores para área de artes visuais, é importante compartilhar o que e como estamos fazendo (2014, p.1).

Em termos cartográficos trilhamos os caminhos da autobiografia, memórias e narrativas e outras escritas fluídas ou descontínuas como é próprio da memória. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2001) no fazer científico uma mudança paradigmática acontece. Novas maneiras de construção do conhecimento passam a ser consideradas, dando lugar à subjetividade, a um olhar sobre o eu e sobre a importância da vida de pessoas comuns. Com isso entram em cena as abordagens (auto)biográficas e as micronarrativas. No campo do ensino das artes visuais, ainda fortemente pautado nas macronarrativas, essa é uma lacuna que aos poucos começa a ser preenchida. As histórias de vida de professores/as de artes visuais costumam ficar invisibilizadas, por serem histórias de um campo que ainda hoje luta por um lugar oficial no currículo.

Quais seriam os motivos dessas histórias de vida e profissionais permanecerem invisibilizadas? Considerando que a maioria dos/as profissionais do ensino das artes visuais são mulheres, esse fato pode ter contribuído para que as mesmas sejam pouco lembradas pela história oficial hegemônica? Um exemplo é a importante pesquisa de Bredariolli (2004) sobre Susana Rodrigues, arte/educadora de vital importância, obliterada por ser esposa de Augusto Rodrigues. A dissertação de Bredariolli (2004) funciona como escrita desinvisibilizadora (tomamos este termo emprestado de um grupo de feministas pernambucanas).

Outra mulher arte/educadora que foi desinvisibilizada foi Edith Belli uma das pioneiras

da arte/educação brasileira, fundadora da Escolinha de Arte da Paraíba, estudada por Carvalho (2006). Aqui poderíamos pensar que o processo de invisibilidade se dá em dupla condição: ser mulher e ser nordestina.

A própria Noêmia Varela também ficou na sombra de Augusto Rodrigues, tendo sua história contada mais recentemente pelos trabalhos de Lucimar Bello Frange (2001) e Fernando Azevedo (2000) que realizam estudos das histórias de vida de Dona Noêmia e de Ana Mae Barbosa traçando paralelos entre modernidade e pós-modernidade do ensino da arte no Brasil.

Quem foram as mulheres que construíram os nossos cursos universitários? Úrsula Rosa da Silva, por exemplo, descreve o ato de entrega de documentos para uma pesquisa por parte da professora Myrian de Souza Anselmo, figura determinante na vida do Instituto de Artes na Universidade Federal de Pelotas- RS.

A professora Myriam Anselmo doou para esta pesquisa alguns de seus documentos, dentre textos; imagens; cadernos de aula. Este gesto de passar seus registros significou muito mais do que uma entrega de papéis ou de um acervo que pode manter uma memória: significou uma entrega de si, uma aposta na continuidade de uma luta de anos pelo ensino e dedicação às artes, que iniciou, como ela disse: “com um contrato de serviço sem remuneração, com prazo indeterminado”⁴, apostando que a universidade iria criar um Instituto de Artes (2016, p.88/89).

Chamamos atenção para o ato de ir guardando os fragmentos de vida docente para além de documentos oficiais. Ato muito próximo da escrita de diário. O desvelamento desses guardados contribui para a construção de novas cartografias. Uma entrega de sua memória, composta de fragmentos, anotações, rascunhos, etc., que nos ajudam a compreender relações de tempo e espaço de nossa própria história.

A pesquisa de Úrsula nos informa que a professora Myriam ingressou na Escola de Belas Artes (EBA) em 1968 para lecionar Anatomia Artística. Em 1969 foi criada a UFPel e aconteceu a união da EBA com o Instituto de Artes, que deu origem ao Instituto de Letras e Artes (ILA) foco da referida pesquisa. Myriam foi professora de anatomia e escultura, foi chefe do Departamento de Artes Visuais, em 1975, coordenou o Curso de Graduação em Pintura, Escultura e Gravura em 1973, foi diretora do Instituto de Letras e Artes de 1977 a 1981, aposentando-se em 1990. Quantas histórias podem ser narradas a partir dessas informações?

Narrativas de processos de formação incluem lugares, atores, práticas, concepções, decepções, afetos e desejos, que, uma vez compartilhados, encontram ressonâncias nas histórias de outros, gerando intercâmbios e reconhecimentos. Para Josso (2007), as narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos

múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto.

Outras experiências de professores/as de artes visuais podem e devem ser desinvisibilizadas. Investigar e dividir os conhecimentos oriundos das práticas, saberes e fazeres de professores/as de artes visuais do Brasil, configura-se como um campo amplo e aberto para novas investigações.

Rede de memórias e histórias

Segundo Le Goff (1994) a memória é a propriedade de conservar informações ao longo do tempo, atualizar impressões ou representações do passado. Essas lembranças de fatos acontecidos podem ser formadas por vestígios mnemônicos a partir da reordenação dos mesmos.

Existem padrões de memórias que podem ser individuais e/ou coletivos, ao revivermos detalhes das histórias de vida de professores/as, revisitamos experiências pessoais e profissionais dos professores/as de artes visuais. De acordo com Halbwachs “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (1990, p. 29).

As memórias individuais e/ou coletivas são fruto das complexas tramas construídas pelas relações entre os seres humanos no cotidiano e coexistem. Em um cotidiano cercado por imagens, os/as professores/as de artes visuais convivem diariamente com o desafio de estabelecer leituras e construir argumentações sobre as imagens.

Ao lembrar, ordenar fatos acontecidos, buscar fontes de informações, tabular dados, analisar suas práticas e os resultados das experiências como professor/a de artes visuais, os educadores incorporam a prática da pesquisa em/sobre artes visuais, contribuindo para a construção de novos conhecimentos.

Encarar a prática pedagógica do ensino das artes visuais como objeto de pesquisa, aproxima o/a professor/a de artes visuais da sua própria construção cartográfica, possibilitando que o/a mesmo/a (re)construa suas rotas e desenhe mapas com as mais diversas configurações, deixando seu legado como perspectiva de continuidade das práticas de ensino, bem como, indicando aos novos artistas/educadores caminhos viáveis e possíveis.

As pesquisas sobre memórias dos/as professores/as de artes visuais podem apontar a construção de novas narrativas, percursos enviesados, eivados de pedras no meio do caminho, de obstáculos, de procedimentos que falharam e de alguns acertos. Os/as professores/as de artes visuais caminham contra o vento, enfrentando

cotidianamente a maré raivosa da tradição bancária da educação. Ministras aulas de artes visuais é lidar também com o acaso, com o caos, com a desordem, com tintas e materiais que sujam, com o desinteresse dos/as estudantes, com o descaso dos familiares, com a desvalorização imposta pela estrutura dominante que privilegia a aprendizagem da língua e dos números.

As práticas e os saberes dos/as professores/as de artes visuais configuram-se, ainda, no Brasil como práticas marginalizadas na educação formal, os profissionais da arte/educação são regularmente encarados como menos importantes em relação aos/as professores/as das demais áreas do conhecimento. Estar inserido/a em um sistema formal, em uma posição marginalizada, tem sido ao longo da história do ensino das artes visuais, um mecanismo deflagrador da resiliência do/a arte/educador/a brasileiro, que enfrenta no cotidiano o desafio de reconstruir permanentemente suas perspectivas e caminhos.

O pesquisador em artes visuais transita sempre entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, entre o concreto e o onírico. Uma pesquisa em artes visuais pode articular a produção imagética com a produção textual, ambas têm a mesma importância a produção e a reflexão sobre ela fazem parte da mesma pesquisa. A pesquisa em artes visuais pode buscar o mesmo rigor de análise que outros tipos de pesquisas, que permita associá-la à categoria de pesquisa, sem perder a perspectiva da poética estudada. Para tanto a articulação entre o projeto artístico e a execução da pesquisa é o ponto de partida para que uma investigação em e sobre artes visuais seja sistematizada adequadamente (COSTA e SILVA, 2015, p. 10).

As práticas culturais dos/as professores/as de artes visuais no Brasil constituem um rico repertório para pesquisas no campo da história da educação e dos processos criativos em/sobre artes visuais, ainda pouco estudadas. Aproximar educador/artista/pesquisador por meio da análise de suas produções é possibilitar a visibilização de experiências nos saberes e fazeres ainda invisibilizados.

Táticas de resistências

Os relatos das experiências dos/as professores/as de artes visuais analisados a partir das investigações apresentadas durante o simpósio Memórias dos/as professores/as de artes: cartografias dos saberes invisibilizados correspondem à narração de práticas comuns, experiências pessoais e particulares, tratando-se do que CERTEAU (1998) nomeou de “maneiras de caminhar” e de “maneiras de fazer”, essas experiências entrelaçam caminhos diversos, representando cartografias presentes em todo o território nacional.

Importante destacar que no Brasil os cursos de formação de professores de artes tem uma especificidade são cursos de licenciatura plena, com pelo menos quatro anos de duração, enquanto em outros países existe apenas o curso de bacharelado em artes,

que tem apenas uma disciplina que aborda arte/educação. Essa diferença é significativa para pensar a formação dos arte/educadores no Brasil e o impacto dessa formação na prática pedagógica dos/as professores/as de artes. Além de outras variáveis que interferem nas práticas dos/as professores/as de artes visuais, como as condições de trabalho, muitas vezes, desfavoráveis e longe do que poderíamos considerar ideais. Se na educação regular as práticas dos/as professores/as de artes são moldadas pelas condições precárias das escolas, o que acontece em situações de educação não formal e informal? Essas experiências precisam ser analisadas e visibilizadas.

Parafraseando Euclides da Cunha afirmamos que o/a arte/educador é antes de tudo um forte. As táticas e adaptações necessárias para que o ensino das artes visuais seja desenvolvido e funcione nas mais diversas e controversas condições de trabalho e nos distantes rincões do Brasil, consistem em “táticas de resistências”. Essas táticas se configuram como verdadeiras “bricolagens” onde os diversos conhecimentos dos/as professores/as de artes se imbricam, articulando interesses e regras pessoais e/ou coletivas, reorganizando quase clandestinamente os mecanismos de poder instituídos.

Os detalhes, as minúcias, as intervenções dos/as professores/as de artes diferenciam-se das práticas e dos saberes de outros profissionais da educação por seus fazeres cotidianos, o que Certeau intitulou de “maneiras de fazer”. “Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 1998,p. 41).

São essas práticas, essas especificidades, essas táticas de resistência dos/as professores/as de artes visuais que motivam os processos de pesquisa articulando teoria e prática, mediados por processos cartográficos e autobiográficos, que registrados e analisados constroem novos conhecimentos sobre a Educação em Artes Visuais.

Processos de pesquisa

Na perspectiva de investigação que aborda a temática das memórias de professores/as de Arte observamos, nos textos apresentados no 27º Encontro Nacional da ANPAP, que estudos recentes têm percorrido diferentes direções. Ora se direcionam a tempos históricos distintos com o foco na busca do entendimento de como se constituiu o pensamento reflexivo e educativo de mulheres professoras que atuaram no ensino da arte explicitando formas e práticas pedagógicas de apreciação artística. Além disso, procuram analisar o uso de conceitos no tempo histórico e contemporâneo. Ora focam a investigação na análise histórica do campo da arte e suas implicações na formação docente objetivando compreender como as perspectivas teórico/metodológicas constituídas ao longo do tempo são apropriadas pelos professores/as em suas trajetórias e atuações educativas e artísticas.

Outros estudos se debruçam em arquivos de professores/as procurando perceber os processos poéticos e artísticos de criação registrados por eles/as e como esses processos reverberam na docência.

Há estudos ainda que enveredam sobre o ensino contemporâneo de arte na Educação Básica, seja no Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos. Essas pesquisas voltam o olhar para os múltiplos saberes que compõem a formação docente de diferentes gerações de professores/as de arte que atuam numa mesma instituição com a intenção de trazer à tona as reflexões teórico/metodológicas utilizadas por eles em seu cotidiano escolar. Investigações que evidenciam o processo de criação docente e reforça a importância na compreensão do/a professor/a também como criador de saberes.

Por meio do registro realizado pelo/a próprio/a docente é possível compreender o potencial educativo/cultural nas ações propostas, planejadas e desenvolvidas por eles/as. Proporcionar o acesso aos bens culturais na formação artística e humana dos/as estudantes se torna imprescindível e extremamente revelador. A importância dessa faceta do processo educativo, possibilita também a socialização das experiências vivenciadas com e pelos estudantes. Pensar-se docente, refletir sobre sua práxis permite (re)inventar-se como sujeito ator da própria história.

Por fim, outras investigações despertam o olhar para observar o estudo cotidiano do/a professor/a, sua busca pelo conhecimento, atualização e aprofundamento teórico e artístico. Visam (re)visitar seus processos de atuação docente, ampliando as perspectivas e estratégias de ensino/aprendizagem ressaltando a complexa dinâmica do cotidiano escolar.

Assim, a reunião, socialização e discussão no campo das Artes Visuais das pesquisas e seus processos ressaltam o quão importante e fundamental têm sido compreender as memórias de formação, de criação e de práticas docentes, os múltiplos saberes que constituem as identidades desses profissionais que contribuem, de forma significativa para a formação de um povo e de sua nação.

Considerações Finais

Possibilitar a visibilização das práticas e histórias de vida dos/as professores/as de artes visuais permite que o sujeito artista/pesquisador/educador possa trabalhar com os três campos de investigação em/sobre artes visuais, podendo investigar e partilhar novos conhecimentos que por natureza são híbridos e mestiços.

Os/as professores/as de artes visuais podem compreender sua própria prática pedagógica ou dos seus colegas como objeto de pesquisa, relacionando os campos de

conhecimento em/sobre artes visuais. Os estudos cartográficos respeitam as normas a produção acadêmica, tratando as imagens como parte essencial do conhecimento humano.

As pesquisas em/sobre artes visuais podem relacionar-se com as histórias de vida e as memórias de criação das práticas e saberes construídos pelos/as professores/as de artes visuais, no contexto da educação formal, não formal e informal. Desafiamos o campo de pesquisa acadêmica em/sobre artes visuais incorporando também nas formas de investigação, a estética do cotidiano, como construção efetiva de conhecimentos.

Referências

- AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. Movimento Escolinhas de Arte: em cena, memórias de Noêmia Varela e Ana Mae Barbosa. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: ECA USP, 2000.
- BREDARIOLLI, Rita Luciana. Das lembranças de Suzana Rodrigues, tópicos modernos de arte e educação. Dissertação de mestrado em Artes. Orientadora Dr^a. Ana Mae Barbosa. São Paulo SP: ECA USP, 2004. Disponível em: <http://bdpi.usp.br/item/001410827>. Acesso em: 15.07.2018.
- CARVALHO, Livia Marques. A escolinha de arte de João Pessoa: a persistência de um sonho. In: Revista Intervenções. Volume 01. João Pessoa PB: Editora UFPB, 2006, p. 41 a 48. Disponível em: https://issuu.com/robsonxavier3/docs/revista_intervencoes_n___01. Acesso em: 15/07/2018.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes do fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, Robson Xavier da e SILVA, Maria Betânia e. Investigação em/sobre artes visuais: artista/pesquisador/professor. In: Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP. Santa Maria RS: ANPAP, 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/>. Acesso em: 15.07.2018.
- DEWEY, John. Arte como experiência. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo SP: Martins Fontes, 2010.
- FRANGE, Lucimar Bello. Noêmia Varela e a Arte. Belo Horizonte MG: Editora C/Arte, 2001.
- GUIMARÃES, Leda. Ensino e pesquisa em arte/educação: incertezas e descobertas de caminhos investigativos. In.: REBOUÇAS, Moema Martins; GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto (Orgs.). Educação em Arte na Contemporaneidade. 1ª Ed. V. 2. Vitória - ES: EDUFES, 2014, p. 1-22.
- GUIMARÃES, Leda. Entrelinhando a História e o Ensino de História das Artes Visuais no Brasil. In: Arte/Educação: corpos em trânsito, Anais do XXII Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil. Rejane Galvão Coutinho (Org.) Ed. UNESP/Instituto de Artes/SP/FAEB. 2012.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo SP: Vértice, 1990.
- JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. In: Revista Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/a_tranfor2.pdf. Acesso em: 15.07.2018.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Trad. Bernardo Leitão. Campinas SP: Editora UNICAMP, 1994.
- NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.) O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. dos Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo SP: Cortez, 2001.

SILVA, Úrsula Rosa da. Ensino da arte: um exercício de reflexão e escrita de si. IN: Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 245-257, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em 15.07.2018.

Robson Xavier

Professor/pesquisador do Departamento de Artes Visuais e Coordenador/Docente do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais da UFPB. Pós-doutor pelo PGEHA MAC USP; Doutor em Arquitetura e Urbanismo PPGAU UFRN; Mestre em História PPGH UFPB; Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas UFPB. Membro da ABCA e da ANPAP. Portfólio: <http://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio>.

Maria Betânia e Silva

Professora/pesquisadora do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística e docente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE. Doutora em Educação pela UFMG; Mestre em Educação pela UFPE; Licenciada em Educação Artística (Artes Plásticas) pela UFPE. Membro da ANPAP.

Lêda Guimarães

Professora/pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e atual Coordenadora/Docente do Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Pós Doutora pela Universidad Complutense de Madrid; Doutora em Artes pela ECA USP; Mestre em Educação pela UFPI; Licenciada em Educação Artística – artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Presidente da FAEB, membro da ANPAP, do Conselho mundial do INSEA para a América Latina e do Conselho do CLEA.

CURADORIAS ARTÍSTICAS. MEDIAÇÃO E O ACESSO À CULTURA: PRÁTICAS E CONFRONTAÇÕES EDUCATIVAS

Fabiane Pianowski / FURG

Marcos Rizolli / UPM

Sylvia Furegatti / UNICAMP

RESUMO

A proposição do simpósio Curadorias Artísticas. Mediação e o acesso à cultura: práticas e confrontações educativas nasceu de preocupações convergentes aos seus propositores – naquilo que se refere à percepção de contextos, práticas e confrontações artísticas. Professores, pesquisadores e artistas e, portanto, formadores e mediadores de políticas de ação cultural. Assim, o desafio apresentado à comunidade de pesquisadores em arte foi aquele de revelar – para compartilhar e coletivamente refletir – iniciativas curatoriais, mediadoras e educativas que, em suas experiências, deflagraram justas confrontações.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria, Mediação, Educação, Políticas Culturais.

ABSTRACT

The proposal of the symposium Artistic Curatorships. Mediation and access to culture: practices and educational confrontations was born from concerns convergent to its proponents - in what refer the perception of the contexts, practices and artistic confrontations. Teachers, researchers and artists, and, therefore, trainers and mediators of cultural action policies. Thus, the challenge presented to the community of art researchers was to reveal - to share and collectively reflect - initiatives curatorial, mediating and educational that, in their experiences, they deflagrate just confrontations.

KEYWORDS: *Curatorship, Mediation, Education, Cultural Policies.*

Introdução

O presente texto busca apresentar uma síntese dos trabalhos, apresentações e debates constituintes do simpósio Curadorias Artísticas. Mediação e o acesso à cultura: práticas e confrontações educativas – realizado no período de 26 a 28 de setembro de 2018, no Instituto de Artes da UNESP, como célula integrada à programação científica do 27º Encontro Nacional da ANPAP.

A ementa do simpósio configurou-se a partir da constatação de um cenário artístico-cultural que nos informa que de acordo com pesquisa realizada pelo IBGE (2015) apenas 27% das cidades brasileiras dispunham de Museus e 37% possuíam algum tipo de Centro Cultural – enquanto que 94,5% das cidades já contemplavam algum Órgão Administrativo para tratar da Cultura. Em pesquisa mais recente, realizada pela Fecomércio-RJ (2017), temos o indicativo de que apenas 11% da população brasileira teria o costume de frequentar exposições de arte.

Esses dados configuram um perverso hiato entre estrutura administrativa, já instalada, e a ação dos agentes vinculados à prática da arte e da cultura e o acesso limitado a esses bens – cenário que contraria todas as vozes que, desde sempre em nossa história, apelam para o inequívoco investimento governamental nos setores de Criação e Produção Cultural.

Os dados demonstram a necessidade de geração de políticas públicas que bem possam demandar ações de acesso e de formação de público para as diversas atividades culturais – no país, de modo a problematizar e revisar antigas conceituações dedicadas à estruturação dos espaços-para-a-arte (produtores de projetos pontuais) e a concepção estruturante de espaços-da-arte que acompanha a velocidade e organicidade vista nos projetos artísticos, nos dias de hoje.

As ações curatoriais e educativas em exposições de arte têm demonstrado contribuir na formação cultural e vem se intensificando ao longo dos anos, tanto nas visitas guiadas, quanto na produção de material paradidático.

Neste sentido, seria importante conhecer os diferentes modos curatoriais – das gêneses propositivas às consequentes expografias – para identificar seus vínculos com os fazeres da ação educativa nas exposições de arte a fim de, não apenas mapear estas práticas, mas principalmente entender como se dão os processos de concepção, elaboração e execução dessas ações, em especial no que diz respeito à construção em conjunto e o agenciamento colaborativo entre artista, curador e educador.

Portanto, este simpósio temático tem como objetivo mapear e promover a discussão e o intercâmbio de experiências e proposições no campo das ações curatoriais e educativas de exposições de arte, pautado pelo fortuito intercâmbio de estudos e

práticas que encontram bom termo no modelo operativo que vincula o campo artístico e sua reflexão à amplitude e diversidade que se percebe possível nas universidades públicas, comunitárias e particulares do país.

No entanto, se devemos sempre considerar a população beneficiária da cultura, outra questão emerge desta proposta: quem são os educadores das exposições de arte? Neste ponto é interessante pensar na formação do educador e o quanto a questão do estudo das exposições de arte, a partir da tríade ARTISTA (obra de arte) – CURADOR (metacrítica) – MEDIADOR (educação), pode contribuir na formação de licenciandos e bacharelados em Artes Visuais.

E, mais: refletir, para dimensionar, o quanto se fixa – por parte da comunidade de pesquisadores em arte educadores e mediadores – de boas práticas e insistentes confrontações também podem agir como gatilhos indutores à intensificação de políticas públicas centradas na cultura.

Contextos

Embora seja percebido o aparelhamento público – municipal, estadual e federal, com perceptíveis sobreposições – e administrativo no setor cultural, ainda existe nítida carência na implementação de políticas públicas de promoção e acesso à cultura. Os poucos recursos financeiros e os desarticulados investimentos nos setores de criação e cultura insistem em dar o tom de equivocadas ações de formação cultural da população brasileira como um todo. Concorre para este diagnóstico também, a constatação de que a paisagem instituinte deste campo de ação e atuação no Brasil, raramente nos apresenta todos os componentes combinados que podem garantir o tônus das políticas de acesso e produção entendidas a partir do fluxo dentre: arte; artista; escola ou cursos de formação; museus ou centros culturais; acervos ou arquivos; mediação; galeristas; colecionadores e leis de fomento e incentivo.

Sob o índice da contextualização, dos artigos submetidos ao simpósio, destacamos:

Museu // Laboratório experimental: arte e educação nos domingos da criação, de Anna Luisa Costa (USP); Vilipêndio religioso e a urgência das questões de gênero e sexualidades na formação de professoras/es, de Luciana Borre (UFPE); Um bom uso da neutralidade: a mediação exposta às rejeições, de Cayo Honorato (UnB); Participação e ativação: um percurso possível para a mediação performática em exposições de artes visuais, de Tatiana da Costa Martins (UFRJ).

A partir da leitura dos artigos e do acompanhamento das apresentações nas seções do simpósio, nos foi possível perceber proposições ideológicas – em bases subjetivas ou objetivas – sempre presentes no cerne das atuações de educadores e curadores e menos evidentes nas atividades de mediação que, de algum modo, estão configuradas

a partir de determinações curatoriais ou educativas. Assim, vejamos:

No trabalho intitulado *Um bom uso da Neutralidade: a mediação exposta às rejeições*, Cayo Honorato recupera a metodologia dos valores defendida por Nathalie Heinich para refletir sobre a mediação cultural em exposições (consideradas polêmicas) de arte contemporânea. Neste sentido, o autor projeta para o campo da mediação cultural a recomendação do bom uso da neutralidade de Heinich, não no sentido de uma posição neutra e acrítica das instituições em defesa da arte, nem tampouco de uma posição radical do público em defesa da ética, da moral e dos bons costumes, mas sim pela tomada de uma postura conciliatória entre os defensores e detratores da arte, de modo que a mediação esteja entre as controvérsias, ponderando as opiniões de modo a levar ao público que participa da ação mediadora as múltiplas reflexões e entendimentos suscitados por determinadas obras e/ou exposições. Neste sentido, o autor propõe uma mediação cultural que ultrapasse o objetivo primeiro de interpretação das obras de arte pelo público para que seja também um espaço de produção de conhecimento, de documentação e de crítica, ocupando deste modo também o lugar dos debates políticos e culturais mais amplos.

Corroborando as considerações de Cayo Honorato, apresenta-se a experiência de Luciana Borre no trabalho *Vilipêndio Religioso e a Urgência das Questões de Gênero e Sexualidades na Formação de Professora/es*, no qual relata a polêmica que envolveu exposição coletiva resultante de uma série de ações voltadas para a formação de professores licenciandos a fim de discutir as questões de gênero e sexualidades. Intitulada *Tramações*. A exposição que firmava sua segunda edição, aconteceu no período de maio a julho de 2018 na Galeria Capibaribe/Centro de Artes e Comunicação/UFPE e no Instituto de Arte Contemporânea/Benfica. Nesta experiência valida-se o encontro estimado entre curadoria e mediação cultural, que teve no processo de instauração da mostra papel importante em sua concepção, tanto quanto bem representa uma experiência de diálogo com o público de seu entorno sobre as questões e reflexões produzidas pelos trabalhos expostos. No entanto, após vinte dias da abertura, *Tramações* (2ª edição) foi alvo de uma nota de repúdio publicada pela Associação Nacional de Juristas Evangélicos (ANAJURE), na qual os artistas eram acusados de vilipêndio religioso. Tal nota não apenas suscitou pronunciamentos de lideranças políticas e discussões acaloradas nas redes sociais como também gerou ameaças e agressões aos autores da exposição. Fato este que levou a uma revisão e replanejamento dos processos e estratégias de mediação cultural que incluiu: o convite específico à comunidade acadêmica para a participação de visitas mediadas à exposição; o acompanhamento do público espontâneo por mediadores e artistas no sentido de aproximá-los ao máximo e ao vivo das subjetividades poéticas das obras expostas; a produção de um jogo pedagógico aplicado à grupos agendados e o uso de apitos pelos mediadores com o intuito de alertar possíveis agressões aos artistas e/ou obras.

Como pode ser observado, nesta edição da exposição Tramações, a mediação assumiu a postura conciliatória enunciada pela contribuição dos estudos de Cayo Honorato, posto que, após a denúncia e as polêmicas, precisou readaptar-se de maneira a rebater as críticas sem subjugar-se à censura e nem tampouco perdendo de vista o objetivo de discutir as questões de gênero e sexualidades, de modo que potencializou o contato do público não apenas com o que estava exposto, mas também com as/os artistas que, através das próprias narrativas contadas em primeira pessoa, afloraram os subtextos e as subjetividades de suas obras, aproximando-as do público, e quiçá dirimindo alguns preconceitos.

Considerando a mediação como experimentação e educação estética, no trabalho Participação e ativação: um percurso possível para a mediação performática em exposições de artes visuais, Tatiana da Costa Martins propõe, a partir de referências dos campos da filosofia, da museologia e da história da arte, a ideia de mediação como ativação, considerando-a a partir do aspecto performático e de participação das propostas neovanguardistas. E utiliza como referência de análise a mostra coletiva Apocalipopótese (Rio de Janeiro, 1968), na qual artistas da efervescente cena neoconcreta, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, propõem a experimentação e a participação do público, de maneira individual e ou coletiva, como elementos de significação de suas poéticas. As reflexões da autora nos levam, portanto, a pensar modos de expor que considerem o papel propositivo da mediação performática, como catalisadora e provocadora de vivências sensoriais de modo a potencializar a experiência estética do público. Trata-se de repensarmos como a experimentação constituinte da arte contemporânea pode nos oferecer novas métricas ou horizontalidades para a imantação deste campo formado entre a produção, ativação e recepção estética.

Na esteira destas reflexões, encontra-se o texto Museu/Laboratório Experimental: arte e educação nos domingos da criação de Anna Luisa Costa, no qual a autora aborda as manifestações artísticas conhecidas como Domingos da Criação, que aconteceram em seis edições (Um Domingo de Papel, O Domingo por um Fio, O Tecido do Domingo, Domingo Terra a Terra, O Som do Domingo e O Corpo a Corpo do Domingo) no período de janeiro a agosto de 1971, no espaço público de entorno ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Situadas no limite da proposição artística e da ação educativa, proporcionaram a um público enorme momentos de intensa experimentação, fruição e educação estética. Para autora, estas manifestações colocavam em xeque o conceito de museu como cubo branco, e se identificavam com proposta de seu idealizador, Frederico de Moraes, de transformar os novos museus de arte em laboratórios experimentais de criação. Além de propor importante levantamento histórico para o modelo de operação estabelecido por Moraes, considerado um dos principais representantes do pensamento e da ação museológica para a arte no Brasil, a autora salienta o aspecto híbrido entre arte e educação destas

manifestações impulsionadas não por um artista ou coletivo, mas por uma multiplicidade de sujeitos de diferentes campos do saber em horizontalidade com o público, que ao participar das manifestações passava a ser co-criador da experiência, diluindo-se assim o papel do autor/artista pelo viés da arte e o papel do professor/educador pelo viés da educação, tanto quanto propunha ao público contemplativo novos modos de atuar criativamente neste contexto de forma a se firmar o exercício experimental da liberdade, pela inventividade coletiva e pela obra enquanto processo.

Práticas

As iniciativas curatoriais e educativas, seus processos de concepção, elaboração e execução de ações artísticas e culturais, na contemporaneidade, exigem um agenciamento colaborativo – estabelecido a partir da tríade Artista–Curador–Educador. Profissionais das artes que devem ajustar seus campos de atuação de modo a incluir em suas competências conceituais consciência crítica e criativa para as práticas de apresentação e expografia, assim como passam a ser demandados à elaboração de materiais paradidáticos que possam estabelecer outros fluxos de aproximação do trabalho artístico e públicos variados que dinamizam a frequência dos atuais espaços expositivos para além da figura dos expertos ou habituados.

Acerca das reflexões sobre as práticas, dos artigos submetidos ao simpósio, destacamos:

Mediação cultural em foto-ensaios: da academia para os espaços expositivos culturais, uma coautoria de Mirian Celeste Martins (UPM), Olga Maria Egas (UFJF) e Rita de Cássia Demarchi (IFSP); Processos descoloniais de mediação em três espaços culturais de São Paulo, de Mariane Baptista (Faculdade Santa Marcelina); Um acervo invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo, de Auana Lameiras Diniz (UNESP).

A partir da análise dos textos e do bom aproveitamento das apresentações de alguns dos trabalhos que circularam no simpósio, foi possível identificar a importância das práticas educativas, curatoriais e mediadoras. Seria significativo pensar sobre as interdisciplinaridades presentes nesses atos das profissões artísticas. Bem, assim:

Tomando a mediação em sua dimensão conciliatória, numa perspectiva de horizontalidade das manifestações artístico-culturais e na diluição das fronteiras entre arte e educação encontramos relatos de algumas experiências em Processos descoloniais de mediação em três espaços culturais de São Paulo apresentado por Mariane Baptista. Neste trabalho, a autora a partir de entrevistas estudou três diferentes espaços culturais da cidade de São Paulo: a companhia de teatro Mugunzá, o restaurante palestino Al Jannah e o projeto Guri de educação musical e inclusão sociocultural de

crianças e adolescentes. A análise se deu a partir da forma de organização dos espaços, de configuração das subjetividades, de subsistência e resistência cultural. Para a autora os espaços culturais estudados são locais nos quais se efetiva a atuação/integração de seus sujeitos como colaboradores e coparticipes na produção de conhecimento em contraponto às práticas culturais que tornam invisíveis e calam os sujeitos, como as que muitas vezes encontramos nos grandes museus e centros culturais que se apresentam como espaços formativos e multiplicadores do discurso hegemônico, nos quais não há lugar para uma desejável paridade criativa voltados que estão mormente para a recepção mais convencionada de seus projetos ou coleções. Trata-se de uma importante contribuição porque traz para o âmbito acadêmico e para a discussão da mediação cultural elementos que se desdobram para além dos espaços hegemônicos, demonstrando a importância da descentralização não apenas da arte e da cultura, mas também da pesquisa e do ensino de arte.

Por outro lado, Auana Lameiras Diniz, em seu trabalho *Um acervo invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo*, traz o reconhecido e imponente MASP como local de (co)criação e construção simbólica dos sujeitos a partir do registro e análise de intervenções poéticas, documentos e narrativas dos públicos, mediadores, entre outros sujeitos implicados nas exposições. Este projeto de pesquisa – ainda em construção – pretende inventariar os endereçamentos verbais ou visuais desses sujeitos a fim de ampliar o entendimento de seus atos de leitura criadora e compreender o papel da mediação neste processo.

Percebemos, ainda que é possível refletir sobre a mediação como documento: no trabalho *Mediação cultural em foto-ensaios: da academia para os espaços expositivos culturais*, as autoras Mirian Celeste Martins, Olga Maria Egas e Rita de Cássia Demarchi apresentam uma análise de sete foto-ensaios utilizados como Metodologia de Pesquisa Baseada em Arte (PBA) para investigações sobre mediação cultural. Realizados tanto como metodologia quanto como produção artística das artistas/pesquisadoras/professoras, os foto-ensaios apresentam-se, respectivamente, como documento metodológico pois enquanto perfazem o corpus das pesquisas realizadas agem, ainda, como documento estético – afinal, compuseram as exposições *Encontros Flagrados: foto-ensaios em pesquisa* (2016) e *Encontros em espaços de arte: foto-ensaios em pesquisa* (2017). Como documento estético encontra-se o diferencial desta proposta, visto que ao expor os registros de diferentes processos de mediação cultural a reflexão sobre esta temática expande-se da textualidade para a visualidade – gerando a possibilidade de uma metamediação, ou seja, uma mediação que problematiza e discute os próprios processos de mediação, para além das metodologias e pesquisas que emergem dos diferentes registros, e que provocam tanto mediadores como público a pensar e repensar os seus papéis no processo de mediação cultural.

Confrontações

A ação educativa e a formação dos educadores – e, mais, a preparação dos educadores em exposições de arte – tem sido o grande esforço das universidades no sentido de garantir uma graduação em artes em viés multidimensional que, para além da titulação, de fato qualifique os profissionais que estarão na interface com o público – nas mais diversificadas experiências de encontro com a arte.

No âmbito das confrontações, dos artigos submetidos ao simpósio, destacamos:

Quando as formas se tornam relatos: curadoria na universidade pública, de Ana Avelar (UnB); A experiência de curadoria em exposição fotográfica: narrativa visual temática numa reserva extrativista, coautoria de Aurelice Vasconcelos (UPM) e Regina Mello (UPM); Curadoria e Crítica de Arte na era da desorientação: o fim do sistema identificador da cultura, de Janaina Antunes (ABCiber).

Trabalhos que, individualmente ou em conjunto, apresentam um cenário amplo e complexo acerca dos desafios dos fazeres educativos e das ações culturais – que solicitem a reinvenção das estratégias de comunicação e mediação com diversificados públicos em lugares adversos, ambientes remotos ou até mesmo desmaterializados. Dessa maneira:

Ana Avelar, em seu trabalho Quando as formas se tornam relatos: curadoria na universidade pública, apresenta um estudo de caso por ocasião da mostra Quando as formas se tornam relatos, realizada em 2017, na Casa de Cultura da América Latina - CAL, pertencente à Universidade de Brasília. O desafio da mostra era aquele de estabelecer um comentário crítico acerca do abandono de espaços públicos universitários associados à arte contemporânea, sejam eles museus ou institutos culturais, e, ao mesmo tempo, salientar a necessidade de resistência por parte desses espaços, em sua natureza, mais experimentais do que instituições museais ou grande parte das galerias. A autora bem inicia seu posicionamento de confrontação adotando título bastante conhecido para a sua proposta expositiva. Ao longo do seu texto aponta estratégias curatoriais que visaram contornar as limitações impostas a centros culturais pela situação precária atual das universidades públicas.

Some-se a isso, o fator de localização do CAL. Embora central no mapa brasiliense, em horários alternativos ao padrão de expediente do comércio, dos escritórios e repartições públicas seu entorno é tomado por uma população de risco social.

Por suas vezes, em coautoria, Aurelice Vasconcelos e Regina Mello relatam no trabalho A experiência de curadoria em exposição fotográfica: narrativa visual temática numa reserva extrativista a aventura de desencadear processos de artisticidade em comunidades de localidades remotas. Aqui, no caso, uma reserva extrativista situada entre a mata e o rio. O texto busca refletir sobre a experiência de curadoria artística de

uma exposição fotográfica produzida na comunidade da Reserva Extrativista do Cazumbá–Iracema, localizada na Floresta Amazônica, no Estado do Acre – Brasil. A exposição de fotografias foi pensada como oportunidade cultural de apreciação artística, contribuindo para despertar nos moradores a percepção crítica do mundo em que vivem e sua cultura. A metodologia de elaboração constituiu-se na seleção de temas comuns da vida cotidiana, dispostos numa expografia facilitadora de ações que permitissem a criação de narrativas integradoras das linguagens visual e verbal. As fotos foram reunidas em cinco principais temas: corte da seringueira; colheita e quebra de Castanhas–do–Brasil; pescaria; produção da farinha de mandioca; processamento do açaí. Foram apresentadas em agrupamentos, que as autoras denominaram narrativa visual temática.

Por fim, o provocativo Curadoria e Crítica de Arte na era da desorientação: o fim do sistema identificatório da cultura, trabalho submetido por Janaina Antunes e, contudo, não apresentado oralmente no simpósio, argumenta que o acesso à cultura se tornou universalizado através do ciberespaço, de maneira que a evolução e o claro delineamento linear temporal da arte deixam de existir no advento da cibercultura, pois a globalidade torna possível que um indivíduo seja influenciado por culturas e movimentos artísticos que encontram-se fora de uma determinada ordem temporal ou geográfica. Isso exige que repensemos qualquer tipo de identificação da arte, pois as referências se perdem, levando o sistema identificatório à ruína. Coloca-se, assim, um grande desafio para a curadoria e crítica da arte: elas não sobreviverão ao continuar se embasando em delimitações identificatórias. Tanto quanto devem revisar o modelo algo territorializado que as fundamenta em suas versões mais ortodoxas.

Para a autora, ambas não conseguem apreender a era da desorientação justamente por insistirem em utilizar-se de instrumentos não mais aplicáveis. Seria, então, necessário aprender a trabalhar a contemporaneidade completamente isenta de quaisquer categorias.

Considerações Finais



Figura 1: Parte do grupo de autores e os coordenadores do simpósio *Curadorias artísticas. Mediação e o acesso à cultura: práticas e confrontações educativas* durante as atividades do 27º ENANPAP, IA-UNESP, 2018. Geoprocessamento: David Combalbert.

Finalmente, depois: do inicial período de formulação e proposição do simpósio Curadorias artísticas. Mediação e o acesso à cultura: práticas e confrontações educativas, tão bem compartilhado entre Fabiane Pianowski, Marcos Rizolli e Sylvia Furegatti; do período de submissões ao 27º ENANPAP; da atenta e criteriosa leitura dos trabalhos inscritos; da troca de impressões, em vistas ao atendimento da ementa do simpósio; da instalação das mesas de apresentação; dos animados e interessados debates entre coordenação e autores... tornam-se mais agudas as preocupações que deram origem ao simpósio!

Tornam-se, então, mais nítidas as responsabilidades da comunidade de educadores, arte-educadores, curadores, mediadores culturais, artistas e pesquisadores em artes que se faz – sempre – necessária nossa articulação, em comunidade. A presença dos pesquisadores comunicadores que integraram este simpósio ratifica a necessidade desta configuração plural: professores ou pós-graduandos, artistas ou teóricos, historiadores da arte, curadores, educadores, público das artes enfim, compuseram o grupo que atuou de modo muito fortuito para o desenvolvimento do recorte proposto pelo simpósio.

A presença deste conjunto plural de agentes da arte nos traz a certeza de que devemos permanecer atentos e comprometidos com o mapeamento de nossas práticas artísticas e culturais: documentando, relatando, refletindo – com o intuito de fazer circular, da forma mais natural e corriqueira, nossas intervenções no universo das artes na contemporaneidade. Assim, em comunidade, potencialmente fortalecidos, poderemos agir como gatilhos indutores de boas políticas públicas centradas na cultura.

Devemos, com nossas formações e estudos continuados, em nossos contextos e com nossas práticas, em nome do avanço da área de conhecimento em artes e cultura, nunca abrir mão das confrontações!

Referências

- ANTUNES, Janaina. Curadoria e crítica da arte na era da desorientação: o fim do sistema identificador da cultura. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- AVELAR, Ana. Quando as formas se tornam relatos: curadoria na universidade pública. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- BAPTISTA, Mariane. Processos Descoloniais de mediação em três espaços culturais de São Paulo. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- BORRE, Luciana. Vilipêndio religioso e a urgência das questões de gênero e sexualidades na formação de professoras/es. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- COSTA, Anna Luisa. Museu // laboratório experimental: arte e educação nos domingos da Criação. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- DINIZ, Auana Lameiras. Um Acervo Invisível: tempos de criação dos sujeitos no Museu de Arte de São Paulo. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.
- HONORATO, Cayo. Um bom uso da neutralidade: a mediação exposta às rejeições. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.

MARTINS, Mirian Celeste; EGAS, Olga Maria; DEMARCHI, Rita de Cássia. Mediação Cultural em Foto-ensaios: da academia para os espaços expositivos. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.

MARTINS, Tatiana da Costa. Participação e ativação: um percurso possível para a mediação performática em exposições de artes visuais. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.

VASCONCELOS, Aurelice; MELLO, Regina. A experiência de curadoria em exposição fotográfica: narrativa visual temática numa reserva extrativista. In: Anais do 27º Encontro da ANPAP. São Paulo: ANPAP, 2018.

OBJETOS DO MAL: OLHARES OFENDIDOS E PERTURBAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE

Afonso Medeiros / UFPA

Marize Malta / UFRJ

Paulo Gomes / UFRGS

RESUMO

A proposta deste simpósio se dispôs trazer à tona as rejeições e as ocultações da História da Arte, de modo a instigar outras histórias a partir de estudos de objetos que demandem posturas de confrontação, forcem ações transdisciplinares, respeitem diversidade e diferenças, e de cuja intensa proximidade permita outros modos de pensar a arte e repensar seus próprios cânones.

PALAVRAS-CHAVE: Objetos do mal; rejeições; ocultações; diversidade; história da arte.

ABSTRACT

The proposal of this symposium was to bring to light the rejections and occultations of Art History, in order to instigate other histories from the studies of objects that demand confrontational postures, force transdisciplinary actions, respect diversity and differences, and whose intense proximity allow other ways of thinking art and rethinking their own canons.

KEYWORDS: *Evil objects; rejections; occultations; diversity; art history.*



Figura 1: Sem título, 2018. Estevão Silva, Paraisópolis, São Paulo. Colagem sobre tela.

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara
 Sobre os automóveis de Roma
 Eu sou a sereia que dança
 A destemida lara
 Água e folha da Amazônia
 Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra
 Você não me pega
 Você nem chega a me ver
 Meu som te cega, careta, quem é você?
 Que não sentiu o suingue de Henri Salvador
 Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô
 E que não riu com a risada de Andy Warhol
 Que não, que não e nem disse que não
 Eu sou um preto norte-americano forte
 Com um brinco de ouro na orelha
 Eu sou a flor da primeira música a mais velha
 A mais nova espada e seu corte
 Eu sou o cheiro dos livros desesperados
 Sou Gitá Gogóia
 Seu olho me olha mas não me pode alcançar
 Não tenho escolha, careta, vou descartar
 Quem não rezou a novena de Dona Canô
 Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor
 Quem não amou a elegância sutil de Bobô
 Quem não é Recôncavo e nem pode ser reconvexo

Reconvexo, Caetano Veloso.

Como muitos objetos e criações artísticas no mundo, poderíamos parafrasear Caetano Veloso quando, ao afirmar da diversidade de que somos constituídos culturalmente – do Saara à Amazônia, diz que “Seu olho me olha mas não me pode alcançar”. Muitas manifestações foram criadas pensadas como arte mas desconsideradas como tal, muito porque alguns olhos não as alcançaram na sua poética particular. Flor, areia, ouro e folha; sereia, mendigo, Beija-Flor... Tudo isso e muito mais, junto e misturado. Quem conheceu o trabalho de Estevão Silva, morador da maior favela de São Paulo, Paraisópolis, sua extraordinária obra-casa e seus trabalhos de pintura e colagem (fig. 1) encontra nexos no Reconvexo de Caetano. Impossível alcançar todos os detalhes

amalgamados nos tetos, paredes, piso, recantos, arcos, degraus e passagens de sua casa. Não há apenas cacos cerâmicos e texturas, estruturas múltiplas e formas inusitadas como em Gaudí. Tudo pode vir a ser detalhe porque nada escapa ao olhar de Estevão e ao seu genial imaginário criativo. É arte? Não temos dúvida. Mas que arte? Alguns historiadores da arte, perturbados, não sabem como olhar, como dizer, como responder. A obra de Estevão Silva e muitas outras, que podem ofender premissas canônicas da História da Arte, diriam: “Meu som te cega, careta, quem é você?”.

Este Simpósio realizado durante o 27º Encontro Nacional da ANPAP partiu da constatação de que a História da Arte – em si mesma uma história de um valor atribuído a determinados objetos e técnicas e seus respectivos processos de produção, significação, recepção e ressignificação – passa atualmente por uma extensa revisão de seus postulados temporais e estéticos.

Já não é mais possível ignorar que a narrativa canônica da História das Artes – assim mesmo, no plural –, par e passo com valores morais e estéticos mais ou menos detectáveis nos contextos não só de sua produção como também de sua recepção, omitiu (ou tornou invisível) personagens, gêneros, temas, produtos e formas de produção que não atendiam a priori a um conceito estrito de arte, qual seja, de um valor atribuído a objetos “inúteis” (não utilitários) destinados à contemplação desinteressada e que, por isso mesmo, atingiriam o status de bem simbólico privilegiado para a experiência estética. Dessa maneira e subliminarmente, divulgou-se a ideia de que a arte seria uma produção sociocultural eminentemente europeia (com uma ou outra evidência em outras culturas) e, concomitantemente, a ideia paradoxal de que a História da Arte seria universal.

Entretanto, a própria história da produção artística em conluio com a história das ideias estéticas, sempre teve que lidar com produções que, não atendendo aos cânones apriorísticos da arte, também não podiam ser jogados na vala comum da “produção não artística”. Assim, uma miríade de personagens, processos e produtos foram condenados a um “período expiatório” numa espécie de purgatório das produções artísticas – quando não foram destinadas, pura e simplesmente, às profundezas dos infernos – constituindo um universo paralelo de “objetos do mal” ou “tocados pelo mal”.

Tomando como premissa que a arte não é um dado e que sua crítica e história são ideologicamente construídas, as revisões historiográficas permitem vislumbrar os conceitos e os preconceitos que fundamentaram os juízos da boa e má arte ou do que nem de arte poderia ser chamado, permitindo perceber suas práticas de conformação e/ou de resistência. Existem muitos objetos (de arte?) que, sejam por materiais, formas, poéticas, usos, habitats ou procedimentos envolvidos, promovem inquietações, repulsas e atrações, ofendendo olhares “bem formados” e perturbando as premissas da História da Arte, do “bom” gosto e dos valores vigentes em dado recorte temporal e/ou

estético.

Geralmente, são coisas enjeitadas pelas narrativas canônicas, ausentes dos livros disciplinares, interditados em museus (de arte?). Os “objetos do mal” podem ser peças decorativas, objetos etnográficos ou de culto, artefatos banais, artigos repulsivos, itens imorais, obras populares, elementos naturais, dentre outros tantos, que longe de uma passividade contemplativa e de atitudes de resignação, retiram-nos do lugar comum, demandam olhares de decifração, implicam recepções multissensoriais e trazem interrogações provocativas a ponto de nos fazer perguntar: Por que esses objetos foram condenados às periferias caóticas e sombrias do próprio campo da arte? Que processos delimitaram fronteiras entre o central e o periférico, entre o “bem” e o “mal”, entre “artes maiores” e “artes menores”?

Acolhemos propostas, de norte a sul do país, capazes de trazer à tona as rejeições e as ocultações da História da Arte, de modo a instigar outras histórias a partir de estudos de objetos que demandassem posturas de confrontação, forçassem ações transdisciplinares, respeitassem diversidades e diferenças, e de cuja intensa proximidade permitisse outros modos de pensar a arte e repensar seus próprios cânones.

As comunicações selecionadas para o Simpósio “Objetos do mal: olhares ofendidos e perturbações na História da Arte” não só corroboraram as premissas iniciais, como também (e a partir delas) ampliaram consideravelmente o leque de discussões, oferecendo-nos uma visão historiográfica e estética ecossistêmica que nos permitiu vislumbrar inúmeras possibilidades de convergências e recortes inter e transdisciplinares – como, aliás, deve ser uma História da Arte que se queira minimamente geral ou “universal”.

Na primeira parte das discussões, três autoras buscaram questionar algumas razões que fazem com que certos objetos e algumas produções sejam desconsideradas enquanto arte. Marize Malta (Na boca do sapo: objetos do mal, ambiguidades e preconceitos na história da arte), detectando a figura do sapo presente em várias culturas, em forma de objetos e fábulas, trouxe os preconceitos existentes no campo da História da Arte frente à categoria das artes decorativas e dos objetos considerados ambíguos, feios e perversos, desenvolvendo reflexões sobre a natureza dos objetos do mal, termo criado por ela própria. Metade arte, metade objeto, as artes decorativas podem ser entendidas como uma arte perversa, maldita. Objetos perversos seriam aqueles que atuam como uma forma de intervir na ordem natural das coisas, que ameaçam a soberania do bem e da verdade, o que supõe uma autoridade divina (ROUDINESCO). Valendo-se do hábito em Portugal de se colocar sapos na vitrine frente aos preconceitos contra o povo cigano, que tem aversão a sapos, Malta discorreu sobre os preconceitos imputados a certas culturas e a certos tipos de arte, procurando ultrapassá-los como forma de resistência, compreendendo-os como sujeitos

ativos e protagonistas.

Mariana Silva e Daniely Meireles questionaram algumas das razões que fazem com que a cerâmica e a pintura ditas populares sejam desconsideradas enquanto arte, já que seus produtores são reconhecidos como artistas pelas comunidades nas quais estão inseridos e, de permeio, enfrentam o fato de que tais produções são mais objetos de estudo e pesquisa das ciências sociais do que do campo da arte.

Silva (Cerâmica e arte popular: assunto da arte ou dos estudos sociais?) trouxe a questão da cerâmica enquanto arte popular, lembrando que o termo por si só é teoricamente híbrido, conforme explicita Ticio Escobar (2008), face à dificuldade de os dois conceitos poderem se situar em um território comum, pondo em evidência a produção popular como objeto maldito na História da Arte. A produção de arte popular, vista pela reduzida postura de que é própria dos estudos de viés folclorista ou antropológico, recebe o estigma de seus criadores não serem considerados artistas. O viés plástico, poético e estético fica à margem. Nas comunidades em que se produz cerâmica, arte é considerada trabalho, cuja tradição do saber fazer passa de pai para filho, e, mesmo que um ou outro “artesão” se destaque e crie peças autorais, a produção cerâmica é ponderada como arte coletiva, dificultando considerá-las pelo prisma da autenticidade, unicidade e autoria, caras à História da Arte canônica.

Daniely Meireles (A necessidade da arte: dispositivos para pensar a pintura decorativa popular em paredes externas) escolheu as pinturas decorativas executadas nos muros e paredes de casas e estabelecimentos comerciais da cidade de Belém como forma de refletir sobre produções autodidatas para além das amarras curatoriais das instituições culturais e artísticas consagradas. Sob encomendas ou por espontaneidade, Meireles apresentou obras de artistas desconhecidos da História da Arte em contraposição à necessidade da arte no cotidiano popular, com agentes que buscam, por intermédio das funções decorativas, tornar seus ambientes menos inóspitos, buscando ver aquilo que não se pode ver na realidade, mas em possibilidade pela potente imagem, que incita a imaginação.

As três autoras desenvolveram interrogações sobre a arte do cotidiano, obras que se manifestam em circuitos outros, fora dos espaços de galerias e museus, postas na vida mundana e diária das pessoas. Sapos, potes, pinturas decorativas murais servem a diferentes públicos e territorialidades, mas cujos propósitos – de servirem a algo – mais do que serem denegatórios, são encantamentos materiais e a busca de uma arte possível diante das realidades em que foram criados.

Como segundo eixo de temas transgressores, discutiu-se sobre a censura como forma de exercício do autoritarismo típico dos olhares ofendidos e se debruçou sobre os modos de representação da carnalidade humana e o estranhamento que causaram (e causam) em diversas frentes crítico-historiográficas. Em torno da exposição do corpo

e da sexualidade nas artes visuais – objetos do mal por excelência dos espíritos perturbados pelas fobias socioculturais – Yiftah Peled, Marcos Martins e Elaine de Azevedo (Corpo e censura nas artes visuais: só se for no fundo do mar) – trouxeram temas sobre o uso do corpo na arte contemporânea, a partir da exposição “Só se for no fundo do MAR”, ocorrida em 2018, em Vitória, ES. Composta por vários artistas, cada intervenção procurava desestabilizar condicionamentos e adestramentos corporais, utilizando referências de corpos, entendendo-os como potentes meios expressivos de ruptura e provocação. Os artistas, estimulados pelos recentes discursos moralizantes frente a inúmeras atitudes de censura a exposições, especialmente no Brasil (QueerMuseu, performance La Bête de Wagner Schwartz), procuraram por meio de suas propostas discutir, interrogar, incitar e pensar o papel da arte na sociedade e do corpo na arte, arte que, diante de ameaças de afogamento, é impulsionada a um mergulho em águas profundas de incerteza e possibilidades, mostrando o quanto é necessária e fundamental.

Daniela Campos (O corpo entre a montagem e a desmontagem: apresentações imagéticas de corpos no século XX) se utilizou das imagens do corpo erótico pelas revistas Playboy, Lui e Homem contrapostas aos corpos mutilados e fisicamente traumatizados decorrentes das duas Grandes Guerras Mundiais. Entre corpos femininos provocantes e corpos incompletos, a autora, estimulada pelo método da montagem (e desmontagem), baseados em Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, interpôs a questão da fragmentação do corpo na arte moderna, e, no jogo de imagens antagônicas de corpos, testou os limites entre imagens de prazer e horror, beleza e tortura, violência e erotismo. Percebeu-se como imagens do bem e do mal estão fortemente interligadas e conversam entre si, respondendo às provocações de umas e outras.

Outro tópico tratou da invisibilidade historiográfica de determinadas tipologias da produção artístico-estética, seja por não se coadunarem com perspectivas antropológicas ou artísticas hegemônicas, seja por enfrentarem diretamente os olhares etnocentros: Claudete Machado (Arte assombrada e arte engajada dos povos de terreiro: olhares de sobrevoo na Amazônia brasileira), Carolina Pereira (Olly Reinheimer e a produção têxtil e vestível esquecida), Anderson Almeida (A representação que vemos, o punctum que nos olha: um percurso do olhar a partir da ausência) e Marco Antônio Vieira (Testemunhas oculares: motivos alegóricos e o fotográfico).

Tomada como arte de resistência, a arte dos povos de terreiro, pontuada por Claudete Machado, denunciou a sua invisibilidade frente às ideologias eurocêntricas predominantes nas narrativas da História da Arte e ao filtro cristão que procurou silenciar outras manifestações de crenças. A partir de exposições de coletivos na Amazônia (Grupo Ewê, Artistas de Terreiro), Claudete mencionou o desconforto causado no público (ou pudico público) pelas performances e instalações que se utilizaram de

objetos e procedimentos da cultura afro-religiosa, na medida em que ultrapassou sua durável invisibilidade ou territorialidade periférica. O uso do conceito da “estética assombrada” (VIEIRA COSTA, 2014), que parte do imaginário das assombrações do povo amazônico, funciona como meio de espantar, atemorizar e também de se manter à sombra, oculto dos meios institucionais de legitimação. Mais do que isso, uma arte assombrada pode ser uma manifestação de quem sai das sombras e revida com uma condição de vingativa protagonização, de modo a aterrorizar olhares “bem formados” e “iluminados”, mas cujas vistas estão encobertas pelas cataratas da intolerância religiosa e do racismo. Diante de rituais de umbanda, candomblé e pajelança, é preciso espantar os maus espíritos historiográficos que insistem em tratar seus objetos e performances como objetos do mal.

Carolina Pereira interrogou os motivos de Olly Reinheimer, ceramista, artesã, pintora, gravurista, professora e artista têxtil, não ter seu trabalho devidamente contemplado na historiografia da arte brasileira. Tendo criado arte vestível nas décadas de 1960 e 1980 no Rio de Janeiro, essa imigrante alemã, apesar de multifacetada, destacou-se pelo trabalho com têxteis – pintura, gravação e modelagem – reunindo aspectos estéticos e utilitários, arte e moda, envolvendo relações consideradas esteticamente incompatíveis ou de abordagens obscuras. Olly ficou à margem, seja por ser artista feminina, seja por seu trabalho não se inserir nos cânones da arte nem na produção comercial de moda. Entre o visível e o invisível, entre a maleabilidade têxtil e uma História da Arte dura e obtusa, há muita arte que se descobrir... Alguns olhos começam a transformar suas miopias teóricas e a procurar ver para além dos intermédios das lentes costumeiras.

Anderson Almeida nos trouxe uma bolsa tipo capanga da Coleção Perseverança, por si só uma coleção de resistência, ao se encontrar institucionalizada, preservada e exposta pelo Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, dando visibilidade à cultura material de alguns terreiros de candomblé em Alagoas. A bolsa em questão é um complemento de traje ritual e que corresponde aos orixás guerreiros e andarilhos (ALMEIDA, 2015: 98). A coleção diz respeito aos objetos apreendidos na operação Quebra de Xangô, que invadiu, nos princípios do século XX, terreiros vistos como “casas de feitiçaria barata”, mostrando o quanto de preconceito existia (e ainda persiste) aos cultos de matriz afro-brasileira. Valendo-se do conceito de punctum de Roland Barthes, Almeida utiliza-o para outras manifestações além da fotografia, sugerindo alternativas para compreender “velhos conhecidos” ou desconhecidos objetos.

Apresentando imagens fotográficas documentais sobre genocídios e obras de caráter obscuro, ou seja, fora de cena, de Adriana Varejão, Marco Antônio Vieira, falou da resistência da fotografia como arte, seu papel documental e imaginativo, e da arte enquanto veículo de reflexão de verdades históricas. Lembrando Didi-Huberman

quando diz que “para saber é preciso imaginar” (2003: 14), o autor traz à tona a fronteira entre o visível e o invisível, o que se mostra e o que se oculta, o real e a ficção. Ao tratar da situação em que fotografias documentais são exibidas em determinada contingência, apropriadas como arte, interrogou como separar ética e estética: seria possível contemplar cenas consentidas ou interditadas sobre as mortes em Auschwitz e no Camboja e de mulheres com olhos arrancados? Ao mirá-las e interpretá-las, constroem-se sentidos capazes de exporem memórias que se desejaram escondidas, ressignificando suas provas (enquanto testemunhas oculares) e seus discursos, e buscando compreender as razões das imagens que, às vezes, as próprias imagens desconhecem. É preciso enfrentá-las pra confrontarmos os caminhos da História da Arte.

Felizmente coincidindo com duas exposições bem pertinentes ao tema (Histórias Afro-Atlânticas no MASP/Instituto Tomie Othake e Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985 na Pinacoteca de SP), o Simpósio “Objetos do mal: olhares ofendidos e perturbações na história da arte” produziu um aggiornamento sobre a pesquisa em artes que, enfrentando as bases ideológicas dos discursos hegemônicos e excludentes através de perturbações que se constituem como verdadeiros sintomas da identidade do corpus disciplinar, tornou-se um profícuo dispositivo de desconstrução de determinado olhar historiográfico que teima em deixar nas sombras as narrativas das diferenças tão essenciais ao escopo epistemológico universal da disciplina.

Como lembra o filósofo Josep Maria Esquirol, o amparo é primordial para a existência. O contrário – o desamparo – consiste em ficar sem proteção, sem ajuda ou sem assistência. Muitas manifestações foram e são desamparadas pela História da Arte. Tendo em vista que a acolhida essencial é a que procede do outro, é preciso ultrapassar os preconceitos, parcialidades e isolamento da disciplina para que os objetos ambíguos, despidos, feios, esquisitos, assombrados, perversos e os autores que vivem à margem do mainstream da “boa” arte sejam considerados e aceitos, portanto, acolhidos pela História da Arte, amparando-os nas suas idiosincrasias artísticas, de modo a que possam ser reconhecidos como sujeitos artísticos. A proximidade aos rejeitados e aos malditos reside em atitude de resistência. E resistir não é se isolar, mas estar com os outros. Resistamos!

Mona Lisa, medalhinhas de santos, moedas, broches, corujas, figas, estrelas, chaveiro de restaurante, pingentes, corações, relógios e pedras convivem com Brasil, Canadá, Jerusalém e o Olodum (fig.1). Todos brilham e aparecem unidos sem que um oculte o outro. Todos têm brilho próprio. – Espantoso! Dizemos assombrados. É Estevão Silva que nos dá a visão de uma outra história da arte que, enfrentando seus fantasmas, anjos e demônios, começa a desassombrar os esquecidos, desafortunados e renegados.

Não, meu nego, não traia nunca
Essa força não
Essa força que mora em seu coração

Gente, Caetano Veloso

Referências

- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. Narrativa imagética da coleção Perseverança: um conceito de etnodesign. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2015.
- BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi. Passagens. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar el mundo a cuestras? Texto de apresentação escrito por Georges Didi-Huberman no folder da exposição homônima realizada no Museu Reina Sofia, Madri, Março de 2011.
- _____. Images malgré tout. Paris: Minuit, 2003.
- ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Santiago do Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2008.
- ESQUIROL, Josep Maria. La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidade. Barcelona: Acantilado, 2015.
- ROUDINESCO, Elizabeth. A parte osbscura de nós mesmos: uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- VIEIRA COSTA, Gil. Estética assombrada: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira. Revista Pós, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 117 - 130, maio, 2014.
- WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.



ARTE, DESIGN E TECNOLOGIA: TRANSVERSALIDADES

Monica Tavares / USP
Suzete Venturelli / UAM
Gilberto Prado / USP e UAM

RESUMO

Ao trazer a ideia de que o design se firma como o local em que a arte e a tecnologia (juntamente com seus respectivos modos de pensar – científicos e especulativos) se reúnem como iguais (Flusser, 2007)¹, a proposta do Simpósio ARTE, DESIGN E TECNOLOGIA: TRANSVERSALIDADES foi investigar se e como as experimentações artísticas e de design mediadas pelas tecnologias digitais veem se contaminando e diluindo – de certo modo – as fronteiras entre essas duas áreas. A proposta intentou priorizar diferentes abordagens com base nas especificidades do produto de arte ou design gerado – sua aparência, suas funções, seus usos –, o que implicou necessariamente diálogo com o imaginário midiático contemporâneo e suas implicações poéticas, estéticas, históricas e socioculturais.

PALAVRAS-CHAVE: arte e design digitais; processos de produção, distribuição e consumo; redes institucionais; poética; estética.

¹ FLUSSER, Vilém. About the word design. In: COLES, Alex (ed). Design and art. 1ed. London; Cambridge: Whitechapel Ventures Limited; MIT Press, 2007. p. 55-57.

O simpósio Arte, design e tecnologia: transversalidades, reuniu apresentações de trabalhos de diferentes pesquisadores e instituições com linhas de pesquisa comuns, articuladas em pensamentos transversais e processos criativos.

Sobre o texto da pesquisadora Nathalia Silveira Rech [PUCSP] – GÊNESIS (1999) DE EDUARDO KAC: POÉTICA DO DESVIO COMO POTÊNCIA DE VITALIDADE – este se constitui a partir de uma leitura crítica da obra Gênesis (1999) de Eduardo Kac, um biopoema, que recorre a biotecnologia como forma de fazer poesia com seres vivos. Para Rech, o biopoema é compreendido como um objeto interdisciplinar que reúne campos distintos como arte, comunicação, biologia e poesia. O conceito de mutação, como pensamento organizador da obra, foi investigado, pela autora, na medida em que tal noção contribuiu para o que foi denominado no texto como poética do desvio. Nesse sentido, o desvio foi examinado em Gênesis como potência de vitalidade, um possível resgate da biologia a partir da poesia e da arte. Levando em conta as relações entre essas três áreas, foram analisados tanto a poética de Eduardo Kac quanto as possíveis ressignificações da vida na contemporaneidade.

A apresentação dos pesquisadores artistas Val Sampaio, Rafaelle Ribeiro Rabello, Raymundo Firmino Oliveira, Pablo Mufarrej, Ricardo Harada Ono, Acilon Cavalcanti, Marcio Lins e Suely Nascimento [UFPA], intitulada NOTAS SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO - “REPÚBLICA 197 – INVISÍVEIS”, buscou esclarecer como o projeto antes referido se constituiu como um mapa conceitual e instalativo, composto por diversas partes. “República 197 - Invisíveis” se configurou como uma instalação multimídia e intervenção cartográfica e psicogeográfica com apropriação do espaço de mídia de geolocalização virtual com anotações digitais, a partir de performance orientada para dispositivo de monitoramento de GPS das centenárias mangueiras de Belém-Pará. Como dizem os autores, a instalação se propôs pela construção de camadas de tempos, revelando as relações entre homem e natureza, buscando a interface entre arte e vida, arte e novas mídias, arte e design, arte e tecnologia, recombos, gambiarras, invenções e inovações.

A pesquisadora, designer e artista Marília Bergamo [UFMG] trouxe ao conhecimento do público o texto ARTE COMPUTACIONAL BOTÂNICA: ARGUMENTAÇÕES SOBRE A REPLICAÇÃO DO MODELO DE COMPORTAMENTO DE PLANTAS, cujo conteúdo abordou e explorou alguns trabalhos de arte e ciência que são, para a autora, visualidades de estruturas botânicas. Bergamo diz que plantas não são indivíduos, mas multitudes, distinguíveis por sua divisibilidade, equipadas com vários centros de comando e com uma relação de espaço/tempo singular. Essas características definem comportamentos, que confrontam o conceito de seres inanimados atribuídos às plantas por Aristóteles. Partindo desses pressupostos e do conceito de Arte Computacional, o artigo apresentou questões e características para o desenvolvimento de uma Arte Computacional Botânica.

O artista pesquisador Carlos Augusto Moreira Da Nóbrega [UFRJ] apresentou o artigo **PENSANDO HIPERORGANISMOS**, termo por ele utilizado em sua tese de doutorado, e que tem como premissa que, quando plantas e máquinas são acopladas de forma híbrida para constituição de uma obra artística, estas provocam o surgimento de sistemas complexos. Como tal, sua pesquisa avança em considerar e estudar a interação das diversas camadas significantes envolvidas. Outra abordagem admite que a obra de arte pode ser assim pensada como um nó de informações através do qual o observador pode ressoar o artista por meio de uma interligação poética, afetiva. Como destacou o autor, sua pesquisa pretende consolidar e expandir modelo metodológico prático-teórico para o suporte crítico a processos de invenção, considerando modos de criação, cultivo e conexão no campo da arte.

A pesquisadora Celina Lage [UEMG] apresentou o trabalho intitulado **A CURADORIA EM LIVRO DE ARTISTA VIRTUAL: ACROPOLIS REMIX**. De cunho teórico-prático, a pesquisa sugere, conforme a autora, possibilidades de experimentação no livro de artista no formato virtual, com foco nas artes visuais e na curadoria de arte a pesquisa. Tendo em vista as novas tendências e potencialidades da cibercultura e das novas tecnologias, Lage considerou que o livro de artista pode ser utilizado como um espaço de exposição propício para curadores desenvolverem experimentos criativos, caracterizados pela interatividade, pela portabilidade e pela acessibilidade dos novos meios digitais. No contexto do trabalho, foi também criada uma exposição internacional em formato de livro virtual em que se propôs remixar a Acrópole de Atenas, através de apropriações e mudanças de suas formas e sentidos.

O trabalho **O QUE DIZEM AS PESQUISAS SOBRE ARTE E MODA NOS ÚLTIMOS 11 ANOS DE CONGRESSOS DA ANPAP?** de autoria de Ronaldo Alexandre de Oliveira [UEL] e Matheus Galvão Lira [UEL] expôs uma categorização de artigos, envolvendo arte e moda, apresentados nos últimos 11 anos nos congressos da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). O estudo bibliográfico se desenvolveu a partir da seleção, da análise e da catalogação dos conteúdos dos trabalhos, com a intenção de buscar semelhanças e diferenças entre arte e moda.

Com base nas ideias de Charles Peirce, a comunicação denominada **PRÁTICAS E CONFRONT(AÇÕES) ENTRE ARTE E DESIGN: A ABERTURA ESTÉTICA NO DESIGN E SUAS CONEXÕES COM A ARTE** da pesquisadora Desirée Melo [USP] investigou como algumas propostas de design revelam um campo aberto, expandido e conectado com o campo da arte. Ao admitir que tal conexão se evidencia no modo como se desenvolve a experiência estética, Melo estabeleceu uma categorização de assentos a partir de três níveis de abertura, assim especificados: abertura à contemplação, à livre experimentação e à mudança de hábitos. O texto trouxe à tona a perspectiva de que a busca e a valorização de irregularidades no design contemporâneo amplificam as possibilidades de sua função prática. Junta-se o valor de uso, tradi-

cionalmente associado ao design, ao valor contemplativo e o participativo, típicos da arte.

Combinando aspectos da psicanálise e da visão filosófica, a apresentação EXPERIÊNCIAS RELACIONAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: RECONFIGURAÇÕES PROCESSUAIS da designer e pesquisadora Ana Mansur [UnB] examinou as reconfigurações processuais da arte contemporânea, com base na premissa que admite a renovação dos lugares ocupados por obra, artista e processos poéticos. Com o entendimento de que o contato com a obra se desenvolve como um desenrolar de relações, que amplificam o momento limitante do presente cronológico, a autora admite que é possível desvelar novos grupos de sensações, que combinam aspectos de realidade com magia. Assim sendo, este artigo trouxe elementos para se refletir sobre a reformulação do sentido estético. Enfim, ao se estar relacionado com a potência de ampliar os limites do tempo cronológico, reforça-se a ideia de um contágio entre arte e vida.

O artista, designer e pesquisador Cleomar Rocha [UFG] apresentou o texto PERCEPÇÃO E CONTROLE NA ARTE INTERATIVA, que dá prosseguimento aos seus estudos anteriores sobre interfaces computacionais e seus desdobramentos. Suas reflexões e criações estão voltadas para os meios tecnológicos computacionais e IHC – Interação Homem-Computador. Ao discutir, à luz da percepção fenomenológica, a definição, a concepção, o desenvolvimento e a avaliação das interfaces e seus meios de interatividade com o ser humano, a partir de elementos físicos, perceptivos (gráficos e sonoros) e cognitivos, bem como a partir dos efeitos destes elementos nos usuários e na sociedade, nos atributos cognitivos e culturais, o autor conclui que, em arte tecnológica, a interatividade usuário/sistema pode conduzir o interator a uma frustração.

Ao tomar em referência autores como Simondon, Jakobson, Todorov, Saussure e Rocha, a comunicação POÉTICA E TECNOLOGIA: CATEGORIAS DE ANÁLISE da artista pesquisadora Laurita Ricardo de Salles [UFRN] trouxe uma abordagem inicial da relação entre poética e tecnologia. Com vistas a traçar um quadro de hipóteses experimentais para a proposição de possíveis categorias de análise para obras de arte e tecnologia, a autora expôs um breve levantamento de algumas das categorias examinadas, sejam as que envolvem dispositivos na área de tecnologia, em geral, sejam aquelas relacionadas à arte, em particular.

Em POESIA VERBIVOCOVISUAL: MATERIALIDADES DA PALAVRA NAS FRONTEIRAS COM O DESIGN E AS ARTES, os pesquisadores Andréa Catrópa Silva [UAM] e Gilberto Prado [UAM, USP] investigaram a poesia concreta brasileira com base em duas abordagens. A primeira, que está baseada no contexto internacional; a segunda, que trata do tema com base nas especificidades nacionais. No texto, discute-se a

forma integrada da poesia concreta que propõe novos modos de fazer poesia, visando a uma “arte geral da palavra”. Para os autores, a expressão joyceana verbivocovisual sintetiza essa proposta que, desde os anos 1950, foi colocada em prática pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, desdobrando-se até hoje, ao longo de mais de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, lp, cd, videotexto, holografia, vídeo, internet.

Com vistas a encontrar conexões entre o trabalho do artista espanhol Julio Plaza (1938-2003) e o movimento concreto do início do século XX, descrito por Theo Van Doesburg e Naum Gabo, na comunicação JULIO PLAZA: A ORIGEM DO PENSAMENTO CONCRETO E MATEMÁTICO DO ARTISTA, a pesquisadora Karina Sérgio Gomes [UNESP] partiu de uma contextualização do artista na cena histórica e cultural espanhola das décadas de 1950 e 1960. Na pesquisa, Gomes procurou entender a importância do pensamento matemático presente nos primeiros objetos produzidos por Plaza, constatando que a tentativa de racionalizar o seu processo de criação o fez buscar o rigor matemático na composição, abrindo caminhos para uma produção menos autográfica. Estes elementos – a matemática e a racionalidade – estiveram presentes tanto nos livros, *Objetos* (1969) e *Poemóbiles* (1975), quanto nos trabalhos de arte e tecnologia posteriores.

Enfim, com base na proposta do Simpósio, as discussões ocorridas não visaram simplesmente delimitar se este ou aquele objeto deva ser considerado arte ou design, mas sim, intentou-se trazer ao centro do debate o produto em si mesmo, e, por conseguinte, os agentes envolvidos nos seus processos de produção, distribuição e consumo, os quais sustentam as redes institucionais e inerentes ao contexto contemporâneo.

A PRODUÇÃO DA IMAGEM COMO VETOR DA EXPERIÊNCIA

Beatriz Rauscher / UFU
Luciano Vinhosa / UFF
Tatiana Sampaio Ferraz / UFU

Cada vez mais, e com maior frequência, empregamos o termo *imagem* para tratar de um grande número de fenômenos. Nem sempre temos clareza das fronteiras que se estabelecem entre as diferentes inflexões que a noção de imagem pode adquirir e entre os objetos aos quais se refere. Seus efeitos e abrangências no campo da arte, da cultura, da política e da sociedade acionam sensibilidades, ficções, dissensos.

A análise dos produtos imagéticos investidos pelos artistas podem nos ajudar numa reflexão a cerca do potencial crítico da imagem. Para pensá-la, tomamos a imagem a partir da ideia de *vetor*, tanto para observar o que *carrega e transporta*, como também para onde se *dirige* e como nos *orienta*. O *vetor* nos lembra uma *flecha* e subentende *velocidade e força*.

O que seria a imagem-vetor?

Por seu caráter multidisciplinar, a arte contemporânea se lança na direção da pluralidade de discursos e de abordagens da função da imagem nos domínios de diferentes disciplinas: psicologia; fenomenologia; física; ótica; literatura; filosofia; neurociência; história da arte, entre outras. Elas colaboram entre si no tratamento das imagens perceptivas que põe em causa os dados sensoriais, a experiência e a aparência das coisas.

Complexa, se não impossível, seria a tarefa de buscar uma definição universal do termo *imagem*. Sabemos que a origem desse debate é muito antiga e a pista que nos dá a palavra imagem (do latim *imago*) tem sua acepção, como expõe William John Thomas Mitchell (2009, p.75), “resolutamente não pictorial, possivelmente anti-pictórica” por ser herdeira de uma tradição segundo a qual os seres humanos foram modelados a *imagem e semelhança* do criador. Nessa acepção, “não deveria ser entendida como uma imagem material, tangível, mas como uma semelhança abstrata, geral, espiritual” (IBIDEM). Assim, tomando como ponto de partida a *imagem*

como *semelhança*, o teórico nos propõe uma árvore genealógica da imagem (Figura 1) que pode nos ajudar na condução do problema, mesmo que não seja capaz de esgotá-lo.

O quadro seria, como propõe o teórico, um ponto de partida esquemático e simplificado para problematizar o debate a respeito da imagem. O caminho mais imediato seria indagar quais membros da “família das imagens” porta seu nome num “sentido estrito”, próprio ou literal e quais seriam aqueles que implicam uma “forma figurada” do termo. O lado esquerdo do diagrama, ou seja, as representações gráficas e óticas, encarnadas em um suporte, explícitas e objetivas, indicariam o primeiro grupo. As imagens verbais e mentais, situadas à direita do diagrama, só seriam imagens num sentido metafórico, isso porque qualquer um pode reportar que percebe imagens na sua mente ou quando sonha, mas só temos acesso às suas palavras. No centro estariam as imagens perceptivas, as imagens da experiência.



Figura 1: Árvore genealógica da imagem concebida por W.J.T. Mitchell (Fonte: MITCHELL, 2009, p. 46). (Tradução nossa)

Isso posto, para pensarmos a *imagem como suporte e vetor da ideia e da experiência* no campo da arte, como nos propusemos neste simpósio, abdicamos de dar conta da pluralidade de respostas que a noção de imagem pode nos sugerir em detrimento de observar um determinado recorte “vetorial” e “experiencial”, contemplado nos enfoques sugeridos e nas questões decantadas das comunicações apresentadas nos encontros ao longo de três dias.

Como ponto de partida, emprestamos de Mitchell (2009, p. 11) a distinção que este faz dos termos da língua inglesa *image/picture*. Parecendo dividir o diagrama ao meio, o

autor defende que: “você pode pendurar uma *picture* mas não uma *image*. A *picture* é um objeto material uma coisa que pode queimar ou deteriorar-se. *Image* é aquilo que aparece dentro da *picture* e que sobrevive a sua destruição – na memória, nas narrativas, nas cópias e nos traços no interior de outras mídias”.

Podemos então, num primeiro momento, sob a perspectiva do simpósio, considerar que a ideia de *imagem-vetor* estaria circunscrita nessa classe de imagens (*pictures*).

A imagem nesse primeiro grupo, foi considerada do ponto de vista das mídias e dos dispositivos técnicos. As contribuições privilegiaram as abordagens das imagens técnicas em estudos que tomaram a fotografia, o cinema, o vídeo, as narrativas baseadas na realidade concreta das imagens. Reuniram-se trabalhos que problematizaram os dispositivos como reguladores da relação da arte com o espectador. A experiência que determina a obra e a experiência que a obra propicia foram levadas em consideração nesses trabalhos.

Grande parte dos trabalhos constituintes do simpósio refletiram o problema da fotografia e mais abrangentemente do “fotográfico” como dispositivo teórico no sentido de Rosalind Krauss (1990) e Philippe Dubois (1993). Para este último, a fotografia deve ser concebida como uma “categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento” (DUBOIS, 1993, p. 59). Tal perspectiva é capaz de contemplar um modo de abordagem da pesquisa de artistas e abarcar amplo leque de produções oriundas da experiência – seja da performance, do corpo, da política ou da vida em meio urbano, concebidas e pensadas como imagens.

Em pares ou em formações híbridas, mídias e dispositivos de imagens são postos em questão em trabalhos que problematizam a produção de imagens por meio da performance para a câmera, discutida tanto no objeto híbrido da vídeo-dança, quanto na constituição de imagens-narrativas-ficcionais que buscam borrar convenções que norteiam a vida social; do problema do controle e vigilância global abordados pelo desenho e pela pintura a partir de imagens-documentos feitos por sonares, drones e câmeras de vigilância; da questão da recepção e das novas disposições do espectador analisadas a partir de videoinstalações de artistas brasileiros; e ainda da visão do espaço urbano figurado, problematizado pela relação entre as imagens poéticas e fotográficas, na constituição do olhar sobre a cidade.

No entanto, como vemos em Mitchell (2009, p. 21), mesmo que a imagem nunca apareça sem uma mídia, “ela é também aquilo que transcende as mídias e que pode ser transferida de uma mídia a outra”. As passagens das imagens da experiência pelas mídias, a convergência dos dispositivos imagéticos na construção dos sentidos das obras e ainda a superação dos suportes constituiu um segundo grupo no *corpus* de problemas que se apresentaram para o Simpósio.

Qual é a imagem das coisas hoje? A arte parece caminhar cada vez mais para a construção de uma dobra, da imagem sobre a imagem, de uma certa tautologia da imagem, que esbarra na ideia de fotografia como tautologia. Essa relação é sempre tensa, e aparece no duplo jogo entre presença e representação, entre espaço e perspectiva, reflexividade e opacidade. Tais oscilações advêm da incapacidade da imagem de tudo ver, uma vez que ela esconde o referente; é desta incapacidade, então, que o artista extrai o enigma, reelaborando a imagem em sua dobra.

A cada vez que uma *image* exhibe outra *image*; a cada vez que uma *picture* apresenta uma cena descritiva ou faz aparecer uma *image*, temos uma *metapicture* no sentido de Mitchell (2009, p. 23-25). Imagens encapsuladas em outras propiciam considerações sobre as relações entre representação, referente e espectador. Entre as contribuições apresentadas no Simpósio, abordou-se esta categoria de imagens-vetores-de-imagens, na qual o reflexo, como operação, viabiliza a autorreferência e a metalinguagem na obra; além das ideias de transparência e opacidade das imagens no embaralhamento das mídias.

Diversas comunicações reunidas neste simpósio investigam o problema da experiência como objeto de pesquisa propriamente dito; entre elas, surgem diferentes abordagens quanto ao papel da imagem na formulação deste problema. Desde fenômeno cultural, no caso dos *selfs*; como condensação da experiência urbana e fragmentada da cidade (“a cidade experiência”); como imagem-fetiche produzida pela arquitetura líquida da nova era digital; como impossibilidade de produzir registros pelo valor do aqui e agora da obra-acontecimento; ou ainda como novos dispositivos de imagens que reatualizam os sentidos dos trabalhos de arte.

A imagem pensada como uma entidade imaterial (imagem da memória), a aparência fantasmática (imagem do sonho e vigília), ou fantasmagoria atualizada em um suporte material (como as projeções), apresentam o problema da incerteza visual no limite entre realidade empírica e percepção subjetiva, em obras que reintroduzem a discussão sobre a dimensão mágica na relação com a imagem técnica.

Ainda a constituição da imagem apartada de qualquer suporte físico de registro ou documentação, deslocada para a oralidade, para a memória e para a relação corporal conduziu o debate para o problema das condições de apresentação, experiência do espectador, relações entre exposição e coleção.

A imagem se mostra assim uma entidade altamente abstrata e bastante mínima que pode ser evocada por uma simples palavra. “É suficiente nomear uma imagem para tê-la em mente – quer dizer, para trazê-la à consciência num corpo dotado de percepção e memória” (Mitchell, p. 22).

Ao longo dos três dias de apresentações e debates, procuramos reunir e fomentar

questões emergentes das reflexões sobre os objetos imagéticos e sobre as ideias que eles carregam e despertam. Mas, sabemos que a imagem é um fenômeno complexo e esse é o desafio colocado aos artistas que não cessam de experimentar suas possibilidades técnicas, poéticas e discursivas, criticamente.

A performance e seus agregados

Que a maioria das performances realizadas nos anos 1960 e 70 tenha chegado aos dias de hoje através de seus registros e que esses têm alimentado grande parte das investigações da história da arte não é novidade para ninguém. Mas as especulações atuais acerca de que tais registros não seriam somente fontes documentais, mas atualizações continuadas dessas experiências através da imagem, acrescenta um novo viés ao assunto. Essa tomada de consciência se deve sobretudo às recentes teorias da imagem que passaram a entender a fotografia não somente a partir de sua matriz indicial, mas conjugando-a com a de seu devir icônico. Em outras palavras, o estatuto de imagem que acarreta a fotografia não a quer tão somente como um campo de construção visual no ato do enquadramento e corte espaço-temporal, como a faz também objeto de nossa percepção visual e interpretação conceitual.

Esta recepção icônica não está dissociada da dobra indicial que presta testemunho da ação que aconteceu: “isto foi”. Essa última característica, que de certa forma a distancia do espaço de autonomia que o ícone criou para ele a fim de religá-lo a uma ideia – como no caso da pintura religiosa –, é no entanto aquilo que faz a fotografia aderir ao mundo e, portanto, aos fatos, aos afetos e aos acontecimentos. Esta qualidade paradoxalmente a torna uma fonte incansável de produção de novas imagens mentais e especulativas porque, como enquadramento e corte, ela remete a uma continuidade extra-campo que somente podemos imaginar. Eis aqui o nódulo central de uma experiência promovida pela imagem fotográfica estimulando nossas faculdades especulativas e de imaginação. No caso específico, estamos nos atendo à fotografia produzida intencionalmente como documento, sobretudo as de performance porque se pretendem registros neutros.

Evidentemente, existem outros tipos de imagem fotográfica, mesmo considerado o universo do analógico e de sua prática continuada no uso de aparelhos digitais, que não se enquadram facilmente na categoria documental porque realçam sobremaneira o caráter de imagem (o aspecto icônico) em detrimento daquele indicial. E neste ponto temos um divisor de águas bastante interessante: sendo sempre um documento, a prática de alguns artistas cedo entendeu e soube discernir os registros de performance das performances encenadas para a câmera ou, dito de outra forma, as ações ao vivo das performances em imagens¹. Ambos os casos, intencionalmente ou não, tiram proveito do potencial inesgotável da *imaginalidade*².

Inicialmente me deterei em expor as diferenças entre esses dois tipos de imagens acima mencionados para chegar em seguida precisamente onde queremos: pensar a performance não somente como um evento pontual localizado em um passado ao qual não temos mais acesso, mas antes como um agregado narrativo que atravessa, se refaz e se atualiza no tempo a partir de seus vestígios e testemunhos. Para tanto, a fotografia é uma das componentes fundamentais à vida continuada da performance.

No primeiro caso, tomando a imagem como simples documento, podemos recorrer à posição de Allan Kaprow que trata a performance, ou mais precisamente o *Happening*, como evento pontual que se esgota no tempo de sua apresentação ou reapresentação (quando se trata de reexecutá-lo a partir de instruções legadas pelo artista), mas que se torna um novo evento a cada nova apresentação. Ao publicar sua ontologia – um livro repleto de imagens documentais de seus *happenings* –, Kaprow sustenta em breve texto que a autonomia daquelas imagens em relação às ações é fato notório, uma vez que não se poderá jamais acessar ao que se passou por meio de seus registros, sempre parciais, ainda que acompanhados de relatos (DELPEUX, 2010). Em outras palavras, não existe mediação possível. O que foi feito está para sempre perdido no passado por se tratar de ações que se desdobraram em situação espaço-temporal específica. Ao tomar essa posição, o artista separa ontologicamente os dois modos de experiência: o da ação efetiva, que afirma o aqui e agora do acontecimento, e o da imagem, que não seria mais que lembrança destinada a impressionar a imaginação do espectador. Trata-se portanto de objetos bastante distintos e jamais intercambiáveis mutuamente de lugares, mas de algum modo intercomunicáveis por algum tipo de reminiscência que age no sujeito, estimulando-o a criar novas imagens especulativas, posto que as fotografias impressionam a sua imaginação.

No segundo caso, podemos citar a fotoperformance, *Tentativa de sair do quadro* (Figura 2) que Orlan encenou para a objetiva em 1965. Na imagem, vê-se o corpo contorcido da artista ao simular uma fuga do enquadramento da pintura. Evidentemente, ao se utilizar do registro de uma ação e não se tratando de uma situação ficcional, a artista sugere com a imagem a representação de um conceito – talvez o de um corpo feminino há tanto tempo representado e objetificado pela arte e ao mesmo tempo o de uma arte que agora habita o corpo de cada um – que somente a fotografia poderia concretizar ao congelar um gesto preciso que, de outro modo, seria efêmero, perdendo em força e significância. Na época em que fez o trabalho, a discussão acerca do esgotamento da pintura e da aclamação da vida como arte, de onde emergiria a performance, estava na ordem do dia e alimentava o debate estético que movia a prática de muitos outros artistas. É justamente diante desse quadro teórico/prático que a fotoperformance da artista extrai seu sentido contextual e ganha força simbólica. Diante da imagem, cuja moldura barroca coincide com as laterais do enquadramento, esta fotografia não sugere exatamente um extra-campo em virtude do corte que promove, mas pela forma como o corpo da artista se faz brotar da imagem: uma

mulher ainda muito jovem e nua esforça-se para sair de um fundo escuro e mítico da história da arte. Ela tenta se projetar em nosso mundo, como uma Vênus renascida – evidência da sensualidade que encarna a própria metáfora da arte. Seu braço é uma alavanca que a impulsiona, sua cabeça avança em primeiro plano em nosso espaço em referência ao gesto de nascer. Mas, não nos encara de frente. Sua cabeça reclinada, vira-se para o lado esquerdo, o olhar direcionado para cima guarda uma curiosidade e encantamento comedidos em relação ao novo mundo que se abre a seu redor. Esta performance pensada para a fotografia se realiza, então, como imagem-conceito que se representa e se apresenta ao olhar do outro. Com efeito, acolhe sempre novas leituras que lhe acrescentam finas camadas de sentido. Essa qualidade de presença ela compartilha com outros objetos tradicionais da história da arte, como a pintura e a escultura, que assumem sentidos atuais, exatamente ao contrário dos *happenings* que, se adotarmos a posição de Kaprow, esgotam-se enquanto ação temporal em contexto específico de sua realização.



Figura 2: Tentative de sortir du cadre
Orlan, Fotografia branco e preto, 1965
Fonte: ORLAN. Orlan. Paris : Flammarion, 2004. (imagem da contra-cap)

Mas, se entre o documento e a sua capacidade de impressionar nossa imaginação, pudéssemos pensar a performance não como evento efêmero e pontual, mas como

um agregado vivo de vestígios que corroboram para a criação de narrativas sempre refeitas por seus interlocutores e co-criadores? Esta hipótese me pareceu plausível na comunicação *This is new*, situações construídas de Aline Dias sobre uma performance de Tino Sehgal a qual integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, cidade do Porto, Portugal. Como sabemos, as performances de Sehgal não admitem qualquer tipo de documentação, seja por escrita, seja por imagens ou por quaisquer outros meios senão o relato oral garantindo a sua comercialização e direito de reapresentação.

À parte sua refinada estratégia que envolve a dialética entre objetos imateriais e o mercado de arte, Tino Sehgal parece apostar na performance como uma narrativa viva. Walter Benjamin entendeu o fenômeno da narrativa como sendo intrínseco à experiência humana e o definiu em contraste à informação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1994, p. 204)³

Da sofisticação radical de Sehgal – que não permite documentação de suas performances – aos singelos documentos de performance, nos parece óbvio que esta continua agindo no imaginário do público através dos vestígios, dos textos críticos e dos relatos parciais de quem as testemunhou. Nesse sentido, podemos afirmar que ela se revigora a cada nova narrativa no imaginário dos sujeitos, considerados aqui nos dois extremos, o daquele que conta e o daquele que escuta e a recria em sua imaginação. Visto por esse ângulo, nos parece claro que este ponto de vista pode acrescentar uma nova dobra à discussão e mudar a perspectiva que até então tínhamos da performance e de sua imagem documental.

Notas

¹ Philip Auslander trata desse assunto em seu artigo *The performativity of performance documentation* separando os “registros de performance” das “performances registradas”. Ao longo de sua argumentação, o autor, praticamente nivelando os tipos antes diferenciados, assume o registro como fator fundamental da performatividade da performance minimizando a importância da ação em si (AUSLANDER, Philip. *The performativity of performance documentation*. In: Project muse, scholarly journals on line, 2006 p. 2-11) . Nossa pesquisa segue um outro caminho ao afirmar duas instâncias diferenciadas da experiência: a da ação e a da imagem, cada uma guardando suas especificidades. No caso presente desse ensaio, procuraremos entender como a performance não se esgota na ação pretérita, mas continua realizando seus afeitos no presente ao por em curso uma cadeia narrativa que irão ativar os vestígios por ela deixados.

² O conceito de imaginalidade é usado por Hans Belting ao se referir de uma forma ampla à capacidade humana de produzir imagens. (BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa : Kkym + EAUM, 2014.

³ O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Walter benjamin. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1994, p. 197-221.

Referências

- AUSLANDER, Philip. The perfformativity of performance documentation. In: Project muse, scholarly journals on line, 2006 p. 2-11
- BELTING, Hans. Antropologia da imagem. Lisboa : Kkym + EAUM, 2014
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- DELPEUX, Sophie. Le corps-caméra: le performer e son image. Paris : Textuel, 2010.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. (tradução de Marina Appenzeller) Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- KRAUSS, R. Le photographique. Pour une théorie des écarts. (préf. d'Hubert Damisch; trad. par Marc Bloch et Jean Kempf). Paris: Éd. Macula, 1990.
- MITCHELL, W.J.T. Iconologie: image, texte, idéologie. (traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth). Paris: Les Prairies ordinaires, 2009.
- ORLAN. Orlan. Paris : Flammarion, 2004.

Beatriz Rauscher

Artista e professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Minas Gerais, atuando no Curso de Graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes. Realiza pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Luciano Vinhosa

Artista, professor do Bacharelado em Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq com o projeto *Fotoperformance: os passos titubeantes de uma linguagem em emancipação*.

Tatiana Ferraz

Artista e professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Minas Gerais, atuando no Curso de Graduação em Artes Visuais. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP.



ESCRITOS DE ARTISTAS, GRAFIAS DA ARTE

Teresinha Barachini / UFRGS
Marina Andrade Camara Dayrell / UFRGS
Patrícia Dias Franca-Huchet / UFMG

RESUMO

Propõe-se o debate acerca dos escritos de artistas, desde o percurso histórico até sua legitimação enquanto arte, de suas potências estéticas e de seu caráter interdisciplinar. Os escritos são compreendidos tanto como processo criativo, quanto como elementos para recepção crítica e teórica das obras, ou ainda como elementos artísticos sem relação servil com seus próprios desdobramentos. A discussão abrange também tanto a costura entre palavra e imagem – tri ou bidimensional –, levando em conta as relações intermédias, interartes ou intersemióticas, quanto o estatuto da imagem em sentido amplo e da escrita em seus diversos entrelaçamentos nas produções artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Escritos de artistas; Palavra e imagem; Interartes.

ABSTRACT

We propose the debate about artists' writings, their aesthetic potency and interdisciplinary character, from their historical route to their legitimation as art. Those writings are understood as a creative process, critical and theoretical elements for the reception of art works, or even as artistic elements without any servile relationship with their own unfoldings. The discussion also covers both the seam between word and image – three or two-dimensional –, taking into account the intermedia, interart or intersemiotic relations, as well as the status of the image in a broad sense and of writing in its various interlacings within artistic productions.

KEYWORDS: Artists' writings; Word and image, Interarts.

Scrivere per un artista non è un esercizio letterario, ma uno specchio che rinvia e fa rimbalzare le immagini, gli aforismi, la memoria del proprio fare¹.

Arnaldo Pomodoro

Partamos de um pressuposto: a arte configura um fenômeno eminentemente híbrido. Ainda que se tenha reivindicado certa pureza tanto disciplinar quanto técnica, o processo artístico jamais pôde abdicar de fusões entre uma série de operações e instâncias que foram contrariamente e durante muito tempo assumidas como estanques; a partir de tal premissa, tomou-se como objeto do Simpósio Escritos de artistas, grafias da arte a relação que a arte trava com o texto compreendido sobretudo como narrativa ou estruturação do pensamento, tendo em mente que o pensamento é, por sua vez, um dos objetos da arte, senão o principal deles. Propôs-se trabalhar, de tal sorte, com os escritos de artistas, desde o percurso histórico enfrentado por estes textos até sua legitimação enquanto arte, com as potências estéticas destes escritos e com seu caráter interdisciplinar. Entendendo os escritos tanto como processo criativo como elementos para recepção crítica e teórica das obras, as discussões propostas ao longo do Simpósio se estenderam também ao tratamento destas produções textuais enquanto elementos artísticos sem relação servil com seus próprios desdobramentos. Para além disso, foram também bem vindas as pesquisas sobre a costura entre palavra e imagem, levando em conta as relações intermédias, interartes ou intersemióticas, tendo em vista delinear o estatuto da imagem e da escrita em seus diversos entrelaçamentos nas produções artísticas.

Como lembra Glória Ferreira (2006), os textos redigidos por artistas desempenharam por muito tempo um claro aspecto funcional, já que se propunham a divulgar e explicar ao público os objetos artísticos e os projetos estéticos através, por exemplo, dos manifestos, tornando aquilo que seria da ordem do sensível – a obra plástica ou visual –, algo logicamente compreensível através da sintaxe do texto. Ademais, os textos produzidos por artistas não foram inicialmente bem aceitos, sob o argumento de possuírem caráter meramente opinativo, de não ter o alcance formal dos objetos artísticos, nem tampouco relevância histórica. A recusa em legitimar-se o estatuto de arte aos escritos de artista teria sido também fruto da associação desta produção à noção de simples memória, confissão ou especulação sem valor, em completo débito com os objetos artísticos e sem enquadramento em alguma disciplina específica. Malgrado a não aceitação, o texto foi um recurso do qual inúmeros artistas lançaram mão, especialmente a partir das collages cubistas e das inscrições ou firmas deixadas por Marcel Duchamp em suas intervenções em pinturas e, sobretudo, nas suas notas intituladas *Inframince*².

A partir do momento em que a relação imagem/palavra e plasticidade/texto se recosturam e o caráter artístico dos escritos passa a ser reconhecido, extraem-se as conse-

quências desta produção cuja importância é, em alguns casos, incalculável, como atesta, por exemplo, o escultor italiano Giuseppe Penone, cuja produção plástica seria, segundo ele mesmo, impensável sem seus escritos³. Ainda que tardiamente, os artistas foram “autorizados” a falar sobre a própria obra, e têm, cada vez mais, lançado mão deste recurso que, sendo do âmbito do poético, postula uma possibilidade, passando pela palavra para, justamente – e contrariamente do que se possa pensar no senso comum –, manter as coisas o mais em aberto possível.

Nosso interesse nos escritos de artistas se deve sobretudo ao fato destes configurarem manifestações textuais que dão voz ao artista em primeira pessoa. Interessou-nos, ao longo do Simpósio, além disso, problematizar o limiar que delineia as peculiaridades que distanciam este tipo de produção de outros textos poéticos, críticos ou literários, por exemplo. O Simpósio foi organizado em três dias de apresentações de comunicações, de modo que, na primeira mesa foram abordadas as apresentações cuja discussão se debruçava sobre estudos dos escritos de artistas. A apresentação de Letícia Cardoso, *Cartas ao Desconhecido*, discorreu sobre a correspondência entre artistas como forma de fomento para o campo artístico. Relembrando aqui a sua voz, ela disse:

comecei a investigar o formato carta em minha prática artística quando perdi um HD externo, que continha os meus arquivos e o único modo de recuperar parte do material de trabalho de vídeos e de fotografias foi relendo e-mails enviados para amigos, narrando parte da viagem ou processo de trabalho. Percebi que, nos escritos, continham um relato da experiência que, com alguns fragmentos em fotografias, se uniam a um pensar sobre o fazer artístico. A partir disso, comecei a investigar a relação entre a correspondência com o escrito de artista.

Letícia Cardoso relembra correspondências célebres, como de Cézanne, Lygia Clark e Hélio Oiticica e trouxe vários exemplos recentes. Em seu percurso está a questão da viagem, através da qual acredita que essa

oportuniza a experiência de alteridade, em relação à paisagem e ao indivíduo [...] O desconhecido pode ser um novo olhar para o conhecido, por isso, entendo a carta como escrito de artista, uma estratégia para me aproximar das questões do trabalho e estabelecer cruzamentos com outros escritos de artista. Desta maneira, reelaboro a perda a partir do vestígio, partindo do tema da carta como resgate da memória e invenção da mesma, além de aproximá-los de outras práticas artísticas.

Em seguida, Vagner Godói apresentou uma resenha sobre a dissertação de Carla Zaccagnini. Dissertação de mestrado da artista intitulada “Dissertação: a obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra”, defendida em 2004 no programa de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Poéticas Visuais. Segundo Vagner Godói, no texto são

trabalhadas as leituras de quatro obras de arte realizadas durante o período da pesquisa de mestrado: *Restauro e Panorama*, de 2001, *Bibliografia*, de 2002, e *Dissertação*, de 2004. Esta última é a própria dissertação da artista, uma obra que é livro de artista, teoria de artista e também o processo de pesquisa, que funciona através do texto escrito e de sua leitura. Segundo a apresentação de Vagner Godói Zaccagnini trabalha a ambiguidade do texto de artista a partir daquilo que o pesquisador chamou de “estado de indeterminação”.

a obra de arte localiza-se nas camadas textuais e nas negociações. Não se trata de vestígios de uma performance ou de uma ação. Parece que, de propósito, a artista deixa apenas algumas pistas e rastros do processo de pesquisa. [...] O restante está na vivência, na lembrança dos participantes, dos amigos, dos curadores e críticos, ou registrado na dissertação. A artista se apropria dos processos institucionalizados: exibição e pesquisa de acervos históricos, processo ou política de restauro, doação de livros, texto teórico defendido em uma universidade tornado obra de arte.

Logo após, tivemos a apresentação da pesquisadora e artista Sandra Rey. Sua apresentação se chamou *Os escritos de artistas como elemento meta-artístico*. Sabemos que Sandra Rey trabalha a questão dos escritos de artista de um ponto de vista crítico há muito tempo, sendo uma pioneira na questão da metodologia da pesquisa em arte. Sua comunicação nos trouxe muitas elucidações, dentre as quais, ao dizer que

do ponto de vista prático, a liberdade do artista contemporâneo supõe certas condições e, dentre elas, o domínio de uma linguagem, de técnicas ou tecnologias e de materiais. Isso induz uma maneira de trabalhar e de produzir que vai além do domínio de uma técnica aplicada no desenvolvimento de uma expressão artística. [...] Frequentemente os artistas, na contemporaneidade, desenvolvem suas propostas através de cruzamentos entre procedimentos no campo da arte e exterior a ela. Do ponto de vista prático, essa maneira de proceder supõe levar adiante o trabalho de arte com o suporte em pesquisas orientadas sob princípios operatórios, não normativos, que se instituem como procedimentos abertos que investigam possibilidades formais, conceituais e de construção de significados para resolver problemas colocados por um projeto artístico e proposta poética.

Sandra Rey colocou a questão sobre o texto de artista ser ou não um legitimador de sua obra e também nos lembrou que o trabalho do artista seria apenas a ponta do iceberg e que a

parte submersa, conjunto de ideias, conceitos, intenções e referências, definem o que veremos na superfície, nos aspectos visuais e materiais da obra acabada. Por isso, as pesquisas do artista abordam o processo criativo do ponto de vista da articulação entre prática e teoria. Conceitos, teorias e a própria história da arte são ferramentas à disposição dos artistas para balizar os critérios adotados e estabelecer regras que estruturam o processo. Na medida em que esse processo se desenvolve, e se aprofunda, o artista vai elaborando e trazendo à

superfície essa parte submersa, de ideias, conceitos e referências, e esse processo se dá através da escrita. [...] Ao mesmo tempo em que desenvolve praticamente o projeto, o artista necessita aprofundar teoricamente as bases de seu processo. A escrita passa a constituir-se assim como os documentos de trabalho e outros elementos que cercam o processo, como uma ferramenta para os artistas adensarem e tornarem mais consistente suas propostas artísticas, possibilita ainda, traçar genealogias, explicitar referências, e trabalhar a ancoragem de sua produção no Sistema da Arte. [...] Como elemento meta-artístico, os escritos de artistas vêm, então, desempenhar papel importante na produção artística atual, na medida em que contribuem para os artistas desenvolverem e aprofundarem seus conhecimentos e dar a conhecer os parâmetros pelos quais pautam suas propostas. Eles possibilitam estabelecer genealogias e situar cada prática em relação a referências e diálogos no campo da arte, convocando frequentemente estudos interdisciplinares em um campo mais alargado, nas ciências humanas.

Apesar de a proposta da pesquisadora nos parecer pertinente, a saber, que o texto de artista pode, claramente, ser pensado enquanto um elemento meta-artístico, acreditamos que tais textos possam ser também, em si, elementos artísticos.

Terminando a primeira manhã do simpósio, ouvimos André Torres, que trouxe a apresentação de título Um passeio pelos escritos de Robert Smithson. André Torres acredita que o centro dos escritos de Smithson parece ser a ruína, afirmando que “talvez nem poderíamos falar tão determinadamente de um centro, pois como a arquitetura que ele descreve, seus escritos podem nos parecer acêntricos, pois seus textos em certo sentido segundo André Torres, apontam para algo fora deles, na constante tentativa de elucidação sobre os seus processos de intervenções, onde seus textos se constituem como uma legenda para o artista e uma provocação propositiva para nós.

Em outro momento as apresentações no simpósio foram dedicadas a escutar os artistas que traziam para o evento a sua experiência poética através de sua escrita enquanto reflexão e propositiva de ações poéticas. Camila Ribeiro e Denise Conceição Ferraz de Camargo trazem para a discussão um trabalho em processo, a fim de abordar as diferentes leituras possíveis sobre um trabalho que tem a fotográfica como disparador de significados sobrepostos na arte contemporânea e, nos lembram que “a verdadeira autenticidade da obra como uma linguagem múltipla dentro do campo das artes plásticas parte de como os elementos visíveis podem dialogar uns com os outros de maneira a criar signos e significados para si mesmos.”

Dois artistas, Lucas Strey e Peter Gossweiler, trouxeram para o simpósio os resultados parciais de suas pesquisas de mestrado realizadas na região urbana da cidade de Porto Alegre. Peter Gossweiler, nos propiciou uma fala sobre um tempo de escuta, realizada durante a sua residência artística no espaço do OM-LAB no Vila Flores-Porto Alegre, do qual resultou o vídeo Um tango por la ventana (2017). Ao tentar lembrar a

experiência para transcrever o seu processo de imersão criativa e a realização do vídeo generoso em sonoridades, este nos diz que exercitou uma memória constituída talvez por “uma fantasia poética da realidade”, falou também sobre a escrita enquanto pesquisa e enquanto uma fala, por tem alguma espécie de sonoridade.

O som também foi assunto trazido pela artista e professora do Instituto de Artes da UFRGS, Alessandra Bocchio, com seu trabalho *Turbulências*, uma performance audiovisual criada em 2018 de forma colaborativa em co-autoria com um grupo de artistas de outras áreas, para além da área das artes visuais. O resultado desta dinâmica do grupo foi um trabalho artístico intermídia. Bocchio nos propôs revisitar os textos de Allan Kaprow sobre a saída da pintura em direção ao happening, além de diálogos entre Jackson Pollock e de John Cage sobre o tempo compartilhado, a fim de atualizar a reflexão sobre estes escritos em relação a sua própria prática artística, a qual neste momento potencializa os atravessamentos possíveis do corpo na imagem. A professora trabalha, a partir de César Baio, a relação entre performance - enquanto “arte viva” – e de imagem – enquanto representação –, ou aquilo que chama de “comportamento performativo da imagem”.

Já Lucas Strey fala de sua prática escultórica através da descoberta de uma geografia oculta, a qual é acessada pela sua prática nômade realizada através de deslocamentos urbanos com sua cicloerrância e, onde a escrita torna-se ferramenta fundamental do amadurecimento da própria produção. Pois, para ele, a escrita é um processo “pessoal e interno, cabendo exclusivamente ao artista, que deve despir-se dos falsos conceitos e preconceitos pessoais para confrontar-se com a sua realidade, mesmo que seja momentânea”.

Em outro momento, o simpósio contou com a participação de pesquisas que abordam a escrita como potências poéticas em si. Marit Scheibe nos presenteou com os processos e procedimentos artísticos de Joseph Beuys, quando este utiliza-se de lousas e da escrita em seus desenhos e afirma que este pretendia “construir uma ponte entre as gravuras nas paredes de cavernas e a lousa como suporte, legitimando a escrita enquanto arte” e, ainda, afirmou que “através da escrita em lousas o artista Joseph Beuys dissemina seu pensamento, nelas a escrita pode se tornar imagem e ao mesmo tempo a imagem uma escrita”. Para além deste material, Scheibe trabalha também com outros textos de Beuys, como as cartas que este escreveu para seus pais enquanto servia ao exército alemão durante a Iª Guerra Mundial e também com poemas escritos pelo artista.

E, como falar de escritos de artistas e não falar sobre Livro de Artista? Sob esta perspectiva Priscilla Nannini nos trouxe a obra de Edith Derdyk, a qual transita com sua poética por diversas mídias e linguagens. Segundo Priscila Nannini, a artista cria entrelaçamentos “entre o linear e o visual” e, “entre a palavra e a imagem” e, assim,

“materializa ideias e pensamentos através do experimentalismo de materiais, formas e suportes, sempre integrando palavra e imagem, propondo novas configurações e significados”.

Maria Cristina Mendes nos reaproxima da complexa obra de Cildo Meireles, RiooIR (2011), trabalho realizado a partir de seus cadernos de anotações, gráficos e mapas. E, “na busca de dar materialidade ao palíndromo, o artista adota o significado espanhol de oir e cria um disco de vinil: no lado A, sons de água, no B, de risadas”, evidenciando, entre outras questões “o desejo do artista em dar materialidade à potência da palavra”, na medida que “som, imagem e texto integram o processo criativo, e corroboram para que os conceitos adotados na criação do disco (...), ratificando o caráter topográfico e sociopolítico da poética de Meireles.

Para além das especificidades discutidas por cada uma das comunicações apresentadas ao longo dos três dias do Simpósio Escritos de artistas, grafias da arte, outras dimensões acerca das potências deste gênero artístico devem ser pontuadas. Uma das principais características destes escritos é a de dar voz ao artista, em primeira pessoa. Esta possibilidade de fazer com que o artista seja ouvido sem mediação de terceiros, além legitimar seu discurso, justamente por dispensar aquele de algum outro especialista, nos dá acesso a informações não subordinadas ao ato da avaliação, configurando por fim discursos indicativamente mais livres. Podem vir à tona de nuances sobre sua poética que, por ser expressa pelo artista e não por uma valoração crítica, “mapeia pontos nodais do processo de trabalho presente em sua práxis”⁴, fazendo com que o discurso do artista ingresse, juntamente com outras formas de textos, como manifestos, cartas, textos ficcionais, críticos e ensaísticos, no domínio de discurso da crítica e da história da arte.

Há ainda outra questão importante que se desdobra a partir do momento em que o artista toma a palavra em primeira pessoa. Como se sabe, a História da Arte, tal como é comum e amplamente ensinada na maioria das Universidades, é uma História da Arte eurocêntrica, escrita por autores, em sua esmagadora maioria, homens e brancos que, por sua vez, incluíram em seus manuais, quase que exclusivamente seus pares. Em um artigo publicado na revista Piseagrama, a pesquisa de Michel de Certeau é retomada pela professora da Escola de Arquitetura da UFMG, Renata Marquez, que observa que o “autor de A Escrita da História e A invenção do cotidiano discute a historiografia”⁵ tal como ela é, a saber como uma construção discursiva que, assim como qualquer outro discurso, é parcial, quer dizer, é subjetivo e devemos considerar que se insere sempre em um contexto específico. Neste sentido, Marquez aponta para o estudo de Certeau como uma “historiografia, ou seja: como escrita, sobretudo por seu ‘aspecto de fabricação e não mais de leitura ou de interpretação’.”⁶ E aponta, assim, para “um duplo problema, político e subjetivo. Quem escreve a história? Para que ou para quem o faz? Como o faz?”⁷ A professora se surpreende sobretudo com o fato de,

por exemplo, nos séculos I, XIV e XVI, Plínio, Bocaccio e Vasari, respectivamente, terem mencionado mais mulheres artistas em seus escritos do que o historiador H. W. Janson, no século XX.

Os escritos de artistas se mostram, neste contexto, não uma solução ou correção para as lacunas existentes na História da Arte tradicional, mas uma possibilidade para a construção de uma História da Arte mais plural e mais complexa. Admitindo que toda e qualquer História da Arte é apenas uma dentre tantas possíveis – e que cabe, claramente, a cada interlocutor, fazer sua leitura crítica de cada uma delas –, a partir da inclusão dos escritos de artista na composição da História da Arte, se quer ampliar o espectro de fontes ao dar voz aos próprios artistas, reconhecendo-os não só como atores mas também como protagonistas do próprio meio, já que, como afirma Glória Ferreira: “Cada período histórico tem [...] produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista, quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte.”⁸

É muito importante observarmos a crescente atenção que se tem dado, sobretudo no meio acadêmico, à produção escrita dos artistas e às suas vozes. Para ficarmos em dois exemplos, a partir do número 28 do volume 14, do ano de 2016, a Revista ARS da Escola de Comunicação e Artes da USP passou a publicar, com alguma frequência, além de ensaios visuais, entrevistas, artigos, resenhas e traduções uma sessão dedicada aos escritos de artistas⁹. Outro importante periódico da área, a Revista PORTO ARTE, dedicou, no número 37 do volume 22 de 2017, um Dossiê às Entrevistas com artistas, outro gênero importante na construção plural de uma História da Arte mais complexa.

Os escritos de artistas sendo, pois, tanto processo criativo quanto – assim como as entrevistas – elementos para recepção crítica e teórica das obras, devem ser reconhecidos sobretudo enquanto elementos artísticos em si, independente da obra de arte visual. Como se discutiu ao longo do Simpósio, os artistas se valem da prática da escrita das mais diversas maneiras e com os mais diversos fins: alguns, mais didaticamente, ainda abordam o próprio trabalho a partir de textos mais explicativos, dando precisas diretivas até mesmo metodológicas, outros abrem o próprio universo a partir de notações do inconsciente, outros indicam, em alguns casos com esboços, como a palavra integra a própria obra, ou usam o texto como reflexão aprofundada sobre seu trabalho. Seria, portanto, absolutamente possível escrever uma História da Arte (assumindo, portanto, a impossibilidade de haver “a” ou uma única História da Arte), a partir de Escritos de Artistas. São memórias, histórias e narrativas sobre fenômenos as quais, justamente pela particularidade e especificidade do olhar do artista, revelam questões distantes da perspectiva institucional e sem entraves e dívidas. Ao passo que denota uma maior liberdade em discorrer sobre determinados acontecimentos,

possibilita a nós, leitores de tais escritos, acessos que não teríamos senão através deles.

Notas

¹ Escrever, para um artista, não é um exercício literário, mas sim um espelho que relança e faz com que retornem as imagens, os aforismos, a memória do próprio fazer. [Tradução nossa].

² A relação entre palavra e imagem na História da Arte é muito anterior a estes exemplos. Poderíamos citar, dentre outros, alguns selos da Mesopotâmia Antiga, as manifestações paleocristãs a partir do século I, as iluminuras medievais, etc.

³ Cf. CÂMARA, Marina. Giuseppe Penone: da história à pele do mundo. Tese – UFMG. Belo Horizonte, 2016

⁴ FERREIRA, Glória. Encontros marcados. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.252, jul.-dez. 2017.

⁵ MARQUEZ, Renata. Davi no museu. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, página 5, 2017.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ FERREIRA, Glória. Encontros marcados. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.253, jul.-dez. 2017.

⁹ Segundo informações disponíveis em seu site, trazida a público em março de 2003, a revista, que até o ano de 2015 foi editada semestralmente pelos professores Gilberto Prado, Sônia Salzstein e Marco Giannotti, passou a ser, a partir de 2017, uma publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Referências

ARGAN, G. História da Arte Italiana. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARGAN, G.C. Clássico/Anticlássico. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNOLD, Dana. Introdução à história da arte. São Paulo: Ática, 2008.

BELL, Julian. Uma nova história da arte. Tradução: Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERREIRA, Glória. Encontros marcados. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, jul.-dez. 2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GRAPHOS, Vol.12, 2010, N.2.

JANSON, H.W. Iniciação À História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H. W. História geral da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KEMP, Martin (Coordenação). História da arte no Ocidente. Tradução: Irene Guimarães. Lisboa: Verbo Editorial, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, 2017.

VERAS, Eduardo Ferreira; BERNARDES, Maria Helena. “Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.103-117, jul.-dez. 2017.

VAN LOON, Hendrik Willem. As artes. Porto Alegre: 1958.

Teresinha Barachini

Professora de Poéticas Visuais do Instituto de Artes-UFRGS e do PPGAV – UFRGS. Doutora em Poéticas Visuais - PPGAV|UFRGS. Mestra em Artes pela ECA-USP. Editora da Revista Porto Arte. Artista e coordenadora do Grupo de Pesquisa Objeto e Multimídia-CNPq (OM-LAB). Membro da ANPAP.

Marina Andrade Camara Dayrell

Professora de História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS. Pós-doutoranda pelo Departamento de Letras Modernas USP. Doutora em Artes pela EBA UFMG; Mestre em Comunicação e Artes pela PUC MG; Especialista em Artes pelo IUAV – Instituto Universitario di

Architettura di Venezia, Itália e possui Master em Comunicação pela Università di Siena, Itália. Pesquisadora, crítica e curadora independente.

Patrícia Dias Franca-Huchet

Professora Titular da Escola de Belas Artes da UFMG e do PPGArtes da EBA/UFMG . Doctorat e Master pela Université de Paris I Sorbonne. Master 1 pela Université de Paris VIII. Pós-doutorado e residência pela Université de Paris III. Coordena o grupo de pesquisa BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo. É presidente do Comitê de Linguística Letras e Artes da UFMG. Divide as suas atividades entre o ensino, a pesquisa, a prática artística. Membro da ANPAP.

AUTOBIOGRAFIA E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues / UFG

Ana Reis Nascimento / UFG

Claudia Maria França da Silva / UFES

RESUMO

Neste texto, apresentamos os processos de criação, produção, participação e compartilhamento do simpósio *Práticas Autobiográficas nas Poéticas Artísticas Contemporâneas: Lugares de Autorrepresentação, Ruptura e Enunciação*. O objetivo do simpósio foi reunir pesquisas que articulam arte e autobiografia para gerar agenciamentos, histórias de vida, posicionalidades, dinâmicas de troca e de comunicação, capazes de amplificar vozes de sujeitos silenciados por discursos hegemônicos que negam outras formas de saber e menosprezam o feminino, a intimidade, o fracasso, o tropeço, a dúvida e a subjetividade como modos válidos de sentir e conhecer.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Artes Visuais; Arte Contemporânea; Feminismos, Decolonialidade.

ABSTRACT

In this text, we present the processes of creation, production, participation and sharing of the symposium Autobiographical Practices in Contemporary Artistic Poetics: Places of Self-Representation, Rupture and Enunciation. The aim of this symposium was to gather research that articulates art and autobiography to originate assemblages, life stories, positionalities, and dynamics of exchange and communication, that can amplify voices of subjects silenced by hegemonic discourses that deny other forms of knowledge and despise the feminine, intimacy, failure, stumbling, doubt and subjectivity as valid ways of sensing and knowing.

KEYWORDS: Autobiography; Visual Arts; Contemporary Art; Feminisms; Decoloniality.

Introdução

A ideia de propor um simpósio sobre arte e autobiografia no 27o Encontro da ANPAP foi gestada no Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA)¹ da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). O NuPAA foi idealizado no segundo semestre de 2016 pela professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e pode ser compreendido como um dos desdobramentos da pesquisa de doutorado que desenvolveu, entre os anos 2012 e 2016, no Chelsea College of Arts (CCW) da University of the Arts London (UAL).

Em fevereiro de 2017, Manoela cadastrou o projeto de pesquisa *Práticas Artísticas Autobiográficas: intersecções entre prática artística, escritas de vida e decolonialidade*, junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI) da UFG. Isso possibilitou que integrantes do NuPAA tivessem respaldo institucional para estudar, debater, propor e realizar projetos de pesquisa em articulação com os estudos autobiográficos e decoloniais, territórios que consideramos pouco abordados e envoltos por desconfianças num meio acadêmico pretensamente neutro, porém ainda de viés colonizador.

As práticas artística, docente e de pesquisa de Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues são orientadas por noções de espaço e lugar, experiências de deslocamento geográfico e des/articulações identitárias. Um de seus interesses está concentrado nas investigações de escritas de vida que, de uma forma ou de outra, abordam as condições de existência “fora do lugar”. Manoela investiga também os atos autobiográficos criticamente situados e os compreende como potentes ativadores de lugares de enunciação (AFONSO, 2016). A partir daí, a pesquisadora propõe uma abordagem metodológica que se estrutura por meio de arranjos móveis e temporários que articulam deslocamentos (geográficos, disciplinares, epistemológicos, identitários), práticas in(ter)disciplinares e posicionalidades, com a finalidade de produzir movimentos de vir-a-ser. Tal abordagem, chamada pela autora de autobiogeografia (RODRIGUES, 2017), visa estimular processos de re-visão (HOOKS, 1990), ou seja, exercícios de “olhar de novo” para identificar o que foi e continua sendo invisibilizado tanto pelos processos históricos de colonização quanto pela colonialidade que está a agir em nossas subjetividades até os dias de hoje. Por meio da criação de re-posicionamentos, Manoela busca estimular a enunciação de narrativas de si, das coletividades e da própria história como forma de ampliar a imaginação sobre as possibilidades de futuro.

Em 2018, a artista e pesquisadora Ana Reis Nascimento passou a integrar o NuPAA, onde encontrou reverberações e diálogos com sua pesquisa atual. Ana Reis é professora do Curso de Dança da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da UFG e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde desenvolve uma investigação voltada para a performance como prática artística que abre rachaduras e rasgos nas configurações hegemônicas de gênero e subjetividade (NASCIMENTO, 2017). Embrenha-se na escrita autobiográfica através-

sada pelo campo literário e pela invenção de si, para desembocar em conceitos como escrita orgânica (ANZALDÚA, 2009, 2012), escrevivência (EVARISTO, 2011), ficção autopolítica (PRECIADO, 2018), autoficção como performance do autor (KLINGER, 2008), numa aproximação da história pessoal com a realidade social, conectando íntimo e público, pessoal e político. Ana Reis está interessada no corpo como bomba, na performance como guerrilha, na arte e no texto como dispositivos de ativação micropolítica nas relações de gênero e ruptura da tradição de silêncio, nas potências para alcançar as línguas de serpente (ANZALDÚA, 2009) e habitar os pontos cegos das representações hegemônicas de gênero e subjetividade (LAURETIS, 1994).

Após se reunirem para conversar sobre a relevância dos estudos autobiográficos para as práticas artísticas contemporâneas e a importância de se criar espaços na academia para trazer este debate à tona, Ana e Manoela convidaram a artista Claudia França para somar experiências, abordagens e percepções sobre o tema, uma vez que as pesquisas artísticas e acadêmicas da artista também são atravessadas pelas práticas e estudos autobiográficos. Claudia é professora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes (CAR), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Sua pesquisa está voltada para os processos de criação em artes visuais, com destaque para o desenho, instalação e escultura, com foco nas relações arte/vida e nas manifestações contemporâneas autorrepresentacionais que funcionam como estratégias de criar “ideias de si” via objeto de arte (GOZZER, 2010).

É a partir do “triálogo” entre Ana, Claudia e Manoela que a proposta do simpósio *Práticas Autobiográficas nas Poéticas Artísticas Contemporâneas: Lugares de Autorrepresentação, Ruptura e Enunciação* ganha corpo, estrutura e profundidade. Os termos autorrepresentação, ruptura e enunciação refletem o escopo teórico e artístico utilizado por cada uma das proponentes e indicam pelo menos três vias de leitura para as relações entre arte e autobiografia. Tais palavras funcionaram também como flechas impulsionadoras dos debates e criaram um espaço de convívio para as diferenças de pensamento e de abordagens teóricas empregadas pelas proponentes do simpósio, bem como pelas pessoas que viriam a participar dele mais tarde trazendo consigo suas próprias setas, desejos, perspectivas, modos de ver e de fazer.

Autorrepresentação, Ruptura e Enunciação

A ideia de autorrepresentação está ligada às práticas que podem gerar imagens e posicionamentos dos indivíduos diante de si mesmos, levando em consideração suas representações sociais e formas de se relacionar com outras pessoas e com o mundo:

De tal situação pode decorrer a construção de uma autoimagem, lembranças de trechos de vida ou a construção de relato reflexivo dado na extensão temporal de sua vida completa. Essas representações podem se materializar no espaço, sendo trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem desse sujeito, autor-

referências, enfim. Têm como conteúdo, para além da própria imagem de si representada ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais – questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu *modus vivendi*. (GOZZER, 2010, p. 45).

Ruptura, por sua vez, abre espaço para ações e reflexões provocadoras de quebras nos sistemas hegemônicos, possibilidades micropolíticas, práticas artísticas dissidentes que rompem com as tradições da sociedade patriarcal colonizada que tanto abafam vozes e engessam corpos. A arte surge, então, como tentativa política de desestabilização, como exercício ativo da pulsão criadora para construir outras formas de subjetividade que escapam ao inconsciente colonial capitalístico e seu processo de captura do desejo (ROLNIK, 2018).

A ideia de ruptura nos remete ainda à Gloria Anzaldúa (2009), que nos convoca a quebrar os ciclos de silenciamento e a escrever com nossas línguas de fogo, colocando nossas tripas no papel, numa escrita orgânica: “Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio” (ANZALDÚA, 2009, p. 312). Ao pensar em rupturas, propomos que as práticas artísticas autobiográficas procurem romper hegemonias do pensamento e da arte para abrir outros espaços de fala para corpos marginalizados e dissidentes. Dentro desse território, há ainda a possibilidade de profanar a verdade do sujeito atribuída ao espaço autobiográfico e transbordar para o exercício de imaginação poética das autoficções que, segundo Diana Klinger (2008), configuram-se como uma espécie de performance do autor. Ou ainda, como o que a escritora Conceição Evaristo (2011) chama de *escrevivências*, ou seja, o lugar onde a invenção se encontra com o real vivido: “Invento? Sim, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais quando são contadas” (EVARISTO, 2011, p. 7).

Por fim, o termo enunciação está presente como forma de endereçar o campo dos estudos decoloniais e ressaltar a importância das operações de desligamento da cosmovisão e epistemologias hegemônicas eurocentradas que se apresentam como universais e, assim, mantêm nossa imaginação e visões de mundo cativas. Buscamos estimular processos de enunciação desde outros lugares e posicionalidades para, assim, encontrarmos formas de articular e liberar histórias, modos de existir, soluções e ações capazes de contribuir para a construção de um pluriverso (MIGNOLO, 2018), ou seja, de um mundo em que vários mundos possam coexistir – nem sempre em harmonia, é verdade, mas conectados por meio de relações diversas e complexas de tensionamento e multipolaridade.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) destaca a urgência de elaborarmos e incentivarmos enunci/ações contra o colonialismo interno que afeta nossas subjetividades e nossas formas de ser e estar no mundo. A autora acredita que é por meio dos processos de autoconhecimento que envolvem a emoção, ou seja, “el hemisferio izquierdo subalt-

ernizado por nuestro entrenamiento racional” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 311), que podemos de fato nos lançar aos processos de descolonização e “reconectar con los ríos profundos de la vitalidad anticolonial” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 311).

O simpósio *Práticas Autobiográficas nas Poéticas Artísticas Contemporâneas: Lugares de Autorrepresentação, Ruptura e Enunciação* nasce do desejo compartilhado de criar um lugar para reunir pesquisas em arte que são atravessadas de forma crítica, artística e política pelo fazer autobiográfico. A noção de “ato autobiográfico” (SMITH, WATSON, 2010) abre possibilidades de compreensão da autobiografia como campo de agenciamento, produção de histórias, práticas, poéticas, localizações e dinâmicas de troca e comunicação – o que se constitui como abordagem feminista da autobiografia, distinta da compreensão convencional e canônica que a vê como narrativa coesa das vidas extraordinárias escritas por homens brancos da elite ocidental que obtiveram, ao longo de suas vidas, algum reconhecimento nos altos estratos sociais dos quais fazem parte (STANLEY, 1995).

Este simpósio é inspirado por vozes, práticas e escritas de mulheres que aprenderam a teorizar, criar e existir a partir dos lugares de suas próprias experiências – seja na fronteira, na margem ou no quilombo. Glória Anzaldúa (2012) afirma que viver na fronteira - das identidades, sexualidades, gêneros, línguas, crenças, geografias - provoca um constante estado de inquietação que, ao mesmo tempo em que pode oprimir, pode fornecer elementos potentes para a criação de sentidos mais profundos para a existência. Lauretis (2018) destaca que as construções de gênero existentes na sociedade patriarcal passam por processos de representação e autorrepresentação, sendo que somos a todo tempo interpeladas pela ideologia de gênero vigente. No entanto, há sempre a possibilidade de resistência, de habitar os espaços nas margens dos discursos hegemônicos, nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento, para criar novas tecnologias de gênero. Acreditamos que é nas práticas da vida e da arte que se encontram os possíveis desvios, “e foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam” (EVARISTO, 2011, p. 57).

Consideramos as experiências de vida como ferramentas potentes de teorização e concordamos com bell hooks (2013) quando afirma que a teoria elaborada desde a margem pode ser um instrumento de cura e libertação. Ao todo, o simpósio recebeu vinte e quatro artigos, dos quais doze foram selecionados e organizados em três eixos temáticos: 1) Autobiografias em deslocamento: errâncias e nomadismos; 2) Autobiografias íntimas e corpos dissidentes; e 3) Autobiografias, corpo e performatividades. O exercício de seleção dos textos foi pautado pelo desejo de acolher trabalhos que revelassem, em seus traços autobiográficos, os lugares não convencionais de fala, sobretudo na academia, apesar de estarmos cientes das limitações que o ambiente acadêmico nos impõe. Ao selecionar os textos, buscamos exercer uma curadoria como processo de cura das dores e tensões que se acumulam em camadas de invisib-

ilidade. Curar também está relacionado com o tempo de maturação de algo, como os queijos curados, por exemplo, que na espera adquirem outra materialidade e são transformados porque há espaço para que ganhem novos corpos. A seguir, comentamos os trabalhos apresentados em cada um dos eixos temáticos e, ao final, tecemos nossas considerações.

Autobiografias em deslocamento: errâncias e nomadismo

Os textos apresentados nesta sessão destacam autobiografias moventes e experiências errantes que criam relações entre espaço, paisagem, memória, cidade, corpo, intimidade e tecido social.

Em *Djumbai: entre as fotografias e o tempo*, Yunes (2018) faz da câmera fotográfica um dispositivo de encontro durante sua viagem a Guiné-Bissau. Anos mais tarde, quando regressa a esse país, leva consigo as fotografias impressas que fizera anos antes. As fotos passam a funcionar, então, como mediadoras de reencontros e provocam experiências de estranhamento (sou eu nesta foto?) e reconexão. Neste ir e vir oceânico, o tempo é percebido em sua descontinuidade e provoca indagações identitárias, esforços para lembrar, esquecimentos, desaparecimentos. O gesto fotográfico da autora, bem como a sua escrita, mostra-se como exercício de encontro consigo mesma e revela momentos em que a artista se vê emaranhada nas histórias que registra, ficando imersa num processo autobiográfico que vai sendo construído no re/encontro com cada pessoa fotografada, num tempo situado entre o agora e o passado distante.

Em *Cidade, memória e trajeto: o caminhar como operação poética*, Almeida (2018) analisa seu trabalho *Trajeto 1: memória*, que consiste numa ação de caminhar orientada para o vídeo e realizada na região central de São Paulo. Para tal ação, o artista construiu um objeto que se constitui como uma mochila de madeira cheia de tijolos. Almeida carrega o objeto às costas e percorre a cidade, performando as dificuldades impostas ao seu corpo e aos corpos de trabalhadores periféricos de São Paulo. O caminhar pode ser compreendido como processo de elaboração de sua própria autobiografia, sendo que o trajeto percorrido marca os rastros de Almeida que, ao mesmo tempo, é marcado pelo seu próprio percurso. O artista re/vive e dá visibilidade à violência da colonização que historicamente se impôs aos corpos negros e os obrigou a percorrer longas distâncias, a abandonar suas memórias e a apagar suas identidades.

Em *O caminhar como heterotopia íntima*, Matricardi (2018) desenvolve um pensamento sobre o caminhar como construção e desfazimento do corpo, como relação poética com o espaço urbano e como acesso ao corpo da cidade. A partir de um estado de vulnerabilidade, a artista caminha descalça e sente o chão da cidade na própria pele. Este caminhar produz tropeços que funcionam como pausas que a fazem ouvir e olhar

para si e para a cidade desde um outro lugar: o lugar da lentidão. Ao caminhar descalça, Matricardi percebe que está exposta. Ao se expor, a artista sente as tensões provocadas pelas zonas fronteiriças do íntimo e do público. Em leitura/escrita performativa, elabora um elogio à lentidão das ações e à política da intimidade, propondo um caminhar aos tropeços para então mudar de corpo e evocar outras políticas e afetos.

Em *Paisagens Íntimas: autoetnografia de um processo artístico*, Costa (2018) admite o próprio corpo como objeto de estudo e está interessado em criar estratégias artísticas autoetnográficas para gerar paisagens íntimas. A solidão e o esquecimento são elementos recorrentes em seu trabalho e resultantes das relações que o artista estabelece com o caminhar, com as distâncias, a cidade e com as pessoas, a partir do seu lugar de homem, gay, artista, professor. Em seu processo artístico, o sexo funciona como mediação e a câmera como meio de aproximação e construção de intimidades. O ato fotográfico para Costa é, portanto, ato autobiográfico.

Autobiografias íntimas e corpos dissidentes

Nesta sessão, reunimos textos que se relacionam com o pessoal, o público e a intimidade, de forma a dar visibilidade às dissidências presentes nos modos de existir e que transbordam para a arte expondo feridas, tabus e invisibilidades cotidianas.

Em *Processo criativo - corporalidade e corporificação - em poéticas: resistência e confrontação*, Monteiro (2018) apresenta seu processo de criação em pinturas (retratos e autorretratos) em que a luta contra a violência contra as pessoas LGBTQIA+ gera um espaço de visibilização, reconhecimento e resistência. Num processo de descobrir a si mesmo como homem trans e de se relacionar de modo mais próximo com travestis, Monteiro busca encontrar o seu lugar de fala ao mesmo tempo em que dá visibilidade a corpos marginalizados e silenciados.

Em *Carta a Zé do Cafezinho: autobiografia ficcional em performance*, Santos (2018) detém-se na prática epistolar tramada entre o autor e uma personagem criada por ele mesmo, o Zé do Cafezinho, que performa nas ruas de Brasília. Esta figura, que porta a placa “café grátis”, insere-se em espaços e não-lugares da cidade para gerar encontros. O relato oportuniza reflexões sobre a contiguidade de heterônomos e o autor como espécie de condição posta em abismo (mise en abyme) de uma subjetividade.

Em *Intimidades gay performatizadas: para uma criação de zonas sensíveis*, Dantas e Martos (2018) valem-se da presentidade do relato para uma leitura performativa de peças gráficas e publicações independentes como lugares autobiográficos de movimento político e de liberdade. Elaboradas por ambos, tais publicações são condensadas de algumas de suas experimentações em várias mídias, em que o fio condutor está na estetização do casal gay, nas manifestações públicas de afeto, no encontro como ponto de partida e na relação amorosa como fonte de ser e saber.

Em *Como errante, me escrevi: notas sobre o operar autobiográfico e a vida como obra*, Duarte (2018) se detém em relatos autobiográficos vinculados às escritas de si foucaultianas: práticas epistolares, notas em cadernetas e outros registros fornecidos a partir de sua experiência em atravessar cidades brasileiras em um barco. Esses são aspectos importantes no processo de subjetivação emergente de suas ações, desembocando na noção de estética da existência e na operação da vida como obra de arte.

Autobiografias, corpo e performatividades

Nesta sessão, reunimos escritas que giram em torno do corpo como impulsionador de processos artísticos em que as performances autobiográficas se relacionam com outros corpos e com suas performatividades cotidianas.

Em *Diota: poética do absurdo em tempos de crise*, Albuquerque (2018) resgata a performance DIOTA, que surge da crise e do fracasso pessoal da artista e se expande para as redes sociais a partir de um vídeo que se torna alvo de ataques fascistas. Tais ataques desviam seu trabalho do percurso da arte e o colocam na rota da pornografia. Para a artista, o fracasso alcança o sucesso uma vez que a vídeoperformance viraliza e atinge um público muito mais amplo do que ela pretendia, ao mesmo tempo em que expõe um processo de disputa de discursos e narrativas em torno da arte e do corpo, cada vez mais exacerbado pelas correntes conservadoras no Brasil.

Em *Auto, intra e extrabiografia: quando o lugar de enunciação expande*, Quintanilha e Lopes (2018) evidenciam a incompletude e a ideia de transbordamento de uma operação autobiográfica inicial, que se deu no registro de anotações e fotografias. Constroem, assim, um avanço topológico para a enunciação de si, desde uma dimensão intra-biográfica (o caderno de notas) até a extrabiográfica, que se constitui pela interação de outras pessoas com as pinturas e desenhos em exposição, performando as posições das figuras representadas nas fotografias, pinturas e desenhos.

Em *Caligrafar-me: apontamentos para uma conversa em torno de um gesto e de um texto inacabados*, Camargo (2018) explora um modo de escrita que desnuda o pensamento e suas movências. Na narração de suas primeiras experiências gráficas, a autora revela uma relação especular com a alteridade, em que ela se mostra nos vestígios de suas leituras e no espelhamento de ver no outro, a escrever, uma chance de se ver desenhando. A escrita, porque não automática, coloca lado a lado pensamento e escrita, além de evidenciar a presentidade da própria leitura. O texto não se dá como síntese do pensamento, mas como espalhamento da ideia, da forma, do gesto e da pulsação sobre a página. É no texto e na escrita que Camargo se coloca como mulher negra que percebe as violências encarnadas e as desvela, em imagens e palavras, buscando os trajetos que deseja percorrer por meio de sua escrita e de sua arte, sempre inacabadas.

Em *Tensionamentos espaciais do eu: processos de subjetivação na fotografia de Francesca Woodman*, Fernandes (2018) estuda ações orientadas para a fotografia realizadas pela artista Francesca Woodman, observando os diversos elementos que compõem uma singular espacialidade em seus retratos e autorretratos. Valendo-se de estudos, apontamentos em geometria, referências de escala, Fernandes compõe uma reflexão sobre o espaço fotográfico produzido pela artista, a ambientação para discutir seu próprio processo de subjetivação e as identidades em jogo nas imagens.

Considerações Finais

Buscamos, por meio do simpósio *Práticas Autobiográficas nas Poéticas Artísticas Contemporâneas: Lugares de Autorrepresentação, Ruptura e Enunciação*, nutrir e aprofundar discussões sobre a relevância da autobiografia para as poéticas artísticas contemporâneas. Ressaltamos a potência dos textos e a complexidade dos debates gerados. Tanto as autoras e autores, quanto nós coordenadoras, bem como outras pessoas presentes, posicionaram-se em relação aos seus lugares de fala e às alternativas autobiográficas para a produção de textos acadêmicos, levando em consideração a importância das narrativas que promovem a emergência dos sujeitos e as rupturas com as tradições hegemônicas de produção e transmissão do conhecimento.

Compreendemos o momento oportuno para tais discussões no âmbito da ANPAP e esperamos que haja a continuidade dos debates que aqui se iniciaram. Ao nos vermos imersas numa sociedade colonizada em colapso, para usar os termos de Jota Mombaça (2017), constatamos cotidianamente a permanência das violências e opressões contra corpos de mulheres, negros, gays, lésbicas, trans, num processo crescente de reação conservadora a todo movimento de disputa de narrativas e espaços de poder que venham a deslocar a hegemonia branca heteronormativa. É preciso retomar as autobiografias nas práticas artísticas contemporâneas como modo de re/existência e insubordinação, pois:

Precisamos continuar desbravando rotas de fuga no mapa sitiado da distopia brasileira; estudando como habitá-lo como encruzilhada e não como ponto de paragem — desviando, tumultuando, movimentando, como temos feito. Nós precisamos desarmar a guerra deles contra nossa imaginação radical para podermos sonhar com mundos que ainda não foram inventados, mesmo que toda semana os tornados reacionários do totalitarismo nos levem a defender coisas que nós já havíamos tomado por garantidas. (MOMBAÇA, 2017).

Diante do exposto, não podemos ignorar o contexto brasileiro no qual nossa proposta de simpósio foi concebida. Enviada à coordenação geral do encontro em 1 de abril de 2018, desde tal data até o término desta escrita coletiva temos sido atravessadas por diversos acontecimentos e ações políticas que visam, dentre inúmeras fragilizações (políticas e de serviços públicos), a precarização do estatuto das Artes, da Cultura, da Educação e da Pesquisa no país, por meio do empobrecimento dos sistemas que as

alimentam.

O assassinato da ativista Marielle Franco, em março de 2018, deu o tom da crescente intolerância para com as mulheres negras e a comunidade LGBTQIA+, ressaltando ainda mais os processos de violência que perduram e a reação repressora nos processos de disputa de narrativas e espaços de poder. A intolerância às corporeidades dissidentes e ao uso do corpo em manifestações artísticas tornou-se crescente desde o final de 2017. As perseguições, atos repressivos, cerceamentos morais que buscam a manutenção dos padrões hegemônicos de gênero e subjetividade multiplicaram-se, barrando as possibilidades de outros modos de existir.

Sendo assim, consideramos o campo da autobiografia como fonte de táticas, práticas, métodos e saberes de grande relevância para as práticas artísticas contemporâneas, pois instaura meios de amplificar vozes de sujeitos silenciados e de reconhecer a potência do feminino, da intimidade, do fracasso, do tropeço, da dúvida, dos deslocamentos e da subjetividade como formas relevantes de produção de conhecimentos transformadores de nossas realidades. Apostamos, também, que o campo dos estudos autobiográficos tem muito a se beneficiar das experimentações visuais, textuais e artísticas que nós, artistas, estamos realizando ao buscarmos entrecruzamentos entre práticas artísticas e autobiografia.

Notas

¹ O NuPAA conta atualmente com duas linhas de pesquisa: 1) Autobiografia e Decolonialidade nas Práticas Artísticas Contemporâneas, coordenada pela professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (FAV/UFG); e 2) Processos Artísticos do Corpo e da Intimidade, coordenada pelo professor Odinaldo da Costa Silva (FAV/UFG). O impacto das atividades propostas pelo grupo pode ser observado em práticas artísticas, pesquisas de iniciação científica e trabalhos de conclusão de curso defendidos e premiados nos anos 2017 e 2018, no âmbito do curso Artes Visuais – Bacharelado da FAV/UFG. Além disso, o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da mesma instituição passou a oferecer, a partir de 2019, vagas de mestrado para pesquisas em poéticas visuais com foco nas relações entre arte, autobiografia e decolonialidade. Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/623754430875703>

Referências

- AFONSO, Manoela dos Anjos. Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice. Orientador: David Cross. 2016. 262 f. Tese (Doctor of Philosophy in Arts) - Chelsea College of Arts, University of the Arts London, Londres, 2016. Versões impressa e eletrônica.
- ALBUQUERQUE, Natasha de. Diota: poética do absurdo em tempos de crise. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.
- ALMEIDA, Renato. Cidade, memória e trajeto: o caminhar como operação poética. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.
- ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. Cadernos de Letras da UFF - Dossiê Difusão da língua portuguesa, Rio de Janeiro, n. 39, p. 303-318, 2009. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/39/traducao.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. Borderlands, La Frontera: the new mestiza. 4. ed. São Francisco: Aunt

Lute Books, 2012.

CAMARGO, Denise. Caligrafar-me: apontamentos para uma conversa em torno de um gesto e de um texto inacabados. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

COSTA, Odinaldo. Paisagens íntimas: autoetnografia de um processo artístico. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

DANTAS, Vinicius; MARTOS, Vicente. Intimidades gay performatizadas: para uma criação de zonas sensíveis. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

DUARTE, Oriana. Como errante, me escrevi: notas sobre o operar autobiográfico e a vida como obra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

EVARISTO, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FERNANDES, Isadora. Tensionamentos espaciais do eu: processos de subjetivação na fotografia de Francesca Woodman. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais. Orientador: Marco Antonio Alves do Valle Campinas. 2010. 373 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010. Versões impressa e eletrônica.

HOOKS, bell. Yearning: race, gender, and cultural politics. Boston: South End Press, 1990.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, v. 10, n.12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 3 fev. 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MATRICARDI, Maria Eugênia. O caminhar como heterotopia íntima. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

MIGNOLO, Walter. Foreword: On Pluriversality and Multipolarity. In: REITER, Bernd (ed.). Constructing the pluriverse: The Geopolitics of Knowledge. Durham, USA: Duke University Press, 2018. p. ix-xv.

MOMBAÇA, Jota. Sob Butler: Cruzando a Distopia Brasileira. In: Blog Monstruosas. 24 dez. 2017. Disponível em: <https://monstruosas.milharal.org/2017/12/24/sob-butler-cruzando-a-distopia-brasileira/>. Acesso em: 3 fev. 2019.

MONTEIRO, Rafael. Processo criativo - corporalidade e corporificação - em poéticas: resistência e confrontação. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

NASCIMENTO, Ana Reis. Ocupação e performance: linhas de fuga num país em ruínas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Invenções, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 1909-1924.

PRECIADO, Paul B. Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUINTANILHA, Bruna Mazzotti; LOPES, Valter Frank de Mesquita. Auto, intra e extrabiografia:

quando o lugar de enunciação expande. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Sociología de la imagen: ensayos. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Inventações, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Jose Mario Peixoto. Carta a Zé do Cafezinho: autobiografia ficcional em performance. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives. 2. ed. London: University of Minnesota Press, 2010.

STANLEY, Liz. The auto/biographical I: the theory and practice of feminist auto/biography. New York: Manchester University Press, 1995.

YUNES, Virginia Maria. Djumbai: entre as fotografias e o tempo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, Práticas e Confrontações, 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP/Unesp, 2018, no prelo.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

PhD em Artes pelo Chelsea College of Arts, University of the Arts London - CCW/UAL (2017); Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG (2008); Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP (2000) onde também obteve a Especialização em Fundamentos do Ensino da Arte (2003). Professora adjunto da FAV/UFG onde atua como Vice-Coordenadora do curso Artes Visuais - Bacharelado e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, atuando na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação. É líder do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - NuPAA. Interessada em práticas artísticas autobiográficas, individuais e coletivas, que se articulam a partir de experiências de deslocamento geográfico e des/articulações identitárias. Contato: manoafonsorodrigues@gmail.com

Ana Reis Nascimento

Artista, lança o corpo nas experimentações da performance e da criação de subjetividades sensoriais insurgentes. Pesquisa práticas artísticas autobiográficas e ficcionais que produzam rachaduras e rasgos nas relações hegemônicas de gênero em potências micropolíticas. Professora Adjunta do Curso de Dança da FEFD/UFG, ativa a performance e as práticas de fronteira no território da educação em artes. Graduada em Artes Plásticas (2008) e Mestre em Artes (2011) pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília - UnB, busca ocupar o espaço acadêmico nas bordas do possível de sua insubordinação contaminando a cientificidade e a neutralidade colonizadora. Participa do Núcleo de Práticas Artísticas – NuPAA, da Universidade Federal de Goiás - UFG. Idealiza e faz acontecer, em formato colaborativo, o ROÇADEIRA: encontros performáticos em lugares improváveis. Participa de exposições, residências e encontros de arte e pesquisa. Contato: anareisn@gmail.com

Cláudia Maria França da Silva

Artista visual, ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho. Atua principalmente nos seguintes temas: processo criativo em arte, instalação, projeto de instalação e desenho contemporâneo. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (Poéticas Visuais, 2010). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande

do Sul - UFRGS (Poéticas Visuais, 2002). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (Desenho e Escultura, 1990). Professora Associada pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. É membro da ANPAP, pelo Comitê de Poéticas Artísticas, desde 2015. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional. Participa de reuniões científicas e possui produção textual. Contato: claudiafranca08@gmail.com