

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

NARA CRISTINA SANTOS

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (Orgs.)

Simposiastas

anpap®

associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

NARA CRISTINA SANTOS

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (Orgs.)

Simposiastas

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

NARA CRISTINA SANTOS

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (Orgs.)

Simposiastas

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS / PPGART

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA / UFSM

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS / PPGAV

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL / UFRGS

SANTA MARIA, RIO GRANDE DO SUL, 2015

anpap®

associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

P221 Para pensar os compartilhamentos na arte [recurso eletrônico] : redes e conexões / Nara Cristina Santos, Ana Maria Albani de Carvalho (orgs.). – Santa Maria : ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV, 2015.
1 e-book : il. – (Simposiastas)

Disponível em: Anpap.org.br/simposiastas/2015

1. Arte 2. Artes Plásticas 3. Artes visuais I. Santos, Nara Cristina
II. Carvalho, Ana Maria Albani de III. Série.

CDU 73/77

Ficha catalográfica elaborada por Alenir Goularte - CRB-10/990
Biblioteca Central da UFSM

ISBN 978-85-93462-00-9

anpap®

*associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas*

Simposiastas

Sumário

ARTE COMPARTILHADA: COLEÇÕES, ACERVOS E CONEXÕES COM A HISTÓRIA DA ARTE

Marize Malta (UFRJ) e Emerson Dionísio (UnB) 08

AS CIDADES NA CIDADE

Luciano Vinhosa (UFF) e Sheila Cabo Geraldo (UERJ) 22

AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS SISTÊMICAS NAS REDES

Edgar Franco (UFG), Fabio Oliveira Nunes (UNESP)
e Hermes Renato Hildebrand (UNICAMP) 35

COMPARTILHAMENTOS NA GRAVURA: REDES E CONEXÕES

Maria Luísa Távora (UFRJ) e Lúcia Gouvêa Pimentel (UFMG) 48

COMPARTILHAMENTOS NO ENSINO DA ARTE: CONEXÕES INTERATIVAS COM A REALIDADE COTIDIANA

Analice Pillar (UFRGS), Moema Rebouças (UFES)
e Sandra Regina Ramalho (UDESC) 56

FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTES VISUAIS: MEDIÇÕES, TECNOLOGIAS E POLÍTICAS

Maria Cristina Fonseca (UDESC), Consuelo Schlichta (UFPR)
e Gerda Foerste (UFES) 70

ORIENTES E OCIDENTES EM REDE: CONEXÕES E DESCONEXÕES

Rosana de Freitas (UFRJ) e Afonso Medeiros (UFPA) 84

PESQUISA EM EDUCAÇÃO E METODOLOGIAS ARTÍSTICAS: ENTRE FRONTEIRAS, CONEXÕES E COMPARTILHAMENTOS

Mirian Celeste Martins (Mackenzie), Sonia Tramujas Vasconcelos (UFPR)
e Marilda Oliveira de Oliveira (UFSM) 92

Sumário

POÉTICAS TECNOLÓGICAS EM AMBIENTES COLABORATIVOS E TELEMÁTICOS

Cleomar Rocha (UFG), Malu Fragoso (UFRJ) e Guto Nóbrega (UFRJ) 107

PRÁTICAS COLABORATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: PROCESSOS CRIATIVOS CRÍTICOS E TENSIONAMENTOS POLÍTICOS

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF) e José Cirillo (UFES)..... 123

RECURADORIA: DISCURSO CURATORIAL E PERSPECTIVA HISTÓRICA

Elisa Martinez (UnB) e Vera Siqueira (UERJ)..... 140

REDES E CONEXÕES DE AFETOS, PEDAGOGIAS E VISUALIDADES

Raimundo Martins (UFG), Belidson Dias (UnB) e Irene Tourinho (UFG) 145

ARTE E PALAVRA

Icleia Borsa Cattani, UFRGS 156

ANPAP E FAEB: MEMÓRIAS E PESQUISAS COMPARTILHADAS

Ivone Mendes Richter 162

TRANSFORMACIONES DE LAS ARTES: SISTEMAS DE REDES Y CONEXIONES

Raúl Niño Bernal 184

CINE EXPANDIDO / MEDIA STUDY

Jorge La Ferla 196

Apresentação

Para pensar os COMPARTILHAMENTOS NA ARTE: REDES E CONEXÕES é uma coletânea que reúne artigos dos proponentes dos doze Simpósios temáticos selecionados para o 24º Encontro Nacional da ANPAP/UFSM 2015, e artigos de quatro conferencistas convidados, as brasileiras Icleia Borsa Cattani e Ivone Mendes Richter, o colombiano Raúl Niño Bernal e o argentino Jorge La Ferla. Este e-book tem como estratégia fomentar a publicação na área das artes visuais de modo amplo e de fácil acesso, ao mesmo tempo em que proporciona uma discussão mais aprofundada em torno da temática do evento, os compartilhamentos na arte.

Os artigos apresentados fomentam discussões quanto às atuações coletivas, colaborativas e compartilhadas na autoria, ou questionadoras da autoria individualizada na arte; às poéticas visuais e/ou digitais e/ou computacionais, diferentes linguagens, tecnologias e contágios transdisciplinares; às instâncias de mediação cultural e compartilhamentos na arte; ao sistema da arte, modos de funcionamento, conexões e os aportes teóricos informados pela crítica institucional; às interações entre as práticas artísticas e/ou curatoriais e/ou educativas e/ou discursivas e/ou críticas e/ou históricas, e o exercício da reflexão; à preservação, ao acervo, arquivos analógicos e digitais, redes e compartilhamentos.

Nesse sentido, a construção do conhecimento no campo da arte é gerada a partir de redes e conexões resultantes das atividades de cada um dos pesquisadores envolvidos, como também das respectivas investigações propostas pelas duplas ou trios de associados da ANPAP de todas as regiões do país. Os autores que integram esta coletânea tratam de sub-temáticas que dialogam, em alguns casos, transversalmente com a ideia de compartilhamentos na arte, mas todos muito atentos as questões que permeiam fazer pesquisa em uma sociedade culturalmente conectada. PARA PENSAR!

NARA CRISTINA SANTOS, ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (Orgs.)

ARTE COMPARTILHADA: COLEÇÕES, ACERVOS E CONEXÕES COM A HISTÓRIA DA ARTE

Marize Malta

Emerson Dionisio G.Oliveira

No amplo universo das artes visuais, a constituição de um acervo museológico pode ser elucidada por uma série de narrativas que buscam delinear as obras conservadas nas reservas técnicas, expostas nas galerias, nos fundos documentais ou, ainda, num HD externo pertencente a um museu. Até recentemente, o termo “acervo” identificava um conjunto de bens (objetos, documentos, etc.) reunidos na intenção de que viessem a ser investigados, preservados e comunicados à sociedade. Numa perspectiva prescritiva e pouco atraente para as coleções artísticas, o “acervo” seria a reunião de uma ou mais coleções. Desta forma, a coleção precederia a lógica do acervamento.

A literatura especializada tende a interpretar uma coleção artística por sua relação afetiva entre obras e seus colecionadores. O afeto é o legado mais visível de uma abordagem benjaminiana, que diferencia as coleções públicas daquelas pertencentes à intimidade privada (CRIMP, 2005, p.180). No verso, quem se arriscaria a não admitir que muitos gestores de instituições museológicas brasileiras exerceram sobre seus acervos uma política dos gostos, do afeto e, às vezes, da paixão¹. Mesmo admitindo tais intervenções, em tese, os valores que definem o acervo estão diretamente ligados a duas intenções institucionais: a intenção documental, que mira na dimensão informacional, e a intenção patrimonial, muito mais extensiva e contraditória. Todavia, uma dimensão necessária precisa ser explicitada: aquela que se refere às intenções políticas do colecionamento público de obras de arte frente à assimilação de coleções privadas.

Não podemos, todavia, cair na armadilha de utilizar o “político” como baliza entre acervos e coleções. Pelo contrário, sabemos que uma coleção privada nunca é neutra ou inconsequente, diante das múltiplas camadas de mediações internas e externas que a envolve. Uma visão particular, proprietária, de certas escolhas, de calculadas desistências ou de inexplicáveis classificações está inserida numa lógica social, cuja prática política é facilmente perceptível, salientada pela “ética do prestígio” ou pela “economia da distinção”.



Museu Nacional de Belas Artes em 1940. Visão parcial da galeria de arte brasileira, com galeria de arte francesa no primeiro plano. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.66, out. 1940, p.66.

No entanto, parece-nos singular que a história dos acervos é uma história de outras formas políticas. Acervos estão ligados ao nascimento dos Estados modernos, ou à consolidação de identidades institucionais. No caso do museu de arte, sua ascensão é fruto de uma trama complexa entre memória estética, identidades patrimoniais e narrativas históricas. Pensemos no Museu do Louvre e o projeto de museu universal, por exemplo, para citar um dos casos mais conhecidos, especialmente durante o governo de Napoleão Bonaparte (PRETT) ou, no caso brasileiro, o Museu Nacional de Belas Artes criado a partir da transferência de mais de 3.900 obras do acervo da Escola Nacional de Belas Artes, arregimentada por escolhas realizadas por uma comissão instituída pelo ministro da Educação, Gustavo Capanema (MALTA, 2014). Já é lugar comum evidenciar a relação promíscua entre a consolidação da história da arte, a ascensão da crítica moderna e criação de acervos artísticos disciplinados no século XVIII e especializados no século XIX, ao menos no Ocidente, conforme modelos eurocêntricos (GEORGEL, 2015; HASKELL, 1993).



De qualquer modo, quando nos atemos a interpretar uma obra de arte pelos óculos da política, estamos acostumados a recorrer à relação contextual que se fixa na temática da obra. Raramente observamos a reunião de obras como um ato político próprio. Política que secciona, interpreta, aparta, exclui, evidencia e comemora certas obras em detrimento de tantas outras. Há algumas décadas, parecia pouco provável que a política aquisitiva de um dado museu poderia influir na compreensão da obra em si. Para tal, teríamos que crer em um “em si” apartado do sistema das artes. Acreditar numa obra imune às demais obras que a cercam, capaz de sobreviver à pedagogia museal, aos recortes curatoriais, às perversões institucionais e aos esquecimentos próprios de uma história da arte incipiente.

Coleções em casa, memórias privadas e a visão benjaminiana

Paixão, ambição, conquista, compulsão, dedicação... Normalmente é a partir dessas estratégias que a ação dos colecionadores é percebida, como que suprimindo qualquer possibilidade de normalidade e de ato político, integrado a um sistema mais amplo. O paradigma é o burguês capitalista oitocentista, apesar de a prática ser muito mais antiga, o que estabelece um fetichismo especial frente aos objetos ofertados no mercado, novos ou antigos, próximos ou distantes, comprados por pechinchas ou a preços astronômicos. É um excêntrico que despende suas economias para caçar e adquirir objetos de desejo, obras ímpares, artefatos esteticamente selecionados para seu bel prazer, seja do ponto de vista da fruição, seja como investimento. É um fanático que se projeta nos objetos (BAUDRILLARD, 2012). O colecionador, desse modo, é visto como um indivíduo em superlativo, que acaba por se destacar socialmente pela singularidade das suas posses, posses que não são para suprir necessidades, mas desejos. Como um mágico, ele faz desaparecer o caráter de utilidade imediata do objeto (POMIAN, 1984), atribuindo-lhe outros valores – um item de sua coleção – distantes do que originalmente eram pronunciados no mercado. O objeto assume um poder manifestado, passando para a função de completude, integrando-se a outro sistema histórico, a coleção (BENJAMIN, 2009, p.239).

O colecionador geralmente projeta um destino especial para seus bens, mas antes de um porto final (normalmente uma doação ou leilão após a morte do colecionador) tem o privilégio de gozar de suas peças em privacidade, convivendo em situação de intimidade, como um *voyer* de si mesmo, já que seu gosto, sua personalidade e seu conhecimento querem estar refletidos nos objetos escolhidos. Essa experiência de estar envolvido pelos objetos de coleção foi especialmente especulada por Walter Benjamin no texto “Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador.” Ao discorrer sobre o processo de arrumar sua coleção de livros, ainda dispersos em meio a caixas rasgadas, papéis espalhados e a poeira do tempo, ele divaga sobre a arte de colecionar e da relação do colecionador



ocupado com o que é seu (BENJAMIN, 1987, p. 227-228). Independente da modalidade ou dos modelos de coleções, Benjamin procura mergulhar na natureza do que é colecionar, a seu ver, ação transcendente e transgressora.

É dentro da coleção que ele pensa nela e em todas as outras, como um sujeito impregnado pela experiência da companhia dos seus objetos, no caos ou no tédio da sua arrumação e rearrumação e, “assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1987, p. 228). Os objetos acabam subjetivados pela posse e como sujeitos podem guardar memórias que são reativadas toda vez que o colecionador deles se aproxima. Diferente de uma relação à distância, o processo se configura em proximidade, muitas vezes sem se saber ao certo quem é o sujeito e quem é o objeto, especialmente porque esses lugares na coleção não são estanques e se alternam conforme momentos e interesses.

Benjamin lembra do processo de conquista que envolve a aquisição de uma peça para a coleção, diferente de quando se compra um item para outra finalidade ou uso. Ao mesmo tempo, a aquisição de um objeto coloca a coleção e o colecionador “em situação”, lembrando de outros agentes envolvidos, como comerciantes de arte, leiloeiros, peritos, por exemplo, distanciando-se da ideia de isolamento do colecionador com sua coleção. A compra pode ocorrer em locais os mais improváveis e em situações as mais imprevisíveis, mas as peças devem convir e ter significados para o colecionador, constituindo-se na síntese entre “o inescrutável e o inconfundível” (BENJAMIM, 1987, p. 231). Para o objeto, é a redenção, a oportunidade de alcançar a liberdade, “para o colecionador a verdadeira liberdade de todo livro é estar nalguma parte de sua estante” (BENJAMIM, 1987, p. 232), no caso do colecionador de livros, o que pode ser transposto para suas paredes e vitrines no caso do colecionador de arte. Ao incorporar uma obra à coleção de arte, a peça se faz artística e o colecionador passa a ter o compromisso da responsabilidade de sua posse.

Possuir é cuidar, é revisitar, é estar constantemente próximo, percebendo sua situação, materialidade, formas plásticas e conservação da sua integridade. Nesse processo, as lembranças dos processos de aquisição e entrada na coleção são reavivadas, podendo se justapor em uma história de múltiplas temporalidades e experiências.

A recorrência a Benjamin para se referir às coleções acabou por impregná-las da ideia de uma personalidade que não se desprende do objeto ao ser transposto de uma coleção privada para um acervo público. A relação de intimidade e proximidade é tão forte entre o colecionador privado e suas peças que parece marcada indelevelmente em cada uma delas. Contudo, a marca só é perceptível quando a coleção é observada em conjunto, sendo



dependente do olhar em coletivo, em quantidade, em reunião.

Mesmo frente à noção de impessoalidade do espaço público, da posse institucional, do uso coletivo e da experiência com milhares de visitantes, as escolhas, as paixões, a dialética entre a ordem e o caos não são abruptamente descartados. São outros agentes e outras paixões que assumem o lugar, porque são indivíduos que estabelecem políticas de aceites ou recusas de doações, escolhas de aquisições e descartes, conceitos de acervamento, tipos de curadoria (KLONK, 2009). Apesar de museus e instituições culturais serem tomados como lugares “naturais” de obras, impessoais porque para todos, muitos deles foram constituídos pelo somatório de várias coleções particulares que foram aceitas por pessoas e pensadas por elas em outras contiguidades e estabelecendo outras lógicas de narrativas. Se o museu é visto como de autoria indefinida face ao trabalho em coletivo, não significa que esteja imune às subjetividades das pessoas que integram suas equipes.

Enquanto na coleção privada são os objetos que vão ao colecionador – “elas vão de encontro a ele” (BENJAMIN, 2009, p. 240) – em um museu, é o público que vai aos objetos. Aqui emerge a noção do interesse coletivo na recepção da obra em museu, em contraposição ao gosto pessoal do colecionador. Enquanto a relação de intimidade é credenciada ao proprietário das peças, desenvolvendo sua experiência visual-tátil, ao público do museu, diante das peças tradicionalmente dispostas em paredes e pedestais, isoladas com cordas para impedir proximidade, só lhes cabe a convivência visual, exacerbando a potência fruitiva da obra por meio da sua visualidade. Até que obras relacionais (RANCIÈRE, 2005) provocassem outras experiências além da visual, o público do museu se manteve à distância das obras que um dia estiveram tão intimamente ligadas ao colecionador.

A coleção privada e a doação ao museu

É justamente pelo atingimento de uma outra situação – a de pertencer a um acervo público – que podemos nos aproximar da coleção e do colecionador. Como lembra Benjamin, “só quando extinto é que o colecionador será compreendido” (BENJAMIN, 1987, p. 235). Quando a coleção atinge a esfera pública é o momento privilegiado de se acessar os objetos pessoais, o que pode ocorrer por meio da publicização de relatos, reportagens, fotografias, catálogos e, especialmente, frente às doações.

Como bem notou Bezerra de Meneses, “a coleção, por mais personalizada e centrada no indivíduo, se faz sempre em relação ao outro. É, portanto, um suporte de interação. (...) está vocacionada para o espaço público” (MENESES, 1998, p.98). As instituições, quando formadas por variadas coleções, costumam engendrar o apagamento da personalidade dos objetos de arte pertencentes outrora ao colecionador. Os sentimentos, as memórias,



as disposições, antes controladas pelo proprietário são transferidos para o âmbito institucional, que diante da museologia/museografia ressignificam a peça da coleção e a própria coleção. Tal situação mostra o quanto a retórica do objeto é mais potente do que sua realidade material e o quanto a interação dos objetos no meio social, em situação, permite delinear sentidos.

O trânsito das coleções, as mudanças de proprietários e de localizações permitem constantes reescritas sobre as obras que a compõem, indicando o quanto as situações de pertencimento, localização e formas de exibição vão interagindo com as obras e oferecendo outras perspectivas de enfrentamento e compreensão.



Visão parcial da coleção Ferreira das Neves no Museu D. João VI-EBA-UFRJ.
Fonte: fotografia digital de Marize Malta em abril de 2011.

Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, nascida em 1860 em Niterói e falecida no Rio de Janeiro em 1946, legou em testamento a coleção artística em seu poder à Escola Nacional de Belas Artes, transferência que ocorreu em 1947. Conforme seu desejo, a coleção deveria ser denominada Jerônimo Ferreira das Neves, nome de seu marido, denominado por ela como bibliófilo. Todo o conjunto deveria permanecer reunido em um mesmo espaço, preservando a noção de coleção. Como Eugênia, muitos outros integrantes da boa sociedade carioca legaram suas coleções a instituições públicas. No caso de coleções de arte, o



principal destino até 1937 era a pinacoteca da Academia Imperial/Escola Nacional de Belas Artes (KNAUSS, 2001). Salvador de Mendonça, conde de Figueiredo, barão e baronesa de São Joaquim foram colecionadores de destaque que contribuíram para ampliar o acervo, sendo os últimos os doadores de 20 obras de Eugène Boudin, dentre o total de 64. As doações de particulares sempre fizeram parte da história da Academia/Escola, iniciadas com obras pertencentes à coleção de D. João VI.

Com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, todas as coleções doadas à Escola passaram para a nova instituição, assim como as adquiridas em exposições gerais, fruto de envio de pensionistas e registros de provas de concursos e exercícios didáticos nos ateliês, consideradas no seu conjunto como de importância nacional. Como o testamento de Eugênia mencionava Escola e não Museu, a instituição de ensino, desfalcada de seu importante acervo, voltou a receber doação de uma coleção privada, o que só voltou a ocorrer no século XXI, apontando para o fato de que o museu (MNBA) passou a ser o destino prestigioso para os colecionadores e não mais a Escola.

A Escola, por outro lado, permaneceu com boa parte de seu material didático: moldagens, gravuras, cópias, pinturas de modelos vivos, ou seja, temas e tipologias de obras que não interessavam esteticamente nem simbolicamente para o museu da nação. Esse material “rejeitado” acabou sendo a pedra fundamental para a criação do Museu D. João VI-EBA-UFRJ, instituído em 1979, quando a Escola já habitava a Cidade Universitária, na Ilha do Fundão. A coleção Ferreira das Neves passou a integrar o novo museu, de certo modo destoando da sua principal coleção, a didática, mas que faz sentido a partir da história da própria instituição e das diversas decisões políticas de que foi alvo e também deliberou.

Como no caso da coleção Ferreira das Neves, muitas outras coleções privadas foram assimiladas por museus brasileiros de forma a transformar seus acervos, pelo contraste, ou pela sobreposição de sentidos. Em certa medida, das mais importantes instituições museológicas aos museus de impacto local, a doação de coleções privadas configuram-se o ponto de encontro da prática íntima da coleção com a política classificatória do acervo. As coleções de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho foram preciosas para a constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo nos anos de 1940, e depois, com a migração para Universidade de São Paulo, em 1962, fundaram o núcleo original do Museu de Arte Contemporânea daquela instituição.

A partir da coleção privada de Matarazzo Sobrinho, Magalhães (2012) mostra-nos que a investigação sobre o gosto do colecionador, suas relações políticas na Europa e seu desejo de mecenato fizeram adquirir obras que não coincidem com as narrativas consagradas



dos relatos da constituição dos MAM-SP/MAC-USP. Toda uma representação preocupada em atrelar à constituição dos museus paulistas, e, por conseguinte, de seus acervos, a recém-criada tradição da arte moderna, o debate entre abstração/figuração e as rupturas estéticas ofertadas pela “influência” estadunidense eclipsaram as escolhas de Sobrinho. Em sua coleção, nomes de artistas próximos à estética do Novecento Italiano como Renato Guttuso, Virgilio Guidi, Achille Funi, Mario Mafai, Ottone Rosai, Piero Marussig e Mario Sironi não pareceram atraentes para consolidar a história de um acervo preocupado em ligar-se às narrativas “fortes” da história da arte ocidental. Em especial, no MAC-USP buscaram-se alternativas mais palatáveis para representar tal acervo, dando ênfase às obras adquiridas pela Bienal de São Paulo, subordinada nas primeiras edições ao MAM-SP.

De modo um tanto enviesado, uma coleção privada fundadora de um museu pode percorrer o caminho contrário. As peças doadas por Assis Chateaubriand para os acervos iniciais do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (1966), em Olinda, e do Museu Regional de Arte de Feira de Santana (1967), adquiriram visibilidade imediata e transformaram as ambições iniciais para cada um desses museus. Se no caso do MACPE a expectativa era a criação de uma instituição museológica aberta à arte experimental dos anos de 1960, na efervescente cena artística olindense (ao menos até 1964), as 203 obras de evidente caráter modernista pautaram a existência da instituição até os dias atuais: predominância de obras bidimensionais; suporte em papel; pintura e desenho prevalecem; o vocabulário modernista, mesmo tardio (CHIARELLI, 2012), sobressai. O mesmo ocorreu com museu baiano, cujo interesse inicial era cortejar a produção local de matrizes populares, mas graças à doação de 30 obras de artistas ingleses contemporâneos, produzidas nos anos de 1950 e 1960, o museu adotou um sentido mais heterogêneo de colecionamento. A coleção inglesa, considerada ímpar, definiu a política de visibilidade da instituição até os dias atuais, uma coleção “única em um museu brasileiro” (CERQUEIRA, 2001, p.8).



Mr. & Mrs. Roger Coleman, 1962, óleo sobre tela, 76,5 x 113,2 cm, obra de Howard Hodgkin doada por Assis Chateaubriand em 1967, para fundação do Museu Regional de Arte de Feira de Santana, Bahia (Coleção Inglesa). Fonte: CCBB, 2001.

Outra coleção que marcou a história dos museus nordestinos foi aquela reunida pelo escritor, artista plástico, paisagista e colecionador pernambucano, Abelardo Rodrigues. Quando de sua morte em 1971, Rodrigues deixou parte de uma das mais importantes coleções de arte brasileira no centro de uma disputa entre os governos dos estados de Pernambuco e da Bahia. Ambos almejavam a posse de cerca de oito centenas de peças de arte sacra pertencentes à coleção de Rodrigues e imediatamente após seu desaparecimento, foram compradas pelo governo baiano. Este último venceu o que fora chamada na época de “Guerra Santa”, arbitrada pelo Supremo Tribunal Federal. A “parcela” da coleção em litígio foi enviada para Salvador, fundando-se o Museu Abelardo Rodrigues no início dos anos de 1980.

A questão crucial é que a coleção de Rodrigues era muito mais ampla que as peças selecionadas e disputadas por pernambucanos e baianos. Dividida, a coleção de esculturas, pinturas, desenhos, fotografias, arqueologia e artefatos indígenas foi seccionada entre compradores particulares e os museus baianos de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e Abelardo Rodrigues, ambos em Salvador, os pernambucanos Museu de Arte Popular de Pernambuco, em Recife, Museu de Arte Contemporânea, em Olinda, o Museu do Barro de Caruaru e o Museu do Homem do Nordeste.



São Miguel Arcanjo, barro madeira, pigmento e ouro, séc. XVIII, acervo do Museu Abelardo Rodrigues em Salvador, BA. Fonte: GBA, 2006.

Em todos esses museus há apartamento da “coleção Abelardo Rodrigues”, embora nenhum deles nos lembre que a “coleção” institucionalizada era muito mais plural, dedicada a diferentes objetos, com filiações estéticas distintas. Cada uma das instituições adquiriu uma parcela da coleção: arte devocional predominante colonial²; arte popular³ e arte moderna⁴. O que Rodrigues reuniu, os museus repartiram. O dano não seria perceptível se a coleção original não tivesse migrado de um sistema de valor onde o gosto do colecionador não distinguia obras “menores” de “maiores”, nem “populares” de “eruditas” para um sistema modulador de instituições museológicas especializadas na salvaguarda de obras conforme o sistema classificatório da história da arte. Separadas em seus novos acervos, tais peças apenas expressam fragmentos da complexa personalidade coletora de Rodrigues (OLIVEIRA, 2014).

Certamente, a amplitude das doações de colecionadores privados é distinta. Quanto mais grandiosa for a doação, pela quantidade ou pelo prestígio das obras, tanto mais o colecionador fixa-se às narrativas das instituições museológicas. Os três célebres exemplos acima indiciam um embaralhado movimento de coleções privadas dentro de museus públicos.



Ao contrário do Museu D. João VI e do MAC-USP, ambos dentro de renomadas instituições universitárias dedicadas à pesquisa, a maioria dos museus manipula com pouca desenvoltura a assimilação de coleções privadas, ora apartando-as, ora dissolvendo-as dentro do acervo, selecionando algumas peças para a política de visibilidade da instituição.

Conexões com a história da arte

O modo de perceber e compreender as coleções dedicadas às artes visuais mostra-nos uma intrincada relação com a constituição e a prática da História da Arte, em toda sua abrangente pluralidade e seus arbítrios excludentes. Nas duas últimas décadas, um número expressivo de pesquisadores voltou-se para a compreensão formativa e discursiva das coleções artísticas, especialmente percebendo-as como espaços de pesquisa pluridimensionais. As coleções possibilitam apreender o fenômeno artístico pela compreensão dos gostos de seus proprietários, inseridos numa cultura e tempo particulares, estabelecer relações entre diferentes contextos históricos e nexos entre materialidades distintas, especular sobre as formas de circulação, de visibilidade e de exposição das obras, numa extensão que opera das características estéticas aos modelos mercadológicos de interação. Por meio das coleções, ainda é possível alcançar modelos de formalização que transformaram conjuntos de obras em acervos: sistemas institucionais controlados e pretensamente hierarquizados. Os acervos são capazes de nos apresentar não apenas os coletores, os selecionadores e os mantenedores de tais conjuntos, mas também muito nos esclarecem sobre a apreciação, a recepção crítica e a compreensão das intenções autorais. A própria história da história da arte alinha-se a diferentes modelos de colecionismo: devotados à celebração de um passado autorizado, delineados pela necessidade pedagógica, como modo de bem transmitir o gosto, a excelência e a tradição dos mestres e suas instituições. Evidentemente, a história das coleções extrapola os limites das narrativas da história da arte exemplar, praticada até recentemente. Muitas coleções desafiam, pelo olhar coletor dos colecionadores ou pelas frestas das reservas técnicas dos museus, a ordem classificatória vigente em tempos distintos.

Proposto pelos pesquisadores do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender”, o simpósio intitulado “Arte compartilhada: coleções, acervos e conexões com a história da arte” visou acolher trabalhos que buscassem pensar o artístico, seu juízo de valor e histórias em suas conexões e interações por meio de coleções e acervos. Os questionamentos que marcam os atuais debates sobre os intercâmbios entre a produção e a circulação cultural contemporâneas operam como marcos referenciais para discutir os processos relativos ao colecionamento da arte nos últimos dois séculos: coleções desfeitas, refeitas, constituídas, coleções que ainda estão por vir.



Os objetos de coleções precisam de interlocutores para se fazerem ouvidos, afinal não falam nem mesmo ao colecionador. É o colecionador quem fala (de si) e o historiador da arte quem fala a partir da experiência com os objetos. Sua contingência em coleção ou acervo acaba por dirigir certas leituras e retóricas que levam a determinadas interpretações das obras, o que normalmente não tem sido explorada com complexidade. Assim, em vez de ficarmos colecionando certezas e obras isoladas, é importante manter o olhar curioso e procurar pensar a arte como obra compartilhada, suas implicações no derredor, contingências espaciais e pessoais, suas proveniências, seus trânsitos, seus destinos e sua condição de estar em pluralidade: em acervos, coleções e histórias da arte.

Referências bibliográficas:

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de mão única. Obras escolhidas. Volume 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.227-235.

_____. O colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.237-246.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Coleções do Brasil*. Museu Regional de Arte de Feira de Santana. Catálogo de exposição. Brasília, 2001.

CERQUEIRA, Yvone. "Coleção de Pinturas Inglesas do Museu Regional de Feira de Santana". In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu Regional de Arte de Feira de Santana, Bahia*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001.

CHIARELLI, T.. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu: ou como mudar a história da arte? *Museologia e interdisciplinaridade*, revista do Programa de Pós-Graduação da Ciência da Informação da UnB, vol. III, n.6, p.277-286, mar./abr. 2015.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA – *A corte "celestial": 25 anos de arte e devoção*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia, 2006.

HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: London: Yale University Press, 1993.

KANAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001, v.33, p.23-44.

KLONK, Charlotte. *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000*. New Haven: London: Yale University Press, 2009.



MAGALHÃES, Ana. “A narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, n.º 1, Brasília, jan.-dez. de 2012, p. 84-85.

MALTA, Marize; RAMOS, Tainá Bandini. Da pinacoteca da Academia ao Museu Nacional de Belas Artes: história da partição de uma coleção. In: TERRA, C. G.; MALTA, M. (orgs.) *Arquivos da Escola de Belas Artes, 23, Por dentro: fontes e problemáticas no Museu D. João VI*, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, n.21, 1998, p.89-103.

NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014.

OLIVEIRA, E. D. G.. Uma coleção em disputa: Abelardo Rodrigues e as identidades da arte. In: Maria João Neto; Marize Malta. (Org.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. 1ed.Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 665-680.

PACHECO, Marcelo E. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires, del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*. Buenos Aires: el autor, 2011.

POMIAN, K. COLECCÃO. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Memória/História*. Porto: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 51-86, vol. 1.

PRETT, Monica. Napoleão e a ideia de museu universal. CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015. p.7-24.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Notas:

- 1 Os exemplos notáveis deste fenômeno é o impacto das predileções de Pietro Maria Bardi na constituição do acervo do MASP, de Fernando Velloso sobre o acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná e, mais recentemente, de Emanuel Araújo na concepção do acervo do Museu Afro Brasil.
- 2 Após a passagem pelo MAS-UFBA, tais obras foram predominantemente acolhidas no Museu Abelardo Rodrigues, Salvador.
- 3 Depois de passagens breves por acervos distintos, as peças da dita “arte popular” estão presentes nos museus do Barro de Caruaru, de Arte Popular de Pernambuco e do Homem do Nordeste, ambos em Recife.
- 4 Em 1982, o MAC-PE, em Olinda, adquire 923 obras (especialmente desenhos, gravuras e pinturas), 109 correspondências, 68 fotografias e 106 impressos da coleção original, ainda sob posse da família na ocasião. É interessante notar que mais uma vez essa coleção, atrelada àquela doada nos anos de 1960 por Assis Chateaubriand, fora formada por artistas considerados modernistas, tanto na perspectiva nacional, quanto regional.



Marize Malta

Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e na pós-graduação (PPGAV), desenvolvendo pesquisas sobre objetos de arte oitocentistas, a condição decorativa e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema de coleções, colecionismo e ambientes domésticos. Atua nos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS, MODOS e Casas Senhoriais Rio-Lisboa.

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Docente no PPG-Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exibir e compreender”. Editor da Revista VIS (UnB). Atualmente desenvolve a pesquisa “Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa” com o apoio do CNPq.

AS CIDADES NA CIDADE

Luciano Vinhosa – UFF

Sheila Cabo Geraldo – UERJ

Se nas cartas urbanas Paris, Rio de Janeiro, Nova York se mostram bem delineadas graficamente em suas formas e superfícies, seus marcos turísticos e geográficos bem pontuados e fixados, na escala daquele que caminha e as usa no dia-a-dia, as paisagens das distintas cidades se apresentam muito diferentes em suas representações pessoais. As formas que essas metrópoles adquirem podem ser tantas quantas for a produção de subjetividade dos diferentes sujeitos que nelas habitam.¹ Nesse sentido, a cidade não guarda apenas forma física, mas a conjuga à outras simbólicas e sociais. João do Rio, escritor carioca do início do século XX, em seu ensaio *A rua*,² chamava atenção para o caráter singular dos diferentes logradouros do Rio de Janeiro, o que lhes conferia almas particulares. As múltiplas cidades que a cidade abriga, e que frequentemente esconde, somente se revelam àqueles que nelas se aprofundam segundo o ritmo lento de seus corpos pesados.

Para o geógrafo Milton Santos³, o mundo globalizado, conjuga dois vetores associados às forças hegemônicas que, combinados, organizam o espaço geográfico de produção. O primeiro, chamado por ele de *vertical*, está relacionado com as forças do capital internacional e seus grupos hegemônicos. Servindo-se de modernos meios de comunicação e ferramentas técnicas sofisticadas de informação, negligencia a dinâmica dos fluxos materiais, conecta pontos distantes do território, racionaliza o espaço, padroniza o comportamento e os desejos dos indivíduos, para melhor assegurar o controle social, estabelecer as hierarquias, otimizar a circulação, o fluxo e o escoamento de mercadorias, garantindo o bom funcionamento da rede econômica global.

O segundo, chamado de *horizontal*, é local e físico. Trabalha no nível do solo traçando as vias de escoamento que conectam os pontos isolados de produção às grandes cidades. Implanta ali os canais urbanos de circulação expressa, demole velhas e ergue novas edificações de serviço, abre largas avenidas, embeleza o cenário para o consumo, desenraiza as tradições e expulsa a população local. Com efeito, gera regiões de pobreza e obsolescência, fazendo emergir, em meio ao tecido luminoso da cidade, espaços de exclusão tecnológica e social.



Justamente nos enclaves de escuridão, negligenciados pela eficiente varredura das tecnologias da informação manipuladas pelas forças imperiais de produção, em que o acesso aos bens são escassos, os imigrantes, os favelados e as minorias sexuais se recolhem. Nesses guetos de esquecimento o tempo corre mais lentamente e o regime de exceção vigora. Segundo Santos, essas regiões que foram voluntariamente abandonadas pelo poder oferecem, em contra-partida, as condições favoráveis para se fazer emergir surpreendentes invenções e táticas inovadoras de resistência.

Esse mesmo *vetor horizontal* que organiza materialmente a produção local, uma vez que se encontra ancorado no lugar, deixa margem também ao caminhante que, ao servir-se da cidade, escoar por suas improváveis fissuras e meandros de sombra. Ao propiciar a experiência sensível e individual, ativa as memórias e os afetos desse sujeito que costura o espaço, ora fragmentado e retalhado à força. Escapando ao controle da ordem hegemônica e de sua lógica disciplinar, esse indivíduo, aparentemente fraco e desempoderado, é capaz de fazer eclodir na cidade oficial outras cidades móveis, oficiosas. Nessas ocasiões, ele se investe do contato direto com outros indivíduos, favorecendo-se assim dos fluxos dos eventos sociais. Em momentos oportunos de afirmação coletiva, pode posicionar-se contra a opressão e reagir aos padrões de homogeneização global, produzindo seu campo próprio de subjetividades.

Se existe uma cidade lustrosa, ideal, patrulhada constantemente pelas forças de coerção formal e da violência do capital internacional, outras cidades mais reais e ocultas, visíveis apenas por aqueles caminantes meticulosos, despertam de suas sonolências quando as luzes da vigilância apagam. A corpulência desses *homens lentos* redesenham constantemente os espaços através de novas formas de usos que inventam.⁴

Por outro lado, não se pode ignorar a lição que Benjamin nos legou: apropriando-se dos meios de produção que pretendem controlar suas energias vitais, assumindo as suas formas dialéticas, os oprimidos podem, quando bem organizados, infiltrar-se nas redes de poder para subvertê-las.⁵ A exemplo, podemos citar a *Primavera Árabe*, uma onda de revoluções encadeada no oriente próximo, cuja ação foi primeiramente organizada nas redes sociais antes de se efetivar nos espaços reais das cidades. *Occupy All Street*, série de manifestações contra a desigualdade social e econômica que teve início nos Estados Unidos, no distrito de Manhattan em setembro de 2011, se espalhou rapidamente pela *web*, contaminando, de modo descontínuo, outros locais do globo. As manifestações de junho de 2013 que ocorreram no Brasil, inicialmente motivadas pelo aumento abusivo dos preços do transporte público em São Paulo, foi disto uma conseqüência. Rapidamente se propagou por outras urbes e logo se tornou um movimento social amplo no país, visando



à moralização geral da política, exigindo o fim da corrupção.

Diante das forças ora contraditórias, ora dialéticas — local/ global; real/ virtual; indivíduo/ coletividade — que organizam a realidade e os espaços de nossas metrópoles, nos impondo fronteiras artificiais, o que podem a arte e o artista em nossos dias?

Pensar e viver as cidades que a cidade abriga em suas diferentes formas arquitetônicas, urbanística, regimes de subjetividades, vida social e cultural através da arte, suas novas práticas e teorias, vem a ser o propósito deste simpósio. A partir dessa problemática, pretende-se acolher os diferentes olhares sobre a complexa experiência das metrópoles contemporâneas.

Nos itens que se seguem, apresentaremos os pontos de vistas dos propositores do Simpósio II, *As cidades na cidade*, apresentado na ANPAP 2015.

Escravos de ganho

Jean-Baptiste Debret, artista que chegou ao Brasil em 1816 na companhia de outros técnicos, intelectuais e mestres artesãos — grupo conhecido como Missão Artística Francesa —, veio, a convite da Corte Portuguesa, participar da fundação, no Rio de Janeiro, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofício, fundada em 1826. O objetivo foi introduzir na antiga colônia, agora *Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*, o ensino formal e acadêmico das artes. Esta instituição deu origem, no *Segundo Império*, à Academia Imperial de Belas Artes.⁶

Debret, além de professor da Escola, trabalhou diretamente para a Corte Portuguesa atendendo às demandas artísticas oficiais e organizando as cerimônias festivas em que o monarca vinha ao público. Contudo, impactado por uma sociedade ainda muito rudimentar e pouco urbanizada, não ficou insensível ao cenário de uma natureza luxuriante e ao modo de vida que encontrou⁷, em particular a escravidão que, aos olhos de um francês vindo de uma sociedade recém transformada pela aclamação dos Direitos Humanos e do Cidadão,⁸ devia lhe parecer muito injusta. Em suas horas de folga, com a agudeza de um etnógrafo, não deixou de documentar e registrar em relatos escritos e figurais toda essa balbúrdia de vida transbordante que, de imediato, lhe impressionou os sentidos. Seu “diário de bordo” deu origem, mais tarde quando retornou a seu país, a publicação de um álbum, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Em 1940, por iniciativa do colecionador e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya, os originais de Debret — desenhos, aquarelas e gravuras — retornaram ao Brasil. Em 1949 apareceu uma edição nacional do mesmo álbum organizado a partir da coleção, a mesma que foi exibida no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, entre 4 de março e 3 de maio de 2015, na exposição *O Rio de Janeiro de Debret, Coleção*



Castro Maya e da qual fui testemunha.⁹

Em visita a exposição, pude constatar com certa surpresa que a vida das ruas da Cidade Maravilhosa, guardadas pequenas atualizações, ainda hoje conserva certos traços daqueles tempos infelizes, em que escravos de ganhos, para aumentar a renda de seus proprietários, em geral pequenos comerciantes urbanos, circulavam em vestes sumárias com seus tabuleiros na cabeça oferecendo seus produtos aos transeuntes. Naquela época, a cidade já de médio porte contava com cerca de 150 mil almas, sendo três quintos constituída de negros.¹⁰ O território muito exíguo, comprimia-se entre o quadrilátero de morros — do Castelo, de Santo Antônio, de São Bento e da Conceição — que delimitava seu perímetro após o sítio inaugural ser transferido do sopé do Morro Cara de Cão para a atual zona central.

Nessa estreita faixa de terra lambida pelas areias brancas das praias, entre as ruas Direita e a do Mercado, os vendilhões, aos brados, encontravam a oportunidade de oferecer seus produtos aos viajantes que chegavam por mar. De víveres agrícolas e aviários aos quitutes, como angu e cocadas; da banha para cabelos aos unguentos medicinais —, aprofundando-se na cidade, os levavam aos moradores das atuais ruas Mem de Sá, da Carioca, da Praça Tiradentes até aos das imediações do Campo de Sant’Ana, a partir de onde a cidade raleava dando lugar às chácaras, às quintas e às fazendas. Toda essa movimentação e algazarra, que começava com o raiar do sol e seguia até a meia noite, superpunha sobre a carta oficial da cidade uma outra: negra, movente, provisória, circunstancial, e, por que não, providencial das necessidades diárias dos brancos, quase todos portugueses comerciantes ou proprietários de terras ou pertencendo à elite aristocrática que se formou com a chegada da Corte.

Com a abolição da escravatura em 1888 e posterior aclamação da República em 1889, o Rio foi o palco de seguidas e profundas intervenções urbanas que contribuiriam com a modelação da fisionomia e com a distribuição social desigual e segregada que hoje sustenta. Ainda no Império e depois na Velha República, a malha ferroviária centralizada na capital, expandindo-se para o interior da Província, pode ligar as zonas urbanas e rurais da cidade, e desta com as regiões produtoras de café permitindo a formação, sem planejamento prévio, dos bairros suburbanos ao longo das estações férreas. Por outro lado, comércio urbano apoiado nas atividades de importação e exportação com grande participação do capital internacional, intensificou-se. Como consequência, a região central acelerou seu processo de transformação de uso do solo e o custo das moradias encareceu. Registros apontam que, já em 1865, começaram aparecer nas imediações do centro aglomerados de casebres. Data de 1897 a formação da Favela da Providência e da de Santo Antônio,¹¹



essa última removida com a demolição de parte do morro que, na década 1950, forneceu seus destroços para aterro do Parque do Flamengo.

O início de século XX, graças às intensas reformas promovidas pelo poder público, o capital estrangeiro internacional foi estimulado a investir em infraestrutura urbana, participando da modernização dos meios de transporte e do desenvolvimento da indústria. A chegada da energia elétrica, por exemplo, permitiu que a rede de bondes puxados a burros fosse substituída pela malha de cabos eletrificados. A abertura de novas áreas e a intensificação da ocupação de outras, como os bairros mais centrais da zona sul e norte — da Glória até o Leme, da Tijuca até o Méier, foi uma das conseqüências da atuação conjunta público/privado. As fábricas, que inicialmente se encontravam próximas da região portuária, notadamente em São Cristovão, passaram, a partir da década 1910, a transferir-se para bairros suburbanos mais afastados, uma vez que a disponibilidade de terrenos mais baratos e maiores permitia a instalação de indústrias mecanizadas e de grande porte. A abertura de novas frentes de empregos combinada à ampliação da rede de transporte, bondes e trens, acentuaram a segregação do espaço social. Os ricos, que se dedicavam às atividades comerciais e administrativas, se instalaram na Zona Sul e Zona Norte imediata, enquanto os pobres, induzidos pela malha ferroviária, encarecimento do custo de vida e ausência de política habitacional adequada, foram se instalar nos subúrbios distantes para atender às demandas de braços operários para as fábricas recém implantadas.¹²

A primeira grande reforma que modificou dramaticamente a fisionomia do Rio de Janeiro, conhecida popularmente por *bota a baixo*, ocorreu, em nível Federal, no governo de Rodrigues Alves e, em municipal, no de Pereira Passos, entre os anos de 1902-1906. Atuando em conjunto, as intervenções levadas a cabo pelos dois governos pretenderam modernizar, dotar de infraestrutura sanitária, embelezar e equipar culturalmente a cidade, elevando-a ao patamar das outras capitais cisplatinas, Buenos Aires e Montevideú, e trazê-la ao alto padrão europeu de civilização.

As atividades portuárias, dispersas em pequenas iniciativas privadas e obsoletas, foram, graças as iniciativas de Rodrigues Alves, estatizadas, unificadas e modernizadas. Os terminais de importação e exportação foram capacitados com armazéns de carga, equipamentos e infraestrutura adequados. A remodelação da estação de passageiros, pontuando a entrada do Brasil na Praça Mauá, deu aos visitantes estrangeiros uma recepção digna de uma capital européia. Ligando a Praça à Zona Sul, Passos criou um bulevar monumental, a Avenida Central, hoje Rio Branco, dedicada ao comércio de produtos finos importados, aos cafés, às empresas de comércio internacional, às agências bancárias e às de serviços, aos equipamentos culturais, como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e a



Escola Nacional de Belas Artes, hoje Museu de Belas Artes. Este grande eixo, que impôs areis civilizados à cidade, prosseguia, conduzindo o visitante por sua extensão natural, a Avenida Beira Mar, terras conquistada à Baía de Guanabara com a demolição do Morro de Senado. As reformas prosseguiram ainda com a canalização de mangues e rios, a criação de amplas avenidas, como a Rodrigues Alves e Francisco Bicalho, e o alargamento de outras, impondo o realinhamento e a repaginação das antigas fachadas. Com efeito, foram demolidas habitações e bairros inteiros, afetando sobretudo a população pobre e proletariada que residia no centro. A intensificação da ocupação do Morro da Providência, conhecido como Morro da Favela, data desta época. Outra consequência, foi converter a região diretamente afetada em zona de comércio, administração e serviços, coibindo o uso residencial, contribuindo para o esvaziamento populacional que até hoje caracteriza o centro do Rio de Janeiro. Os bairros entrecortados pelas grandes avenidas, como Saúde, Gamboa, Santo Cristo resistiram como áreas residuais de habitação popular e enclaves de pobreza. Em nossos dias, as reformas do Porto Maravilha para atender a passagem dos Jogos Olímpicos, tendo a frente o empreendedorismo da administração de Eduardo Paes, avança novamente sobre a regiões centrais residuais dentro dos moldes de outrora, sem que uma política habitacional de fixação da população local seja amplamente discutida e implementada. As consequências dos investimentos público/privado combinados podem resultar no inevitável processo de gentrificação, já bastante conhecido em outras épocas e em outras cidades do mundo que passaram pelo mesmo processo de embelezamento e de revitalização turística das antigas áreas portuárias centrais.

Na seara das grandes reformas urbanas, na década de 1920, sob a batuta do prefeito Carlos Sampaio, foi consumada a demolição do Morro do Castelo, marco histórico da formação da cidade, dando origem a esplanada de mesmo nome. No final daquela década, no governo de Antônio Prado Jr., o arquiteto e urbanista francês, Alfredo Agache, propôs para a região e imediações um plano de uso, remodelação e embelezamento que, embora não tenha sido implementado em sua totalidade, deixou traços profundos na região. Agache previu para a esplanada, além de uma grande praça chamada por ele de Entrada do Brasil e jamais implantada, uma grande região administrativa, composta de embaixadas, ministérios e repartições públicas, usos comerciais e recreativos complementares. As tipologias de massas compactas de prédios com praças interiores destinadas ao comércio, ocupando quarteirões inteiros que hoje vemos no Castelo, assim como o desenho da Avenida Presidente Vargas, com seu passeio sombreado por pilotis, a implantação de uma malha urbana preferencial para o automóvel e a transformação das ruas da Saara em ruas de pedestres, estavam previstas em seu plano original. Se as medidas isoladas preservavam algumas áreas históricas centrais, notadamente Santa Tereza, no conjunto, só vieram a



reforçar o uso administrativo e comercial do centro da cidade, aprofundando o seu esvaziamento habitacional e expulsando a população. Fato consumado, por exemplo, com a construção, no Estado Novo, da Avenida Presidente Vargas que levou a remoção de mais de mil imóveis da região, inclusive marcos históricos como o atelier do Mestre Valentim e da igreja de São Pedro, único exemplo de igreja barroca com planta circular no Rio de Janeiro. Além disso, descentralizou a Praça Onze, centro da boemia e referência do samba, transformando-a no vazio desabitado e sem significado social que é hoje.¹³

Posteriormente, nos anos 1960, políticas agressivas de remoção das favelas da Zona Sul e Norte, levadas a cabo no governo de Carlos Lacerda, além de impulsionar o investimento imobiliários de zonas nobres da cidade como a Lagoa Rodrigo de Freitas, Leblon, Botafogo e Vila Isabel, transferiu a população original para conjuntos habitacionais massificados, despersonalizados, isolados e sem infraestrutura, no subúrbio distante, como a Cidade de Deus e a Vila Kennedy, por exemplo. Ainda por encomenda do governo Lacerda, em 1965 foi publicado o Plano Doxiades, também conhecido como Policromático, de autoria do arquiteto e urbanista grego Constantino Doxiades.¹⁴ Este plano, que previu a construção de grandes vias expressas para automóveis, e que ainda nos dias de hoje estão sendo implantadas — Linha Lilás, Vermelha, Verde, Marron, Azul e Amarela —, atingiu diversos bairros residenciais, sobre tudo os populares considerados decadentes, retalhando-os e descaracterizando modos de vida, forçando-os à deterioração. Todas essas investidas cíclicas, ao longo dos anos, foram transformando o centro da cidade em uma zona de aridez cravejada por pequenos enclaves residuais de habitação popular.

Os pobres que outrora prestavam seus serviços na vizinhança, mantendo sua autonomia produtiva, transferidos para bairros distantes e descentralizados, tiveram os laços de amizade e de sustentabilidade quebrados. Mas, com força de resistência e como tática de sobrevivência, retornam diariamente ao centro com suas atividades ambulantes e sazonais. Se espalham durante a semana nos horários de pico, entre o Largo da Carioca, rua Uruguaiana, saídas do metrô, pontos finais de ônibus, e bairros centrais onde encontram seus fregueses habituais, todos trabalhadores, lhes oferecendo seus produtos baratos. Para fugir da Guarda Municipal e de seu Choque de Ordem,¹⁵ inventam dispositivos móveis, para não caracterizar sedentarismo e, ao mesmo tempo, facilitar a fuga no momento da perseguição.

Visitando-se à exposição de Debret é inevitável não associá-los aos escravos de ganho de antigamente. Fato que me estimulou a criar um ensaio fotográfico pondo em paralelo esses dois tempos e grupos sociais. A ideia, mais do que constatar a persistência de uma injustiça evidente, é evidenciar uma cartografia efêmera e circunstancial, colorida e gritan-



te, que insiste, malgrado todas as iniciativas repressivas e de exclusão, retornar ao centro da cidade, como uma ressaca que traz de volta às praias os escombros de demolição que os planos urbanos tentam à toda custa se livrar.

Nas dobras da cidade

Já no início das obras de escavação necessárias à reforma da atual região do porto do Rio de Janeiro, chamadas obras do Porto Maravilha, veio à tona o que restou do antigo Cais do Valongo, tratado hoje como Sítio Arqueológico. O Cais, assim como os Jardins do Valongo, a Pedra do Sal, o Trapiche da Gamboa, a Igreja de São Francisco da Prainha, a Ladeira do Livramento, o Morro da Conceição, o Morro da Providência, a Praça da Harmonia e o Cemitério dos Pretos Novos (IPN) são monumentos ainda vivos do processo de colonização escravista da cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião da descoberta das pedras do Valongo (2012), a historiadora Keila Grinberg relembra a visita da escritora inglesa Maria Graham (1785-1842) ao Rio de Janeiro em maio de 1823, que viu junto ao cais os mercados de escravos do Val Longo (Valongo). Eram depósitos, em que a maior parte dos recém chegados estava sentada em bancos colocados junto às paredes, com cabeças raspadas, corpos macilentos e sinais de doenças de pele.¹⁶

Restam hoje poucas imagens desse Cais, que foi o porto de chegada dos navios negreiros no período de 1770 a 1843. Antes essa prática acontecia no ancoradouro da hoje Praça XV, também no Rio de Janeiro. Uma das imagens mais difundidas é uma fotografia de Augusto Malta, de 1904, quando o Valongo passa a denominar-se Cais da Imperatriz (1843), depois da reforma realizada por Grandjean de Montigny para a recepção da princesa Teresa Cristina, futura esposa de D. Pedro II.

A região do Porto do Rio de Janeiro está, entretanto, carregada de rastros do escravismo, regime que forjou, nas relações de poder e força, como um paradoxo, uma história distorcida de cordialidade brasileira,¹⁷ isenta das responsabilidades no crime de escravidão social, corporal, religiosa, cultural, que por aqui perdurou legalmente em torno de trezentos anos.

São esses vestígios, em verdade, que constroem a memória do lugar e eles são percebidos na ocupação dos sobrados – muitos em ruínas –, nos arruamentos – como o da Rua do Livramento –, nas biroschas, na utilização das calçadas como prolongamento da casa, nos agrupamentos carnavalescos, que são formas de resistir ao movimento soberano de modernização, que seguem os padrões já anunciados por Montigny, hoje ampliados enquanto limpeza e ordenação “gentrificada” daquela região.¹⁸



Outra forma de persistência é o Instituto dos Pretos Novos – IPN, organização não governamental coordenada por Ana Maria de la Merced dos Anjos, que se constitui como Memorial do Cemitério dos Pretos Novos, sítio arqueológico descoberto casualmente nas fundações da casa de Merced, na Rua Pedro Ernesto, na Gamboa, e que foi o cemitério dos escravos desembarcados, ainda sem donos, que morriam nos trapiches e eram sepultados logo adiante do cais, em covas rasas e coletivas.¹⁹

Nos últimos anos alguns movimentos artístico vêm se debruçando sobre a história dessa região, como foi o caso da manifestação Desvende-se: paisagem carioca – cidade sobreposta, do Grupo Opavivará, que programou uma deambulação pela região do porto, denotando e denunciando o processo de desmonte e sobreposição de passados que foram soterrados para serem esquecidos, como já ocorrera no início do século XX nos arredores, quando o prefeito Pereira Passos, sob pretextos sanitários, promoveu a reurbanização do Rio de Janeiro, sobretudo com o desmonte do Morro do Castelo, apagando as marcas do passado colonial, escravista, negro e pobre. O discurso da reforma estava associado à concepção de modernização, que, por sua vez, ligava-se aos conceitos de limpeza e embelezamento urbano, agravando, como escreveu Lima Barreto na revista *Careta*,²⁰ o problema da falta de moradias populares, que já era grande no período. No panfleto que o Opavivará distribuiu durante o percurso,²¹ o grupo menciona as obras atreladas à presença do capital especulativo e de grandes conglomerados empresariais, que promovem mudanças profundas e violentas na vidas dos moradores da região, com remoções e demolições.²²

A relação da arte com a vida nas cidades é também o que se evidencia em alguns dos trabalhos do artista fluminense João Modé. Foi na Lapa, também no Rio de Janeiro, que, em 2002, participando da exposição-ocupação que a Agência Agora realizou no hotel Love's House, Modé descasca as paredes de um dos quartos do antigo hotel de alta rotatividade. Ali, os resíduos das paredes no chão mostravam o quanto de memória cidadina aquele pequeno quarto carregava. Entretanto, João não se contenta em mostrar o mundo vivido entre paredes. Uma corda de algodão e sisal conectava o espaço do hotel com o lado de fora, espaço da rua. Ultrapassando o recolhimento insondável do amor apressado, expandia-se para além das paredes, ampliando para a cidade o campo do desejo, onde tudo floresce e cabe. Na corda performatiza a cidade- desejo, a cidade-boêmia, que nessa época (2002) ainda guardava alguns vestígios da antiga zona libertina de Madame Satã, um dos marginais mais conhecidos do país na primeira metade do século, rei da navalha, capoeirista, homossexual, valente, também conhecido como o último malandro da Lapa.

Em vários de seus trabalhos, Modé promove esse deslocamento tanto territorial quanto simbólico, ativando as porosidades e rompendo as fronteiras entre a arte, o sujeito e a



cidade. Segundo Deleuze,²³ fronteiras são processos histórico e socialmente construídos. São lugares de mutação e subversão, regidos por princípios de relatividade, multiplicidade, reciprocidade e reversibilidade. Fronteiras são lugares de exacerbação e de excesso, onde limites são ultrapassados, novas dimensões descobertas e reordenamentos são encaminhados. Assim é como se apresenta uma outra instalação do artista, em que também uma corda rompe o espaço arquitetônico e se lança para o exterior. Em 2008, para a Bienal de São Paulo, Modé fez Extensor, que saía sub-repticiamente do Pavilhão da Bienal, alcançando o Parque do Ibirapuera e se perdendo na direção de São Paulo. Como escreveu Agnaldo Farias,²⁴ João “propõe o exercício de nova sensibilidade, situada no umbral do visível” e, partindo de pequenos acontecimentos, nos leva sempre para a pergunta sobre os limites entre o que está aí e o que transborda, alcançando outras margens, em perene fazer-se, seja materialmente, seja simbolicamente.

Na 7a Bienal do Mercosul, em 2009. João integrou o programa de residência Artistas em Disponibilidade, que fazia parte do Programa pedagógico, para o qual haviam sido convidados artistas que se fixaram em diversas regiões do Rio Grande do Sul. Modé fixou-se nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai e nos meses de setembro e outubro realizou investigações em várias cidades, para as quais propôs o Projeto Rede,²⁵ que consistia da construção das redes coletivas de contato e interação. Como intervenção no espaço público, o projeto Redes já havia sido desenvolvido em várias cidades, como Rio de Janeiro, Barra Mansa, Stuttgart e Rennes. Para a Bienal, na divisa entre as cidades de Artigas e Quaraí foram construídas duas redes artesanais, uma em cada margem do rio, que se interligavam também por uma corda. Já na cidade de Aceguá, em que a fronteira é definida por um marco-simbólico, foi feita apenas uma rede, que une Aceguá-Brasil e Aceguá-Uruguai. O projeto Rede, dessa forma, ultrapassa a ação coletiva do fazer artesanal para constituir uma forma de interação de cidades e cidadãos em um fazer-se em comum.

Também esticando uma corda que se configura como extensão e fazer-se da cidade, Modé constrói, em 2012, Para o silêncio das plantas,²⁶ no espaço da EAV, do Parque Lage. Dessa vez uma extensa corda liga o portão de entrada ao espaço das Cavalariças. Esse novo Extensor alcança a pequena floresta, que Modé revela ao abrir a segunda porta do espaço construído, porta que fica quase sempre fechada. Dessa porta saem passarelas acima do chão, construídas em madeira, encaminhando o visitante para diversos pontos da floresta-jardim, onde alto-falantes reproduzem músicas e, acima de tudo, intervalos de silêncio. Ali muitas camadas se sobrepõem e se atravessam, mas sobretudo abrem-se as fronteiras entre os ruídos da cidade e o silêncio do parque para que se alcance um novo sentido tanto para a arte quanto para a vida nas cidades.



Muito se tem discutido sobre a constituição em arte, como em sociedade, de um sentido outro, que não o das liberdades individuais, nem o da adesão ao poder soberano.²⁷ Trata-se, melhor dizendo, de uma via de resistência, apoiada no que Jacques Rancière chamou de compartilhamento e que Antônio Negri discute como a estética do comum, baseado o primeiro na partilha do sensível²⁸ e o segundo em um poder instituinte, cuja potência vem dos movimentos sociais.

Construir espaços comuns reais, fazendo prevalecer o desejo de decisão e a capacidade de transformação é o que ambos propõem, quando defendem o sentido do que Negri chama categoria do comum na análise da sociedade contemporânea.²⁹ Para Negri, diante da atual subsunção total da sociedade e do trabalho ao capital, trata-se de entender o que é hoje a vida e de perguntarmos se existe, ainda, a possibilidade de que a vida aconteça de maneira diferente. Para Negri é na relação de cooperação e reconhecimento de singulares que reside o comum e quando se fala do comum, fala-se de maneira necessária e evidente de resistência. Certamente o teórico italiano se refere a uma atuação dentro do caráter público, construindo espaços comuns reais, fazendo valer nesses espaços a vontade de decisão, o desejo e a capacidade de transformação. Sem dúvida, é desses espaços que tratam João Modé e o grupo Opavivará aqui observados.

Referências

ABREU, Mauricio de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Zahar, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

_____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANTELO, Raúl (org.). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo : Cia das Letras, 1997.

BAPTISTA, Anna Paola. *O Rio de Janeiro de Debret, coleção Castro Maya*. Rio de Janeiro : Centro Cultural dos Correios, 2015.

BENJAMIN, Walter, *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo. Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

------. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michael de. *L'invention du quotidien: arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.

DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Mil Platôs*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, volume 1.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.



FERREIRA, Álvaro. Favelas no Rio de Janeiro, nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros. In: *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*. Vol. XIV, nº 828, 25 de junio de 2009. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-828.htm> (consulta: 02/12/2015).

FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. In *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

HUSSAK, Pedro. Produção estética, imaginação e imagem em Jacques Rancière. In *Horizontes da Arte: poéticas artísticas em devir*. Org. Luciano Vinhosa. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1980.

MIGNOLO, Walter. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento:

Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. Traducción de Marcelo Expósito. In. <http://eipcp.net>. Consultado em Janeiro de 2015.

MODÉ, João. Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay setembro-outubro 2009 - 7a Bienal do Mercosur, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009. Catálogo.

_____. Para o silêncio das plantas / João Modé ; Rio de Janeiro: Automatica, 2012

_____. Alguns infinitos / João Modé. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo : Ática, 1996.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

_____. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo : EDUSP, 2013.

Notas

- 1 Kevin Lynch (1980). *A imagem da cidade*. São Paulo : Martins Fontes.
- 2 Raúl Antelo (org., 1997). *A alma encantadora das ruas*. pp 45-83
- 3 *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo : EDUSP, 2013.
- 4 Michael de Certeau. *L'invention du quotidien: arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- 5 "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e "O artista como produtor". In: Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1994. pp 165-196 / 120-136
- 6 https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes
- 7 Rodrigo Naves. *A forma difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo : Ática, 1996.
- 8 https://pt.wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_Universal_dos_Direitos_Humanos
- 9 A exposição com curadoria de Anna Paola Baptista.
- 10 Anna Paola Baptista. Testemunha ocular da história. In: *O Rio de Janeiro de Debret, coleção Castro Maya*. Rio de Janeiro : Centro Cultural dos Correios, 2015. p.34-37 (catálogo da exposição)
- 11 Álvaro Ferreira. *Favelas no Rio de Janeiro, nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros*. In: *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*. Vol. XIV, nº 828, 25 de junio de 2009.



- Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-828.htm> (consulta: 02/12/2015).
- 12 Mauricio de Abreu. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Zahar, 1988.
 - 13 <http://oglobo.globo.com/rio/o-bota-abaixo-que-deu-origem-avenida-presidente-vargas-13858155> (consulta: 06/12/2015)
 - 14 https://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_Doxiadis (consulta: 04/12/2015)
 - 15 Programa de repressão às atividades informais, ao encargo da Guarda Municipal da Prefeitura do Rio de Janeiro, implantado no governo de Eduardo Paes.
 - 16 Keila Grinberg. Achado para não ser esquecido. Cf. <http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/em-tempo/achado-para-nao-ser-esquecido>
 - 17 Sergio Buarque de Holanda. *O homem cordial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
 - 18 Cristina Ribas. A arte de provocar ruínas: especulações na Zona Portuária. In *Global: Revista nômade*. Disponível em <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=697>. Acessado em 4 de abril de 2013.
 - 19 Julio César Medeiros da Silva. *A Flor da Terra: O cemitério dos pretos novos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
 - 20 Lima Barreto. Megalomania. *Careta*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1920, apud Claudia Mirian Que-lhas Paixão. *O Rio de Janeiro e o morro do castelo: populares, estartégias de vida e hierarquias sociais*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em História Social/UFF, 2008.
 - 21 Desvende-se. Paisagem Carioca – Cidade sobreposta. Disponível em www.opavivara.com.br. Acessa-do em 9 de fevereiro de 2013.
 - 22 Moacir dos Anjos. Três coisas que eu sei sobre o Opavivará. Disponível em <https://www.facebook.com/opavivara>. Acessado em 10 de abril de 2013.
 - 23 Gilles Deleuze ; Félix Guatarri. *Mil Platôs*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, volume 1.
 - 24 Agnaldo Farias. In. *Alguns infinitos / João Modé*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
 - 25 João Modé. Proyecto *REDE* fronteira Brasil-Uruguay setembro-outubro 2009 - 7a Bienal do Mercosur, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009. Catálogo.
 - 26 João Modé. *Para o silêncio das plantas / João Modé ;* Rio de Janeiro: Automática, 2012.
 - 27 Giorgio Agamben. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
 - 28 Jacques Rancière. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
 - 29 Antonio Negri. *A Constituição do Comum*. Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum. 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS). Manuscrito.

ENTRE SISTEMAS E REDES, UM RELATO REFLEXIVO

Edgar Franco / UFG

Fábio Oliveira Nunes / UNESP

Hermes Renato Hildebrand / UNICAMP/PUC-SP

RESUMO

Relato reflexivo sobre as propostas apresentadas no Simpósio “As Produções Artísticas Contemporâneas Sistêmicas nas Redes”, realizado no 24º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), partindo de dois conceitos inerentes ao simpósio: sistemas e redes.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e tecnologia; sistema com obra de arte, redes artísticas.

ABSTRACT

Reflective report about the proposals presented at the Symposium “The Systemic Contemporary Artistic Productions in Networks” held on the 24th National Meeting of the National Association of Researchers in Fine Arts (ANPAP), starting from two concepts inherent in the symposium: systems and networks.

KEYWORDS

Art and technology; system as a work of art, artistic networks.



Este artigo nasce das reflexões e propostas apresentadas no Simpósio “As Produções Artísticas Contemporâneas Sistêmicas nas Redes”, realizado no 24º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em Santa Maria, RS. Este simpósio esteve baseado em duas premissas básicas e instigantes que se complementam: as produções artísticas contemporâneas sistêmicas e em redes. Assim, ao observar as propostas apresentadas, identificamos várias conexões entre elas, entre suas estruturas sistêmicas que determinam redes. Se tivemos que afirmar qual seria o paradigma de hoje, diríamos assim como André Parente que vivemos no paradigma das redes. Para ele,

Se quisermos entender o mundo em que vivemos, qualquer que seja o domínio considerado, devemos pensar sobre a noção de rede. Entretanto, se por um lado a figura da rede é uma metáfora fundamental para entendermos as transformações em curso, por outro, não podemos entender sua importância e extensão se a reduzirmos tão somente ao fato histórico da emergência das novas tecnologias de comunicação e do ciberespaço. ... [as rede] sempre tiveram o poder de produção de subjetividade e do pensamento. Mas era como se as redes fossem dominadas por uma hierarquização social que nos impedia de pensar de forma rizomática. Com o *inflechissement* das linguagens provocadas pela morte de Deus e com o enfraquecimento do Estado contemporâneo diante dos interesses do capital internacional, com a emergência dos dispositivos de comunicação, aparece aqui e ali uma reciprocidade entre as redes e as subjetividades, como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos, mas o fato de que pensar é pensar em rede. (PARENTE, 2013)

No final do século XIX, o paradigma determinado por verdades absolutas, por uma lógica baseada na razão, em sistemas de percepção e de representação cartesiano, num espaço de representação euclidiano e em uma estética focada no conceito de belo, começa a ser desconstruído com a chamada “crise da representação”. Estes novos paradigmas buscam resgatar a intuição, a incerteza, o acaso, o imprevisto como elementos balizadores dos processos de criação. Em seguida, os caminhos que percorridos nos conduzem, nos levam para os espaços de representação e da informação baseados nas redes e nos espaços matemáticos topológicos de representação, o espaço das conexões que é do que está próximo e distante, simultaneamente. Podemos dizer que o espaço de representação das redes nos faz conviver, cada vez mais, com as relações de vizinhança, das conexões, das bordas, da fluidez, do que é líquido e das possibilidades que encontramos nas produções artísticas apresentadas neste simpósio.

1. Sistemas e Cartografias

Por outro lado, com a ideia de sistema emergem estruturas recorrentes, particularmente associadas aos processos criativos coletivos e as interfaces tecnológicas e, muitas vezes, caracterizadas pela inter e transdisciplinares e pelas criações de narrativas digitais,



entendendo as produções artísticas realizadas com as tecnologias emergentes como um conjunto complexo de elementos mediados, em processo e em constante interação – seja através do diálogo entre as várias áreas de conhecimento, linguagens e tecnologias de diferentes naturezas na aceção de cada obra, seja por meio do diálogo do público e com o público utilizando os sistemas interativos propostos pelos artistas. Diferentes características podem ser interpretadas nos trabalhos apresentados no Simpósio em questão.

Podemos encontrar a ideia de sistema em várias criações, começando pelas obras do grupo Poéticas Digitais, cujo percurso do coletivo foi apresentado por Gilberto Prado em seu artigo “Projetos Recentes do Grupo Poéticas Digitais”. Prado, em seu texto, perpassa aspectos sistêmicos na produção de arte no campo das chamadas “novas mídias”:

A arte tem se constituído como um lugar de trocas e de contaminação e, certamente, nunca foi alheia ao conhecimento científico e técnico. As práticas e processos artísticos têm a capacidade de ajuste de interferências, podendo assumir a entrada de variáveis que vêm do contexto sem que isto tenha que supor a extinção de suas especificidades, mas deve somente aumentar a sua capacidade de absorção e reorganização. A arte é um sistema aberto, que também considera a pergunta ‘e por que não?’ (PRADO, 2015, p. 2514).

Daniel Hora, por sua vez, em “Alteridade operacional e acidente: o reverso intensivo das plataformas colaborativas na arte hacker” ao abordar recursos utilizados pela arte hacker como a contaminação viral e o glitch, aponta a “alteridade operacional” como elo possível entre sistemas da arte e da tecnologia:

Os sistemas da tecnologia e da arte se atraem e se chocam pela alteridade operacional. Cada um deles pode ser visto como elemento de contaminação e interrupção do outro. Enquanto a tecnologia quer extrair algum produto específico de sua composição e interação com o ambiente, a arte quer dilatar a aleatoriedade dos arranjos sistêmicos. Essa relação subentende o parasitismo e a coabitação mútua, a condição que habilita a deriva suplementar do Outro por meio da instalação do invasor ou da ativação de fatores internos antes inertes (HORA, 2015, p. 2481).

Trazendo as preocupações sistêmicas da própria ação do público diante de obras interativas em espaços expositivos, o artigo “Arte e Interatividade e suas relações com o público” de Manoela Freitas Vares, parte do princípio de que estas criações são sistemas, sendo que o corpo humano e tecnologia podem ser entendidos como constituintes que se inter-relacionam. Mas, eis que, a autora partindo do princípio de que estas interações acontecem publicamente, amplia o domínio deste sistema ao público que observa a obra:

Desse modo, é possível identificar como componentes do sistema, não só o corpo do interator e a tecnologia, mas também quem está observando esse funcionamento e – por vezes – até influenciando esse processo. Mas como acontece a percepção da obra pelo público que não deseja interagir com ela?



(VARES, 2015, p. 2569)

Pensando o próprio espaço urbano como um engendramento sistêmico de diferentes elementos, temos o artigo “ZL Vórtice: o processo criativo no contexto artístico contemporâneo” de Hermes Renato Hildebrand e Daniel Paz de Oliveira.

O projeto ZLVórtice busca investigar as condições de criação nas artes interativas e contemporâneas, no contexto da complexidade, interação, colaboração, com base nas tecnologias emergentes e com ele pretende-se levantar dados, mapear territórios e cartografar aspectos que se vinculam às práticas artísticas e de gestão pública, enfatizando as emergências de padrões estéticos e poéticos e diferentes formas de significação. O projeto ZL Vórtice vem sendo desenvolvido na Zona Leste, em São Paulo e aborda dimensões da subjetividade e elaboração do conhecimento. Acredita-se que a “desprogramação de processos” por meio da incorporação do imprevisível, apresenta componentes estéticos e poéticos que podem por meio destas cartografias serem explicitados. (HILDEBRAND, 2015, p. 2741).

A discussão das tessituras urbanas também está no artigo “Tractos e a criação de mapas tátil-sonoro-interativos” de Fábio Oliveira Nunes. O artigo aborda o processo de criação do Projeto Tractos assim descrito:

O projeto Tractos, atualmente em desenvolvimento no ano de 2015, busca a criação de mapas tátil-sonoro-interativos de regiões limítrofes da região metropolitana de São Paulo. As ações têm buscado a criação colaborativa de instalações tátil-sonoro-interativas, nas quais o imaginário dos viventes nas regiões abordadas volta-se para o desenho de mapas físicos – em papel e grafite – a serem percorridos por visitantes de modo tátil – disparando sons capturados a cada toque nas regiões do mapa. Tanto o desenho do mapa quanto a captura e seleção de sons são realizados coletivamente (NUNES, 2015, p. 2505-2506).

Tal como o Projeto ZL Vórtice, trazido no artigo de Hildebrand e Oliveira, as ações de Tractos aconteceram na região leste da capital paulista, no bairro de Itaquera, além de outras regiões da Região Metropolitana de São Paulo, como Grajaú (extremo sul da capital), Embu das Artes/Pirajussara e Ilha do Bororé (área de proteção ambiental localizada na cidade de São Paulo). Ambos os projetos também compartilham a proposta de uma tomada cartográfica sobre estas áreas, implicando os significativos problemas sociais destas regiões distantes do centro e áreas mais nobres de São Paulo. Tanto em Tractos como em ZL Vórtice, nos conduzem a percorrer novas geografias urbanas em plataformas digitais que buscam abarcar o espaço da cidade em sua complexidade.

Continuando a pensar em deslocamentos e percursos, observamos o objeto vestível Ronin dos artistas Agda Carvalho e Edilson Ferri, que se contextualiza no artigo “Vestir nômade: trajeto como experiência” da dupla de artistas. O objeto vestível, conforme os artistas:



Ronin propõe a reflexão dos deslocamentos humanos, situação em que é discutida uma atitude nômade, ou seja, a busca de um indivíduo e/ou grupos, que apresentam como reação aos contínuos conflitos e pressões, uma situação de um caminhar, uma movimentação programada ou aparentemente desorientada. Esta proposta discute o trajeto e o vestir que envolve o corpo desse caminhante, uma estrutura que tem um sentido de armadura, como um casulo que protege e acompanha as distintas condições de um percurso. Um invólucro que apresenta o acúmulo de vivências e das variações de um trajeto, ao manifestar na superfície do vestir, as respostas dos enfrentamentos e/ou acolhimentos encontrados com a deambulação. Revela-se a possibilidade sensória do corpo, quando em deslocamento e articulado com a pluralidade de acontecimentos imprevisíveis e mutáveis. O objeto vestível potencializa a percepção dos espaços com respostas na sua estrutura. (FERRI, 2015)

2. Redes

Já nas redes os ecossistemas tornam-se mais abrangentes – não só em nosso cotidiano envolvendo os ciberespaços, mas também nas formas modelizadoras que estabelecem nossas subjetividades diante dos meios digitais. Por outro lado, os sistemas e as redes são regimes de organização que criam amplitudes e novas interrelações. Em regra, as redes são associadas às suas dimensões comunicativas, mas estendem seus domínios para as possibilidades de sequencialidade, hipertextualidade, hibridação, convergência, ubiquidade, entre outras situações – incluindo as particularidades inerentes aos dispositivos tecnológicos que atuam nestes ecossistemas.

Ao pensar no envolvimento de artistas com redes de comunicação, podemos começar por aquelas que são estabelecidas muito antes da difusão massiva das redes digitais. A arte postal pode ser compreendida como um importante antecedente neste sentido:

Na medida em que valoriza a comunicação, a arte postal é o primeiro movimento da história da arte a ser verdadeiramente transnacional. Esta é a razão de não podermos falar de redes artísticas sem nos referirmos à mail art. Ao reunir artistas de todas as nacionalidades e inclinações ideológicas “partilhando” um objetivo comum, tratava-se de experimentar novas possibilidades e intercambiar “trabalhos” numa rede livre e paralela ao mercado “oficial” da arte. A mail art é certamente uma das primeiras manifestações artísticas a tratar com a comunicação em rede, em grande escala. Ela encontra suas origens em movimentos como Neo-Dadá, Fluxus, Novo Realismo e o grupo japonês Gutai, formado no fim dos anos 50, antecipando grandes mudanças que viriam a ocorrer no mundo das artes ocidentais, como o happening e a action painting (PRADO, 2003, p. 40).

A autora Leonilia Gabriela de Souza evidencia em seu artigo “Criação Colaborativa: os correios como ferramenta da construção da obra em rede” vários aspectos colaborativos presentes na produção em arte postal:



A Arte Postal só foi possível pela extensão dos contatos de alguns artistas que começaram a desenvolver seus trabalhos e enviá-los a outros artistas e posteriormente a anônimos. A partir dessa condição é que começa a pensar na estrutura de rede, visto que a disseminação do movimento foi incontrolável e de difícil monitoramento. O receptor do postal era convidado como vimos na imagem acima a responder a obra, reforçando a conexão, ou reenviá-la a outras pessoas de sua rede de contatos ou sugeridas no material. (SOUZA, 2015, p. 2550)

Ainda durante este Simpósio, as autoras Marina Barros, Bruna Berger e Helga Corrêa, no artigo “Arte postal e natureza: entre redes digitais e conexões físicas”, trouxeram um relato da vivacidade desta linguagem na contemporaneidade, quando propuseram uma convocatória para artistas de todo o mundo com o tema “natureza” e receberam 404 contribuições de 18 diferentes países (BARROS et al., 2015, p. 2450).

Se a arte postal nos faz rever a relação entre redes e o mundo físico, por sua vez, o artigo “Game Over e as interfaces de acoplamento entre o espaço físico e o ciberespaço” de Marcos Cichelero e Andreia Machado de Oliveira discute as possibilidades de convergência entre mundo físico e ciberespaço. Os autores apresentam o trabalho de gamearte Game Over, que nos convida a coexistir dentro entre o mundo físico e o digital:

Em “Game Over”, as interfaces de acoplamento unem o mundo físico e o digital em uma mesma experiência, onde o interator interfere no universo digital ao mesmo tempo em que é “contaminado” pelo mesmo. Neste sentido, entende-se como interface de acoplamento, os elementos que fazem o percurso desde o estímulo cognitivo até o recebimento da resposta pelo interator (CICHELERO; OLIVEIRA, 2015, p. 2579).

As redes digitais que hoje soam como sinônimo de Internet, levaram à criação de um universo específico de trabalhos voltados para as especificidades da condição de estar em rede, conforme trazido no trabalho “Experiências artísticas na Rede Internet no Brasil” de Maria Amélia Bulhões:

Nessas obras, os inúmeros nós de circulação e a transferência de informações que se forma na rede podem se tornar os produtores da arte, em processos colaborativos. Trabalhando com a e-imagem, cuja natureza espectral não permite uma visualidade fixa, materializada física e espacialmente, as obras desses artistas passam ao largo dos paradigmas de análise aplicados à pintura ou à escultura. Diferentemente das produções tradicionais, essas imagens existem somente no encontro de emissões e recepções na tela de um computador. Sua captação é fugaz e movediça, apresentando-se de forma diferenciada, de acordo com as especificidades do equipamento receptor e das condições de emissão. Fundamentalmente, elas se integram na tradição heterodoxa da arte em fluxo, cujo processo criativo colaborativo não se define em um produto final, mas em uma proposta aberta, que pode continuamente ser alterada e para cujo estudo se faz necessária uma matriz de pensamento mais dinâmica e complexa (BULHÕES, 2015, pp. 2588-2589).



Em paralelo à produção de arte voltada para a Internet, a rede é também uma plataforma de articulação de artistas para a execução de obras, conforme apresentado no trabalho “As redes como meio de construção de poéticas”, de André Oliveira, Bernardo de Moraes Pinto e Karla Ruas:

A rede cibernética têm possibilitado o intercâmbio entre artistas e suas obras, mas também um contato de troca de informações e divulgação. Além disso e em consequência, temos milhares de rizomas conectados que fazem papel de emissores e outros como receptores que usam a produção de outros artistas afins para potencializar sua expressão. A rede é um fonte criativa não só para quem nela está para produzir mas também para quem usa dela para interagir, e encontrar uma forma de poder vir a ser (OLIVEIRA et al., 2015).

Da criação de arte à sua sistematização na catalogação e classificação de acervos de museus, temos o artigo “Acervo e Redes: o que há de comum entre eles?” de Patricia Kunst Canetti, que propõe aproximações das práticas de redes às práticas de acervos. A autora pontua que o surgimento do computador “de pequeno porte” e a rede global de computadores, com suas recentes plataformas colaborativas, são elementos motivadores de mudanças significativas nas práticas de acervos nas últimas três décadas (CANETTI, 2015, p. 2597).

Voltando à produção, como salienta Franco (2015, p. 2490), apesar dos criadores de obras na Internet buscarem uma aproximação gradativa com o sistema da arte, incluindo suas obras em exposições, museus e outros espaços institucionalizados da arte, uma das características mais importantes dessa categoria artística é sua veiculação livre, na Internet, como destaca Fábio Oliveira Nunes (2010, s.p.):

[...] os artistas ainda desejam alguma legitimação, muitas vezes por motivações institucionais (universidades, institutos ou necessidades de realização de projetos); os espaços que buscam discutir e difundir essa produção são muitas vezes segmentados, criando nichos restritos – incursões mais pluralistas arriscam-se em descontentar tanto os tecnológicos como os mais convencionais.

Divergências à parte, o desprendimento do mercado – mesmo porque o caráter imaterial e público da web arte dificulta sua comercialização – e sua veiculação sem intermediários, proporciona uma produção que consegue congrega ao mesmo tempo liberdade de produção com acessibilidade ao seu público. Em outros meios, esses dois elementos simultâneos só seriam possíveis àquelas que possuem renome suficiente para que sua produção seja vista sem restrições. O artista da web produz e veicula o que quer, mas também caberá a ele tornar-se visível dentro dos infinitos labirintos da rede.

Fábio Oliveira Nunes, em seu artigo de 2010 “Reflexões sobre a web arte em novos contextos”, revê e atualiza suas categorias, propondo três direcionamentos poéticos gerais que caracterizam a produção contemporânea em web arte, sendo eles: a telepresença, a crítica dos meios, e o cérebro global. Para Nunes (2010, s.p), “na arte dos novos meios



a telepresença proporciona trabalhos nos quais o receptor age ou explora determinado lugar seja físico ou virtual. Já a teleausência – seu contraponto – é a inexistência do indivíduo, ocupante do Ciberespaço”; já o cérebro global, é a característica de conexão e interatividade proposta por esses trabalhos, como ressalta Nunes (2010, s.p.), “especialmente esses trabalhos problematizam a rede enquanto um canal de sinapses que emanam de um consciente coletivo. A nova condição é não apenas estar na web, mas dar-lhe voz, efetivamente.”

A obra de web arte “Canal 666 BR: para (des)hipnotizar as massas”, criada pelos artistas Edgar Franco e José Loures, e apresentada no simpósio em questão, é um trabalho que pode ser situado na terceira proposição poética destacada por Nunes (2010, s.p.) a da crítica dos meios, e se instaura no contexto da Internet, como um canal crítico das instancias midiáticas televisivas, utilizando a possibilidade livre de criação de um canal sem a necessidade de concessões públicas para criticar a massificação e alienação da televisão ainda presente nos dias atuais. Sobre a web arte como crítica dos meios, Fábio Oliveira Nunes (2010, s.p.) esclarece:

No subtexto de todas as teorias democratizantes que povoam a rede está subentendida uma crítica aos meios de comunicação convencionais – e por extensão a uma sociedade tecnológica que faz um uso hegemônico destes mesmos meios. [...] No advento da rede é evidente que as demandas de contato e reverberação de discursos independentes são efetivadas: criam-se redes de contato eficazes e ativas diante dos meios tidos como hegemônicos. Assim, a rede passa a ser um canal da crítica efetiva, pautada pela própria difusão. Neste contexto, uma parcela da produção artística em web arte estará justamente pautada em uma visão reflexiva e dissonante de qualquer apologia dos meios, bem como, na desconstrução de nossas expectativas e práticas comuns.

No dia 8 de julho de 2014, na semifinal da Copa do Mundo de 2014, em partida disputada no estádio do Mineirão, em Belo Horizonte, a seleção brasileira sofreu a maior e mais desastrosa derrota de sua história, um vexame lastimável. A seleção de futebol alemã fez 7 gols na seleção brasileira que terminou a partida com um único gol. O episódio foi noticiado no mundo inteiro em manchetes que ridicularizavam a tal seleção pentacampeã. Esse resultado devastador e vergonhoso foi o episódio final de uma copa marcada por escândalos de desvio de verbas e a construção de estádios superfaturados que também teve péssima repercussão internacional. Apesar de todos os escândalos e da roubalheira desvairada noticiada pela mídia, os ingressos com preços exorbitantes destinados ao público brasileiro copa esgotaram-se em tempo recorde. A partir de alguns meses antes do início da copa, os jogadores e a comissão técnica da seleção brasileira realizaram campanhas milionárias como garotos propaganda de dezenas de marcas multinacionais, bombardeando todos os canais midiáticos com suas imagens posando de heróis nacionais e



enriquecendo suas contas bancárias. Esses canais midiáticos, ávidos pelo lucro do espaço publicitário, alimentaram o ufanismo sem ressalvas, endeusando atletas e abrindo espaço a eles em rede nacional, sobretudo nos canais de TV aberta.

Após vexame global, veio um silêncio sepulcral. Como destaca Franco (2015, p.2492), os canais midiáticos brasileiros rapidamente fingiram esquecer a derrota lastimável e deixaram de falar sobre ela, passaram a divulgar com ênfase os campeonatos de futebol estaduais e a “Copa do Brasil”, inventando, como de costume, novos ídolos do futebol, e alimentando o fluxo alienante das massas com as publicidades hipercapitalistas que vêm atreladas à difusão de jogos de futebol e de seus pseudo-heróis.

A importante derrota, que poderia servir para acordar parte da população alienada pelo ufanismo induzido midiaticamente, tornou-se um tabu, não se fala mais nela, e o circo do futebol brasileiro voltou a ser armado, como se nada tivesse acontecido. A partir dessa percepção, do fato da derrota ter se tornado um tabu midiático, e como consequência disso um tabu entre os aficionados por futebol, surgiu a ideia da criação de um canal que se propusesse a divulgar eternamente esse episódio marcante e importante. Uma tentativa irônica e mordaz de alertar as massas sobre sua alienação e subserviência às multinacionais financiadoras do circo futebolístico. Obviamente o espaço perfeito para a instauração de tal canal teria que ser a rede Internet, e sua proposta irônica estabeleceu-se então como uma obra de web arte.

Segundo Franco (2015, p.2493) O nome do canal surgiu imediatamente após a sua concepção geral, Canal 666 BR. O 666 como uma alusão à besta do apocalipse bíblico, ao demônio, àquilo que se quer evitar, negar, esconder. Ao terror que essa derrota causa aos que têm interesses excusos e usam o futebol como fonte de lucro, e preferem que ela seja esquecida. O objetivo do Canal 666 BR é trazer à tona esse “demônio”, torná-lo visível a qualquer momento do dia ou da noite, indo na contramão dos canais midiáticos televisivos e de seu compromisso com a publicidade e por consequência com as multinacionais.

A obra de web arte configurou-se na forma de um canal/site de acesso irrestrito com transmissão infinita em loop eterno de uma versão acelerada dos 7 gols aplicados pela Seleção Alemã de Futebol na Seleção Brasileira de Futebol, durante a semifinal da Copa do Mundo 2014. Após a apresentação de cada gol aparecem em flash rápido as frases “Não Coma”, “Não Beba”, “Não Compre”, fazendo uma alusão ao famoso experimento Vicarista que deu início ao estudo e aplicação das propagandas subliminares em Fort Lee, New Jersey EUA no ano de 1956, quando Jim Vicary instalou em um cinema de Nova Jersey um segundo projetor especial, taquicógrafo, que projetava intermitentemente na tela as frases



“Drink Coke”, “Eat Popcorn”. A repetição do sinal subliminar causava efeitos no subconsciente do público, aumentando as vendas da Coca Cola em 57,7%, apesar do experimento e seus métodos terem sido questionados, ele tornou-se um marco na história da comunicação (CRANDALL, 2006). O som presente no canal 666 BR é a voz invertida de um locutor esportivo de um grande canal de TV financiado por multinacionais, elogiando a seleção brasileira durante a copa. A obra reflete sobre a indução ao consumo e o papel da mídia e da publicidade nesse contexto hiperconsumista. A resposta ao canal foi de indignação e frustração por parte de alguns, que esperavam outra coisa, mas outros compreenderam a proposta crítica e irônica da obra de web arte. Nas palavras de Franco (2015, p. 2498): “Como artista e criador, creio que o CANAL666BR cumpriu o seu papel crítico, subversivo e irônico, ao colocar-se na contramão das mídias institucionalizadas e resgatar um episódio negado por elas devido aos seus interesses financeiros”.

3. Considerações finais

O presente Simpósio corporificou questões das investigações que gravitam sobre as duas premissas inicialmente trazidas: as produções artísticas contemporâneas sistêmicas e em redes. Em última análise, as discussões foram capazes de mapear preocupações comuns entre os participantes, diante de um estado presente de produções que dialogam com o universo de meios digitais. Estas produções podem fazer uso destes meios para a criação, ou simplesmente estarem implicadas em um contexto modificado pela vivência digital e em redes. Inexoravelmente, estas produções estão imersas em dinâmicas sistêmicas, pelas perspectivas de ação, práticas e/ou tecnologias adotadas, mas especialmente por irem além de uma visão estanque e isolada na criação artística contemporânea.

Referências

BERGER, Bruna; BARROS, Marina Attiná Jozala; CORREA, Helga. Arte postal e natureza: entre redes digitais e conexões físicas. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p. 2444 - 2456.

BULHÕES, Maria Amelia. Experiências artísticas na rede internet no Brasil. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2587 - 2595.



CANETTI, Patricia Kunst. Acervos e redes: o que há de comum entre eles? In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015.p.2596 - 2604.

CARVALHO, Agda; FERRI, Edilson. Vestir nômade: trajeto como experiência. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015.p. 2402 - 2412.

CICHELERO, Marcos; OLIVEIRA, Andreia Machado. "Game Over" e as interfaces de acoplamento entre o espaço físico e o ciberespaço. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015.p.2573 - 2586.

CRANDALL, Kelly B. Invisible Commercials and Hidden Persuaders: James M. Vicary and the Subliminal Advertising Controversy of 1957. HIS 4970: Undergraduate Honors Thesis, University of Florida, Department of History, April 12, 2006.

FERRI, Edilson. [Texto sobre obra Ronin de Agda Carvalho e Edilson Ferri]. 2015. Disponível em: <<http://www.edilsonferri.com.br>>. Acesso em 29 nov. 2015.

FRANCO, Edgar. Canal 666 BR: para (des)hipnotizar as massas - processo criativo em web arte. In : Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2485 - 2499.

HILDEBRAND, Hermes Renato; OLIVEIRA, Daniel Paz de. ZL Vórtice: o processo criativo no contexto artístico contemporâneo. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. pp.2529 - 2544.

HORA, Daniel. Alteridade operacional e acidente: o reverso intensivo das plataformas colaborativas na arte hacker. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2471 - 2484.

MORITA, Carolina Kazue. Anotações sobre o aparecimento e desaparecimento da imagem no trabalho de Marina Camargo. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2457 - 2470.

NUNES , Fabio Oliveira. Tractos e a criação de mapas tátil-sonoro-interativos. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara



Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS : Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2500 - 2512.

NUNES, Fábio Oliveira. “Reflexões sobre a web arte em novos contextos”, in URL:http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto_reflexoesweb1.html, acessado em 20 de fevereiro de 2015. Texto publicado originalmente na revista PORTOARTE - Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, número 28,2010.

OLIVEIRA, André Luiz Ferreira de; PINTO, Bernardo de Moraes; RUAS, Karla Caroline Gonçalves. As redes como meio de construção de poéticas. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. pp. 2413-2429.

PARENTE, André. Tramas da rede: enredando o pensamento da arte. In: SEMINÁRIOS Internacionais Museu Vale 2013 [anais]. Vila Velha: Museu Vale, 2013. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br/textos/Andre%20Parente.pdf>>. Acesso em 29 nov. 2015.

PRADO, Gilberto. Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PRADO, Gilberto. Projetos recentes do grupo Poéticas Digitais. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2513 - 2528.

SOUZA, Leonilia Gabriela Bandeira de. Criação colaborativa: os correios como ferramenta de construção da obra em rede. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2545 - 2561.

VARES, Manoela Freitas. Arte-interatividade e suas relações com o público. In: Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS ; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). Santa Maria, RS: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: 24 nov.2015. p.2562 - 2572.

Edgar Franco

É Ciberpajé, artista transmídia, pós-doutor em arte e tecnologia pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela Unicamp. Professor permanente do Programa de Pósgraduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG. Recebeu prêmios nacionais por suas criações nas áreas de quadrinhos e arte & tecnologia, é também pesquisador nessas áreas com dezenas de artigos, capítulos de livros, e livros publicados. Site pessoal: <http://ciberpaje.blogspot.com.br/>



Fábio Oliveira Nunes (Fabio FON)

É artista multimídia, doutor em artes na Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutor em artes na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente, é pesquisador do grupo de pesquisa cAt: ciência/ARTE/tecnologia do Instituto de Artes da UNESP. Entre seus estudos, destaca-se o livro CTRL+ART+DEL: Distúrbios em Arte e Tecnologia, Editora Perspectiva, em 2010. Site pessoal: <http://www.fabiofon.com>.

Hermes Renato Hildebrand

É artista, doutor em comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Atualmente é professor da UNICAMP e da PUCSP e exerce o cargo de coordenador do Programa de Pós-Graduação do TIDD - Tecnologia da Inteligência e Design Digital, da PUCSP. Atua nas áreas de semiótica, educação, comunicação, artes e jogos digitais, com ênfase nas tecnologias digitais e emergentes, instalações interativas e sistemas digitais. Atua em artes, ciência e tecnologia desenvolvendo reflexões, pesquisas e produções com abordagem em estética, semiótica e em linguagens visuais através das mídias emergentes. Foi vencedor do 6º Prêmio Sergio Motta de melhor instalação interativas da Secretaria do Estado de São Paulo com o grupo de artistas SCIArts - Equipe Interdisciplinar. Sites pessoais: www.sciarts.org.br e www.hrenatoh.net.

INSERÇÃO (LUGARES) E TRANSBORDAMENTOS DA GRAVURA EM REDES E CONEXÕES

Maria Luisa Tavora (EBA/UFRJ)

Lucia Gouvêa Pimentel (EBA/UFMG)

Hermes Renato Hildebrand / UNICAMP/PUC-SP

RESUMO

O Simpósio *Inserção (lugares) e transbordamentos da Gravura em redes e conexões* identificou, reuniu e aproximou o conjunto de pesquisadores/estudiosos/ professores/artistas interessados no fortalecimento de uma rede de discussões contemporâneas sobre o campo da gravura. Promoveu a articulação de sua relevância conceitual envolvida e atualizada em estudos históricos, teóricos, metodológicos e presentes nas poéticas. Inserido na temática dos compartilhamentos na arte, através de redes e conexões espaço-temporais, buscou aprofundar discussões relativas à gravura tomada não só por suas singularidades mas, sobretudo, por sua potencialidade transdisciplinar de aportes críticos e de práticas, - abordagens contemporâneas de suas condições de visibilidade, na atualidade. As pesquisas envolveram “os operadores da visão de arte”, múltiplos segmentos e atores que favorecem a inscrição da gravura, seus lugares, deslocamentos e transbordamentos no amplo campo da arte.

PALAVRAS CHAVE: “gravura contemporânea”; “gravura e experiência material”; “gravura e pluralidade conceitual”; “gravura e experiência histórica”.

ABSTRACT

The symposium *The insertion (places) and cross-overs of Engraving in networks and connections* identified and brought together a number of researchers, scholars, teachers and artists interested in strengthening contemporary discussions about engraving. It promoted the articulation of its conceptual relevance as involved and updated in historical, theoretical and methodological studies and as present in the poetic arts. Through insertion in artistic interdisciplinarity, and through spatial and temporal networks and connections, it sought to deepen discussions relating to engraving, not so much in its singularity but above all through its transdisciplinary potential for contemporary critical and practical approaches to the conditions of its current visibility. The research involved “the operatives of the artistic vision”: many segments and actors who promote the position of engraving, in all its forms and interconnectivity, in the broad field of art.

KEY WORDS:

“contemporary engraving”; “engraving and material experience”; “engraving and conceptual plurality”; “engraving and historical experience”.



Na contemporaneidade, a abordagem da gravura tem-se valido de inúmeras possibilidades de conexões com materiais, com suportes, com conceitos, com outras modalidades artísticas e disciplinares, com metodologias de ensino e com referenciais históricos de sua própria cultura.

A rede de diferentes agentes culturais promove configurações poéticas e experimentações nas artes gráficas que findam por demandar expressões que identifiquem com maior precisão e nomeiem processos e desdobramentos criados mais recentemente: gravura em campo expandido, gravura mista, gravura digital, ecogravura, gravura não-tóxica e gravura sem matriz, entre outras. Certamente urge pensar a gravura para além de uma imagem reproduzida a partir de uma matriz perene, da qual são tiradas cópias numeradas. Por outro lado, entendemos também que o fundamento poético da gravura se constitui da interconexão entre dois ou mais suportes. A multiplicidade e a pluralidade são suas modalidades de existência, questões que têm merecido ousadas apropriações poéticas e críticas.

Na tradição, a gravura pautou-se por sua funcionalidade técnica de reprodutibilidade: possibilitou a reprodução de imagens, quer para ilustração de textos ou para comunicar imagens em folhas soltas. Ao longo do tempo, foi considerada artisticamente das mais variadas formas, como instrumento de popularização da imagem, como na Pop Arte, ou de expressão mais forte de ¹sentimentos e interioridade como, por exemplo, nos Caprichos de Goya, na intimidade das ambiências de Rembrandt ou na produção do expressionismo alemão. Sua potência expressiva foi se afirmando com autonomia na experiência da arte moderna, tornando-se instrumento para criação de obras de arte.

Face a esse processo histórico, justificado em muito pela evolução técnica da fotografia e da computação, campos que respondem mais eficazmente às demandas de impressão e de reprodução de imagens, podemos recorrer à afirmação de Michel Melot, estudioso do assunto, para quem a gravura, pensada em outra dimensão, “passou dos ateliês dos impressores para os ateliês dos artistas, das livrarias para os museus e galerias de arte” ²

No caso das experiências mais recentes, podemos estender o pensamento de Michel Melot dizendo que a gravura de arte assume múltiplas formas e materialidades, passando frequentemente da superfície das paredes dos museus e galerias de arte para o espaço social comum, constituindo dispositivo relevante para as criações artísticas em tecidos, adesivos, paredes, performances, instalações e intervenções urbanas, entre outras.

No campo das problemáticas contemporâneas, podemos aventar a hipótese que outros termos precisam ser encontrados para as muitas formas elaboradas em experiências e práticas que se assentam na reconsideração conceitual dos fins e dos meios da gravura.



Neste âmbito, as técnicas são inventadas a partir da materialidade da obra. Os limites entre técnicas se esgarçam e reconstroem-se formas artísticas. Ampliam-se procedimentos para além do interesse pelo virtuose, dão-se transbordamentos em redes.

No interesse de conjugar abordagens contemporâneas das condições de visibilidade da gravura, na atualidade, os estudos e pesquisas apresentados no Simpósio 4 transitaram, em seu amplo campo, como “os operadores da visão de arte”. As abordagens envolveram os artistas e suas poéticas (o fato artístico), a curadoria, a crítica, o público, as instituições, os espaços de ensino/aprendizagem e produção/ateliês, os acervos e as mostras.

Gravura e experiência material

A gravura contemporânea vale-se de inúmeras possibilidades de conexões com materiais, com outras modalidades artísticas e disciplinares, suportes e invenção de seus lugares no cenário artístico.

Tivemos oportunidade de colocar em pauta questões que tanto disseram respeito ao livre trânsito interno de técnicas tradicionais deste fazer (transbordamentos materiais) quanto conexões transdisciplinares, (transbordamentos conceituais) oportunidade de análise e reflexões críticas sobre o conceito de *métier* e dos limites e extensão de sua funcionalidade, no âmbito da impressão gráfica. “Manuais pseudotécnicos: a ciência fictícia no âmbito de tecnologias e corpos obsoletos”³ remete à prática da gravura e suas possíveis relações com as ciências para as quais constituiu, na tradição, veículo de divulgação e de sistematização de seus respectivos conhecimentos. Retomada esta prática, a gravura contemporânea é envolvida com elementos do campo da engenharia e do desenho técnico aplicado, relação que vai se operacionalizar com a tecnologia e a criação e apresentação de corpos obsoletos. Toda uma formalização que dava credibilidade às imagens científicas é explorada no campo da pura ficção e imaginação.

Também em “Desenhos doentes: projeto indústria - diário gráfico em viagem”⁴, identifica-se o empenho científico de exploração do cotidiano: observação, coleta, anotações. Uma expedição ao cotidiano em um trabalho para treinar a memória estimulada pelos diários de notáveis viajantes.

Busca-se a sobrevivência de imagens de rótulos, recriadas em gravura na superfície de balões, cilindros em madeira, litografia sobre folha-de-flandres. Processo de construção da oficina *Projeto indústria: diário gráfico – desenho de observação em viagem*, tendo como



referencial o gesto e a intenção, e materiais no verso de cartonagens, máscaras, rótulos e outros objetos que chamaram atenção em quartos, banhos de hotéis e lugares de passagem. O transbordamento se deu em gravuras na superfície de balões, cilindros em madeira e litografia sobre folha-de-flandres.

Ainda no trânsito livre interno ao fazer da gravura, com misturas de procedimentos que se conjugam, em “Discurso plástico-poético: gravuras engajadas de Marília Rodrigues e Thereza Miranda”⁵ as obras de Thereza Miranda e de Marília Rodrigues (anos 1970/80) são atravessadas pelo interesse em conexões de natureza política. Ambas integram a fotografia em suas práticas, a primeira engajando-se no processo de preservação do patrimônio histórico arquitetônico, e Marília no debate coletivo sobre a liberdade e o arbítrio dos anos de chumbo do poder militar. Ambas transitam livremente entre as técnicas, fazem conexões experimentais e operam alargamentos conceituais na materialidade da técnica. Funções transdisciplinares.

Gravura e pluralidade conceitual

No processo engendrado pelos artistas contemporâneos de inter-relação da gravura com outras práticas e disciplinas, o interesse por uma ação do virtuose da técnica e de sua liturgia desloca-se da centralidade de sua produção.

Esta problematização ganhou contornos para nossa reflexão com a abordagem do percurso histórico da técnica de gravação para o qual concorreram os conceitos de anacronismo e sobrevivência de Didi-Huberman. Em “A sobrevivência da gravura: conexões espaço-temporais”, foi identificada a flexibilidade da técnica da gravura na produção de imagens, e identificados inúmeros exemplos das conexões espaço-temporais que realiza, numa pluralidade conceitual face, entre outras questões, a seu caráter alquímico-experimental. O interesse em reproduzir imagens se aliou à riqueza de possibilidades expressivas que a gravura proporciona.

A partir deste aspecto, com a pesquisa “Ressignificando espaços a partir da experiência gráfica em vias urbanas de Natal”, resultado de projeto *Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal*, permitiu a discussão sobre a **apropriação dos procedimentos da gravura** incorporados à intervenção performática urbana em ruas da cidade potiguar. A impressão de vestígios ganha dimensão conceitual no processo (articulação da produção no ateliê de gravura), que buscou a transposição dos lugares da ação para a galeria, espaço expositivo. O resultado gráfico atua sobre o espectador como documento do processo, em que se



integram, em rede, o corpo do artista, a imagem e a cidade.

Se esta experiência foi trazida em seus vestígios para o ateliê de gravura, outro relato, “A marca e o gesto nos processos de impressão na contemporaneidade”⁶ promove o alargamento de conceitos de gravura e impressão pensados justamente fora do ateliê. Trata-se de colher marcas ou vestígios deixados pela natureza sobre determinadas superfícies devidamente tratadas para tal, colocadas por um certo tempo ao relento. Corpo matriz e corpo impressão constituem entendimentos outros do processo de imprimir. As reflexões sobre os conceitos que a experiência cria promovem um entendimento da gravura além dos horizontes comuns. O processo de impressão e suas complexas operações constitui a produção artística que acolhe as contribuições do acaso, legadas pela natureza.

Gravura e experiência histórica

Importantes ainda foram as discussões da abrangência poética da linguagem gráfica em seus diferentes ciclos históricos e em abordagens amplas na dinâmica ação criadora.

A pesquisa sobre a “A Chita- uma gravura na cultura brasileira”⁷ aproxima-a dos processos da xilogravura, técnica que lhe deu origem entre nós, quando da instalação do Collegio das Fábricas do Rio de Janeiro, momento em que, igualmente, foram criados a Imprensa Régia e o Arquivo Militar. Tal instituição englobava além da fábrica de cartas de jogar, a estamperia de chitas, que utilizava matrizes gravadas em madeira, a princípio importadas. Como a xilogravura, a chita teve grande penetração popular, com um percurso histórico de apropriações e utilizações distribuídas nos mais diversificados espaços sociais.

Experiências que tangenciam e transbordam da xilogravura para a impressão de tecidos, como a chita, interessadas em sua presença na criação popular, são realizadas no Laboratório de Artes Gráficas Oswaldo Goeldi (LAG) do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba. Desde sua criação, em 1993, o caráter experimental de suas ações vem possibilitando a estudantes de Arte e de Arquitetura a estampagem da gravura em suas diferentes modalidades. Concretiza-se, nesse espaço, uma ação institucional de incentivo e apoio a pesquisas com novos materiais e suportes, promovendo outras conexões e criando lugares para a gravura. Conjugam-se às matérias tradicionais das matrizes, por exemplo, o papelão, o acrílico, o acetato, o plástico. Em particular, no caso do resgate da história da chita, promove-se o entendimento e o interesse por sua abordagem enquanto xilogravura gravada em panos e tecidos, atualizando sua tradição popular.



A presença da gravura no Rio Grande do Sul mereceu duas abordagens que destacaram a atuação de artistas dos anos 1940 ao 1970. Em “A arte da xilogravura no Rio Grande do Sul e a sua afirmação como linguagem artística no período da década de 1950 a 1970”⁸, o interesse voltou-se aos precursores desta modalidade artística, com tratamento biográfico, afirmando a relevância de inúmeros artistas na sedimentação artística da impressão sobre madeira, realizada por Vera Barcelos e Zoravia Bettioli, entre muitos outros. São estudados outros artistas-gravadores que também mereceram abordagens da pesquisa “O movimento pela Paz na Revista cultural Horizonte (1949–1956)”⁹, artistas que buscaram afirmar a função social da arte na educação política do cidadão comum. Os estudos centram-se nas imagens que compõem a Revista Horizonte, editada em Porto Alegre, cujas ilustrações buscavam fortalecer a mobilização popular não só para o empreendimento pela Paz, mas para temas de interesse dos intelectuais da esquerda política e do Partido Comunista. São retomadas as questões dos Clubes de Gravura e de seus destacados artistas/ativistas como Vasco Prado e Carlos Scliar. Pudemos, na oportunidade, refletir sobre a problemática da instrumentalização política da arte alargando a discussão sobre o papel da gravura no adensamento da relação arte/sociedade.

Na atualidade, em “Compartilhamentos em gravura: o Instituto de Artes da UFRGS no projeto *Rhinos are coming*”¹⁰, o Rio Grande do Sul constituiu cenário de trocas de experiências no campo da gravura, através do Projeto, desenvolvido nos anos de 2014-15, através de conferências, exposições, com produção de livro e catálogo. Proposto pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o projeto envolveu Akademia Sztuk Pięknych, em Lodz, Polônia, a Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, África do Sul e o Instituto de Artes da UFRGS, rede organizada e motivada pelas celebrações dos 500 anos da imagem do rinoceronte de Albert Dürer.

Embora Dürer, com seu desenho, tenha criado uma interpretação livre da natureza e da verdade científica, essa imagem gravada permaneceu no imaginário europeu como revelação da fauna indiana. Tal imagem atendeu ao interesse por exotismos, no processo de expansão do Ocidente. Para o nosso debate destacou-se a questão da força da imagem da tradição que se renova em ciclos históricos (a já tratada *sobrevivência*, segundo Didi-Huberman), assim como a relação com o passado que os artistas contemporâneos ativam em sua produção, apropriações críticas e poéticas, citações, subversões etc. Da mesma forma, ganharam espaço, no debate, reflexões sobre o papel histórico da natureza múltipla da gravura - uma imagem para o mundo. No âmbito institucional, foram buscadas confrontações das experiências de gravuras e de instalações gráficas numa rede contemporânea onde se conectavam a produção artística e a abordagem histórica.



No âmbito dos Encontros da ANPAP, desde 2013, temos promovido simpósios que envolvem diferentes estudos centrados no amplo campo da gravura artística. Com participações significativas dos “operadores da visão”, temos colocado em pauta a abrangência poética da produção gráfica, quer nos ciclos históricos quer na dinâmica da ação criadora, quer no discurso crítico e/ou institucional, quer nos territórios da formação artística. No desejo de uma mediação cultural, a rede está criada...

Notas

MELOT, Michel. La rareté génèreuse de l'estampe. In. NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare**. Paris: Ed. Alternatives, 2002:10.

MELOT, Michel. La rareté génèreuse de l'estampe. In. NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare**. Paris: Ed. Alternatives, 2002:10.

Anais ANPAP 2015, p. 2649-2663.

Anais ANPAP 2015, p. 2735-2749.

Anais ANPAP 2015, p.2679-2689.

Anais ANPAP 2015, p. 2636-2648.

Anais ANPAP 2015, p.2664-2677.

Anais ANPAP 2015, p.2705-2719.

Anais ANPAP 2015, p.2603-2619.

Anais ANPAP 2015, p.2690-2704.

Referências

Anais da ANPAP 2015. Disponível em:

DIDI-HUBERMAN, Georges. A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann). In: **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MELOT, Michel. La rareté génèreuse de l'estampe. In. NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare**. Paris: Ed. Alternatives, 2002.



(Endnotes)

- 1 MELOT, Michel. La rareté généreuse de l'estampe. In. NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare**. Paris: Ed. Alternatives, 2002:10.
- 2 MELOT, Michel. La rareté généreuse de l'estampe. In. NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare**. Paris: Ed. Alternatives, 2002:10.
- 3 Anais ANPAP 2015, p. 2649-2663.
- 4 Anais ANPAP 2015, p. 2735-2749.
- 5 Anais ANPAP 2015, p.2679-2689.
- 6 Anais ANPAP 2015, p. 2636-2648.
- 7 Anais ANPAP 2015, p.2664-2677.
- 8 Anais ANPAP 2015, p.2705-2719.
- 9 Anais ANPAP 2015, p.2603-2619.
- 10 Anais ANPAP 2015, p.2690-2704.

COMPARTILHAMENTOS NO ENSINO DA ARTE: CONEXÕES INTERATIVAS COM A REALIDADE COTIDIANA

Analice Dutra Pillar/ UFRGS,

Moema Lúcia Martins Rebouças/ UFES e

Sandra Regina Ramalho e Oliveira/ UDESC

RESUMO

O Simpósio intitulado *Compartilhamentos no ensino da arte: conexões interativas com a realidade cotidiana* discutiu investigações com temáticas ligadas aos sentidos de coletivo, de partilha, de solidariedade e de estesia, angariados a partir de práticas advindas de processos de ensino e de aprendizagem, das articulações entre o ser, o saber, o poder e o fazer, da inter e da transdisciplinaridade, de conexões entre textos e linguagens. Neste artigo, ideias dos trabalhos são cotejadas a partir de uma organização em torno de eixos, visando trazer à discussão as interações entre arte e educação presentes em recentes investigações, reverberando a potência das questões que transitaram no Encontro Nacional da ANPAP de 2015 também para quem não esteve presente, coerente com a proposta de compartilhamento.

PALAVRAS-CHAVE

arte e práticas sociais no cotidiano; arte e educação escolar; leituras da arte e da mídia na educação; arte e tecnologia na mediação em espaços expositivos

ABSTRACT

The symposium entitled Sharings at art education: interactive connections with the everyday reality discussed investigations with thematics that are connected to the meanings of collective, of sharing, of solidarity and of aesthesia that are gathered from practices that arises from processes of teaching and learning, from the articulations of being, knowing, being able to and doing, from the inter and transdisciplinarity, from the connections between texts and languages. In this article, the ideas from the works are compared based on an organization around axes, aiming to bring to the discussion the interactions between art and education present in recent investigations, reverberating the power from the questions that transited in the National Meeting of ANPAP in 2015, also to the ones that were not present, coherent with the sharing intention.

KEYWORDS

art and social practices from everyday; art and school education; readings of art and media in education; art and technology in the mediation at exhibition places



A concepção do Simpósio

O tema do 24º Encontro Nacional da ANPAP, “Compartilhamentos na Arte: redes e conexões” contemplou conceitos que têm estado presentes nas experimentações e nas elaborações teóricas delas decorrentes na área de Ensino da Arte e ensejou a proposição do simpósio intitulado *Compartilhamentos no ensino da arte: conexões interativas com a realidade cotidiana*.

Apresentaram-se estudos relacionados diretamente à realidade cotidiana das populações escolares, onde cada vez ocupam um espaço maior os produtos das novas mídias, com predominância dos da mídia eletrônica, embora não se desconheça uma tendência que aponta para um interesse renovado pela fatura artesanal, como nos *scrapbooks*, *fanzines* e renovados modos de mídia impressa, artesanal ou não.

Essa realidade mutante transforma quase que diariamente os hábitos e costumes dos estudantes, em certos aspectos afastando-os das proposições pedagógicas tradicionais. Sendo o Ensino da Arte o espaço curricular no qual se têm a responsabilidade sobre os modos de apropriação e compreensão de outras linguagens para além da estritamente verbal, cabe aos professores e pesquisadores assumir a responsabilidade sobre a aproximação e a necessária conexão entre conhecimento, vida escolar e a realidade cotidiana dos alunos, permeada por diferentes fluxos de sentidos.

Embora com perspectivas teóricas e metodológicas distintas, os trabalhos apresentados atenderam ao tema e aqui foram organizados para cotejamento tendo em vista os seguintes eixos: Arte e práticas sociais no cotidiano; Arte e educação escolar; Leituras da arte e da mídia na educação; Arte e tecnologia na mediação em espaços expositivos.

Arte e práticas sociais no cotidiano

Espacialidades e urbanidades distintas, mais especificamente, Minas Gerais e São Paulo, são lugares que abrigam as duas pesquisas aqui reunidas. Deslocamentos de um estado a outro, da escola para o entorno da cidade, do ensino escolarizado para o não escolarizado são algumas aproximações que despontam nos dois artigos. O primeiro, intitulado *Descolonialismo Cultural: conexões interativas com a realidade cotidiana*, de Adriana Magro e Ariny Bianchi, está baseado em uma pesquisa acerca de trabalhos artísticos que foram realizados na cidade de Aimorés, no entorno da estação de trem da Estrada de Ferro Vitória a Minas (EFVM), localizada em Minas Gerais. Com o objetivo de proporcionar um deslocamento do olhar e das atitudes do sujeito morador de Aimorés, a partir de proposições interativas com a cidade, foi estabelecido contato com professores de Arte e de História da Escola Municipal Teixeira Soares, para que juntos pudessem convidar os alunos



e unir as atividades propostas na urbanidade com as da sala de aula. O referencial do projeto foi fundamentado em Walter Mignolo (2010), e nos estudos culturais tal qual propostos por Tomaz Tadeu da Silva (2013), entre outros autores. A partir dos encontros entre as pesquisadoras e o grupo da escola foi organizado o blog *Aimorés Que Diga*. O convite era para viver a cidade, estabelecendo conexões que frutificassem em atitudes contemporâneas na/da arte. Como recorte da cidade foram escolhidos: o Museu Histórico, o Instituto Terra e a Beira Rio, o rio naquele momento seco, por conta do fechamento da comporta.

As autoras argumentam que o deslocamento do olhar desse sujeito espectador foi feito pela estética que habita o cotidiano, criando discussões por meio de trabalhos artísticos que instigaram a identidade cultural da cidade e de seus ocupantes, possibilitando a criação de vetores de diálogo entre educação e arte.

A segunda pesquisa foi realizada na cidade de São Paulo e diferente da primeira, que é pontual, abrangeu a temporalidade de um projeto de política pública desenvolvido em espaços não escolares, durante o período de existência da Secretaria de Estado do Menor (1987/1994). Com o título de *Ação Educativa em Arte: Rede de Atendimento em Espaços Não Formais* a autora Stela Maris Sanmartin apresenta a concepção de “Arte no Espaço Educativo” formulada pelo Grupo de Trabalho Arte-Educação a partir do levantamento das práticas em arte desenvolvidas nas unidades de atendimento criadas pela secretaria. Compreendida como uma prática social inserida na educação social proposta por Soares (2007), as ações pedagógicas relatadas abrangeram distintos programas, denominados: “Enturmando”, “Clubes da Turma”, “Casa Leide das Neves”, “A Turma Faz Arte” e “Esporte e Lazer na Rua”, todos em torno de um eixo comum com foco na Arte e na Cultura, para o atendimento e recebimento de crianças e jovens da cidade de São Paulo, tanto os que viviam em família como aqueles em situação de rua, fora do horário escolar. Os conceitos que permearam os projetos são destacados pela autora: *espaço educativo*, para designar os espaços ampliados da educação em que ocorrem relações interativas, caracterizando os processos de ensino e de aprendizagem de maneira intencional e sistematizada, com o intuito de aproximar a arte da criança e do jovem pela mediação dos encontros entre professor, aluno e o objeto de conhecimento; *práxis criadora de professores e alunos*, que preconiza a criatividade como princípio na formação de professores, para que estes possam organizar espaços e tempos para que seus alunos também sejam criadores. A autora constata que a duração dessa experiência, de oito anos, bem como a coesão dos profissionais da arte envolvidos, fizeram com que seus resultados e memórias perdurassem, tanto é que esses profissionais encontram-se atualmente em outros espaços educativos e creditam ao trabalho desenvolvido anteriormente na secretaria as bases sólidas para suas práticas profissionais.



Arte e educação escolar

Encontram-se reunidos neste eixo três trabalhos que elegem a escola como campo investigativo direto, embora cada qual estabeleça conexões com a arte de modo distinto: com um Museu, com um projeto de uma Instituição de ensino superior e com um suporte midiático, o *fanzine*.

Com o objetivo de compreender como o Museu de Arte do Espírito Santo-MAES, atua na produção de sentidos dos estudantes, a partir das relações estabelecidas com a escola, o artigo intitulado *A Produção de Sentido em Textos Plásticos: Relação Museu e Escola*, das autoras Ivana de Macedo Mattos e Moema Martins Rebouças, tem como recorte analítico textos plásticos produzidos pelas crianças e como fundamento investigativo a semiótica plástica.

Trata-se de um estudo exploratório cuja coleta de dados ocorreu em eventos que nortearam a exposição “Meu País Tropical”, da artista Heidi Lieberman, e das ações educativas propostas pelo MAES. Com o propósito de compreender os efeitos de sentido que a visita provocou nas crianças, foi proposto um diálogo com a artista, a partir de um suporte utilizado para correspondências curtas entre pessoas, o cartão postal, que por possuir dupla face, permite explorar e produzir um texto plástico de um lado, e do outro, um texto verbovisual. Foi proposto às crianças enfatizar a temática da exposição visitada e que expressassem plasticamente como viam o *seu país tropical*, por meio de um olhar sensível e pessoal. Os sujeitos dessa investigação foram 98 crianças, de quatro turmas de 5º ano do Ensino Fundamental de uma escola privada de Vitória, Espírito Santo, com a idade de 9 e 10 anos.

Pelo viés da metodologia da semiótica plástica, foram desvelados aspectos importantes da apreensão de sentidos pelas crianças quando criam plasticamente seu país tropical, reiterando nos desenhos elementos marcantes nesse vivido não só no museu e na escola, mas também na vida.

Rebouças e Magro (2009) destacam que quando produzimos arte, nossas referências anteriores se apresentam de forma consciente ou não, entretanto, colocamos nelas imagens que permeiam nossa vida; todavia, percebe-se no fruir das produções que o “repertório” é ampliado, contribuindo para uma postura mais madura, diversificada e interativa. As pesquisadoras argumentam que a prática proposta possibilitou a liberação dos aprendizes do pré-estabelecido, fazendo-os descobrir e desfrutar experiências de construção de sentido no museu e na escola.



O segundo artigo, intitulado *O PIBID do Instituto de Artes da UNESP: espaço de conexões*, de Eliane Bambini Gorgueira Bruno, aponta para quatro conexões presentes no Programa de Iniciação à Docência do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo e envolveu estudantes de três licenciaturas: Artes Visuais, Música e Teatro, em projeto de parceria com duas escolas de educação básica. As conexões destacadas foram estabelecidas entre ensino e pesquisa; entre universidade e escola de educação básica; entre saber escolar e saber cotidiano, além das conexões entre três linguagens da arte: teatro, música e artes visuais.

Na experiência do PIBID no Instituto de Artes, foi constatada que a relação entre ensino e pesquisa não se coloca apenas como uma opção entre muitas para a formação dos futuros professores, mas representa o único caminho capaz de situar os estudantes como autores de sua trajetória docente, o caminho mais eficaz para a construção da autonomia intelectual dos estudantes. A conexão com a educação básica e o superior possibilitou o surgimento das contradições de ambos os espaços, bem como a importância dos momentos de parada para reflexão sobre o que vivenciam, e da atualização teórica que pode ser oferecida pela universidade. A terceira conexão, que trata do encontro entre saber escolar e saber do cotidiano, foi apontada como a mais dramática pela autora, pois é marcada, no caso das linguagens das artes, pela cultura midiática e de massa. Nessa experiência, os estudantes, futuros professores, deparam-se com seus próprios preconceitos e suas dificuldades para aceitar os valores culturais/estéticos das crianças. A quarta conexão trata do encontro entre as três áreas de artes em um mesmo projeto e em um mesmo espaço, ou seja, da integração de 12 bolsistas, sendo 4 estudantes de cada uma das três licenciaturas do Instituto, com o objetivo de descobrir os caminhos de conexão das artes visuais, da música e do teatro para a formação estética das crianças de uma escola estadual e uma escola municipal.

Cada uma das conexões apontadas pela autora a partir das ações do PIBID constitui um campo de investigação profícuo que nos faz pensar em como projetos dessa natureza contribuem para aproximações interinstitucionais e para práticas e metodologias do ensino de artes para os docentes e discentes envolvidos nelas.

O terceiro artigo deste eixo, intitulado *Fanzines na sala de aula: expressividade e autorialidade*, de Sandro Silva de Andrade e Nádia da Cruz Senna, apresenta o *fanzine* como uma ferramenta ativadora da expressividade e autorialidade. Elegem o *fanzine* como objeto integrador das práticas educativas tais como em uma proposta de formação continuada de professores, envolvendo os profissionais nas diferentes etapas de elaboração de um *fanzine* (construção do roteiro, desenho, recorte e colagens, composição, diagramação e finalização). E ainda, na experiência do “Boneco de Pauzinho”, fundamentada nos elementos da linguagem



dos quadrinhos (balão, onomatopéias, metáforas visuais, personagens coadjuvantes). Os autores enfatizam a importância da construção da HQ de forma lúdica, estabelecendo a cumplicidade entre os alunos e o protagonista.

O levantamento elaborado pelos autores sobre as possibilidades do *fanzine* na sala de aula aponta para que professores e alunos observem experiências diferenciadas com o uso dessa mídia e quadrinhos autorais, como alternativas para interações e compartilhamentos entre linguagens como recursos didáticos para o ensino de artes.

Leituras da arte e da mídia na educação

Tendo como eixo a leitura da Arte, apontando possibilidades a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas para estabelecer conexões interativas, temos quatro artigos com diferentes objetos empíricos: uma videoarte, um grafitti, um livro de literatura infantil e fanzines.

Ao problematizar e apontar caminhos de leitura de uma videoarte na escola, o artigo de Analice Dutra Pillar e Manuella Pereira Goulart, intitulado *Arte contemporânea e ensino da arte: leituras da videoarte Cinema lascado* elege como aporte teórico e metodológico a semiótica discursiva e a cultura visual. Empreende dois percursos analíticos em duas perspectivas de leitura para compreender os efeitos de sentido produzidos pelas estratégias de montagem: as articulações entre vídeo e áudio; e as significações de um grupo de crianças. Toma como referencial e destaca as contribuições de Barbosa (1991, 1998, 2010), Acaso (2006, 2009a, 2009b), Efland (2003), Ramalho e Oliveira (2005) e Hernández (2007) para questionar os sentidos de leitura de uma produção audiovisual.

O audiovisual *Cinema Lascado* é uma criação de Giselle Beiguelman a partir de imagens capturadas na cidade São Paulo. A videoarte exhibe imagens distorcidas, fragmentadas, acopladas, que remetem a visão que temos da cidade ao nos deslocarmos por meio de transportes públicos e particulares. A leitura de *Cinema Lascado* mostra que os efeitos produzidos pela captura e montagem, tais como o ritmo visual e sonoro, apontam visões da vida urbana em contínuas transformações, e que a ausência da narrativa verbal intensifica a percepção fragmentada do ambiente, com imagens desfocadas, distorcidas e enaltecimento dos sons relativos aos ruídos do trânsito de automóveis. As autoras enfatizam que a artista apresenta uma edição da cidade, a partir do efeito de deslocamento produzido tanto pelos cortes e movimento de câmera como pela paisagem sonora que homologa o que está sendo mostrado.

O grupo focal foi composto por 27 crianças entre 10 e 13 anos, do 5º ano do Ensino



Fundamental de uma escola da rede pública de ensino, da cidade de Porto Alegre (RS). A metodologia consistiu em entrevistas semi-estruturadas, com ênfase no diálogo para que as pesquisadoras pudessem conhecer as significações e as relações que as crianças estabeleceram com as linguagens inscritas na videoarte. A leitura das crianças, conforme apontam as autoras, possui as marcas dos contatos e das relações com as tecnologias atuais, tanto por seus conhecimentos - ainda que básicos - acerca do processo de captura e de montagem num audiovisual, como pela busca de videoartes nos repositórios digitais de vídeos. Para concluir, as autoras apontam a pertinência e a relevância de analisar criações audiovisuais da arte contemporânea no contexto escolar, de modo a estimular os alunos a refletir sobre a realidade, ao mesmo tempo que lhes apresenta produções artísticas contemporâneas.

O segundo artigo, de Érika Sabino de Macêdo, intitulado *O discurso do graffiti em interação: uma proposta dialógica de leitura de imagens para o ensino da arte*, aponta caminhos de leitura de grafittis localizados no espaço urbano da cidade de Vitória, Espírito Santo. Com o aporte teórico em Mikhail Bakhtin (1895-1975), propõe uma leitura dialógica de palavras grafitadas em um muro da cidade, visando contribuir para discussões sobre a abordagem da imagem no ensino da arte.

A escolha do *graffiti* é justificada pela sua presença nas mais variadas cidades na contemporaneidade, sendo uma linguagem que contém propostas conceituais, poéticas e plásticas provocadoras para os transeuntes que com elas interagem. Aponta ainda a autora sua importância em decorrência do ativismo político inerente a essa manifestação, pois é construído à margem do circuito dominante do mercado.

No discurso verbovisual enunciado no *graffiti* estão inscritas vozes dos sujeitos da e na cidade que, ao mesmo tempo, criam visibilidades e questionamentos. Como percurso metodológico para a investigação, a autora utilizou o registro fotográfico em diferentes momentos, registrando as mudanças e os diálogos instituídos entre o grafiteiro, uma pixação e uma grande empresa, a Companhia Vale do Rio Doce. A partir dos conceitos de enunciado concreto e de carnavalização de Bakhtin, a pesquisadora aponta diversos valores que a ação do *graffiti* registra no espaço urbano e conclui que o discurso verbovisual nele presente retira a Companhia Vale do Rio Doce de uma estrutura de poder esperada, embora confronte o espectador urbano com uma aceitação acrítica dos efeitos poluentes provocados pela empresa. O discurso do muro retira do curso normal da vida os que com ele interagem e rompe o silêncio, a proteção e a limitação de fronteiras no espaço urbano.

O terceiro artigo apresentado pelas autoras Marília Forgearini e Tatiana Telch Evalte toma



como corpus dois textos da literatura infantil, um livro-brinquedo de Keith Faulkner (2010) e um livro de imagens de Marilda Castanha (2008a), e recebe o título de *Livro-brinquedo e livro de imagem: a literatura infantil como objeto de leitura da imagem no contexto escolar*. Com aporte na semiótica discursiva, o objetivo da pesquisa é o de dar visibilidade às possíveis leituras que podem ser vivenciadas por meio desses objetos, considerando que seus projetos gráfico-editoriais convidam os leitores a interagir com eles. A justificativa das autoras para a escolha dos livros está na sua presença no universo escolar, e nas possibilidades para os professores proporem às crianças exercícios de leituras interativas e sensíveis.

Após a leitura gráfico-plástica dos dois livros, as autoras enfatizam a importância de uma leitura que considere a interação entre todas as linguagens presentes, a verbal, a imagética e a gráfica-plástica. Recomendam a mediação cultural como um trajeto possível para qualificar a capacidade de ver numa interação que envolva tanto as imagens com as quais interagimos, quanto os diferentes olhares voltados para ela com a intenção de atribuir-lhes sentido.

Defendem que mediar é um fazer engenhoso que envolve um ou mais sujeitos num processo que objetiva a compreensão, a partir de um objeto de sentido. Ressaltam a importância da leitura da imagem na escola e para que as crianças possam construir um olhar mais atento sobre os objetos de sentido com os quais interagem, dentre eles os livros, em seu cotidiano. E salientam o papel da leitura de imagens: o que se vê não é dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar, o que nos é significativo (PILLAR, 2002, p. 73).

O quarto artigo, intitulado *Leitura de textos verbovisuais: do livro de artista ao fanzine*, da pesquisadora Ruth Rejane Perleberg Lerm, também é um texto sincrético verbovisual e tem como aporte teórico e metodológico a semiótica discursiva. Elege como objeto empírico de estudo os zine fests, eventos que congregam fanzineiros e público interessado em fanzines, que ora se expandem tanto no Brasil como em outros países, envolvendo diversos atores ligados à cultura zine: zineiros, editores, publicadores e distribuidores. O objeto teórico da investigação é a leitura de imagens, em especial, textos sincréticos verbovisuais.

Outra característica observada nos eventos selecionados é que a idealização ou criação do evento costuma, primeiramente, partir de um grupo de interessados no assunto para depois receber o apoio de instituições, como no caso do Ugra Zine Fest, realizado em espaços alternativos nas duas primeiras edições (2011; 2012), e nas duas últimas (2013; 2014), na Biblioteca do Centro Cultural São Paulo (CCSP), espaço cultural ligado à Secretaria



Municipal da Cultura de São Paulo.

Os títulos e temáticas das oficinas e painéis também evidenciam a busca por troca de experiências entre produtores, a preocupação com o aperfeiçoamento técnico e conceitual, com a discussão de temas relacionados à contemporaneidade como autoria, identidade e gênero. Assim, o crescimento dos zine fests demonstra a expansão da cultura zine e a necessidade de ampliarmos os estudos sobre os fanzines, esta forma particular de manifestação cultural contemporânea.

A pesquisadora argumenta que estudos dessa natureza contribuem para o ensino da arte e, em especial, para a leitura de textos sincréticos verbovisuais. Trata-se de subsídios para a expansão/ampliação da leitura de imagens na educação, com base na teoria semiótica discursiva.

Arte e tecnologia na mediação em espaços expositivos

Para finalizar, reunimos três artigos que relatam pesquisas realizadas em distintos espaços expositivos, localizados em Santa Catarina e no Espírito Santo. Apontam práticas distintas, passíveis de aproximações teóricas.

No trabalho intitulado *Acesso ao conhecimento nos espaços expositivos por meio de tecnologias digitais: relações com o público*, a pesquisadora Adriane Kirst Andere de Mello, investiga os espaços expositivos como produtores de conhecimento, por meio de tecnologias digitais, e ainda como o público está relacionando, contextualizando e se apropriando desses conteúdos de artes visuais. Dividido em três partes, o artigo destaca inicialmente algumas questões presentes a partir da introdução da tecnologia nas instituições de arte, como os ambientes imersivos com tecnologia e o uso de *touch*, jogos, hologramas e mesmo a internet, que é apropriada pelos sites e expandida para aplicativos móveis. Assim, as instituições têm produzido conteúdos sobre artes visuais, sendo que muitos acervos estão disponíveis em extensos bancos de dados que contém textos, imagens, vídeos, produtos oferecidos ao público em variados níveis e canais de conversas. Acrescenta que a tecnologia também aproxima os investidores, demonstrando a necessidade de examinar a questão com cuidado, pois uma visão demasiado otimista ou pessimista pode bloquear os benefícios trazidos por estes novos meios de interação com o público.

Na segunda parte do artigo é discutida a concepção de público como participante do processo de construção de sentido da arte. Destaca a importância da mediação e considera o público como parte integrante da exposição, pois os sujeitos contribuem com a obra, relacionando-as com suas próprias experiências, ou seja, criticam, emitem



opiniões, relacionam e escolhem o que mais lhes interessa. Na terceira parte, apresenta uma proposta colaborativa via tecnologia digital, a Plataforma VB. Trata-se de um mapa interativo que vai se construindo como um laboratório de interações; nele, os pontos e vetores articulam o cruzamento de pensamentos e concepções de artistas, curadores, educadores e público. Conclui argumentando que a presença dos meios tecnológicos em instituições de arte pode integrar tanto produtores como destinatários das ações em novas posições, e em diversos e renovados modos de viver e de pensar. Isto porque a tecnologia pode conduzir a jornadas por lugares inacessíveis, bem como para a produção e acesso a pesquisas, dados, imagens, dada a multiplicidade crescente de dispositivos.

O segundo trabalho, de autoria de David Ruiz Torres e de José Cirillo, tem como recorte o uso da tecnologia *QR codes*, e é intitulado *Tecnologias da informação e mediação nos espaços expositivos a partir da exposição "O Encantado", de Attilio Colnago*. Elegendo uma experiência de mediação com telas interativas e o *QR codes*, os autores propõem que os visitantes da exposição possam passar por uma experiência interativa, resgatando a intencionalidade comunicativa do projeto poético do artista. A exposição "O Encantado", do artista Attilio Colnago foi realizada em 2014, no Palácio Anchieta, em Vitória (ES). Na exposição, os estudos que originaram as obras do artista foram expostos de dois modos distintos: o tradicional, em um *fac-símile* dos seus estudos e cadernos; e também em cadernos virtuais, em telas de *led*, as quais podiam ser acionados ao toque. Os autores explicam que o uso dos *QR codes*, foram incorporados para que tanto os aspectos do processo criativo quanto os referentes à História da Arte, que o artista se apropria e cita, pudessem ser acessíveis ao público. Foi ainda necessário dar visibilidade a outras referências que fazem parte da memória do artista, levando a desdobramentos outros quando da interpretação e discussão de sua *praxis* criativa. No processo investigativo para a produção dos *QR codes*, foram detectados três níveis de mediação: *a intrapessoal*, *a interpessoal* e *a cultural*. Considerou-se o diálogo interno do artista consigo mesmo *comunicação intrapessoal*; o *diálogo interpessoal*, do artista com o outro, registrados em seus cadernos de artista; e ainda, o *cultural* congregando estruturas do organismo social e suas tradições. Os autores concluem que os *QR codes* possibilitaram o estabelecimento de um diálogo cultural híbrido, intertextual e sincrético. A tecnologia possibilitou o acesso aos registros do vivido pelo artista, a partir da reoperação de uma matriz conceitual impressa na sua memória: o fato, abstraído de sua forma material, deixando marcas de sua ação, expressa em reflexões conceituais e/ou formais.

Para finalizar, colocamos em diálogo com a pesquisa anterior, a proposta de Sandra Ramalho contida no título *A intertextualidade em exposições pedagógicas como alternativa para o ensino de arte*. Entre as justificativas, destacam-se as tentativas de contribuir para



concepção de situações de articulação entre teoria e prática na formação do professor de arte, incluindo o fazer artístico; para discussões acerca da relação entre pesquisa e curadoria; da consideração do espaço expositivo como espaço de ensino; do cotejamento entre arte tradicional e arte contemporânea; e de questões coetâneas, como autoria, interatividade e efemeridade. A fundamentação é da intertextualidade como eixo aglutinador das experiências, reflexões e teorias, segundo M. Bakhtin (2002) e O. Calabrese (2008) que deram sustentação aos experimentos e aos resultados que deles podem ser extraídos. O campo empírico foi composto por três exposições pedagógicas: “Mil palavras: um museu imaginário”; “Quem sou eu?”; e “Natureza Viva”.

A primeira mostra relatada, “Mil palavras: um museu imaginário”, realizou-se como parte da disciplina “Ação Educativa em Espaços Culturais”, no Museu da Escola Catarinense/MESC, em Florianópolis (SC), em 2015, provocada pelas concepções de “Museu Imaginário”, da obra de André Malraux. Sobre o processo, a pesquisadora relata que a mostra foi desenvolvida coletivamente pelos mestrandos e doutorandos da disciplina, a partir do seu acervo imaginário, os quais se tornaram autores, ao traduzir cada imagem escolhida, o texto *de partida* (Calabrese, 2008) em palavras, as quais tomaram forma no texto *de chegada* (idem, 2008), redesenhando os contornos de obras de arte consagradas, de diferentes períodos da História.

A segunda exposição relatada ocorreu em 2011, na Fundação Hassis, em Florianópolis (SC), recebeu o título de “Quem sou eu?” e partiu de um desafio: como mostrar as quebras de paradigmas da arte contemporânea para o público escolar? Qual a contraposição mais evidente à tradição? Uma exposição sem imagens. Composta de espelhos de diversos tipos e dimensões, colocados para capturar os olhares de modos diferentes, onde as imagens presentes eram as dos visitantes, ocupando o campo semântico dos sentidos de fugaz, efêmero, passageiro, as imagens projetadas nos espelhos em um processo intertextual entre o eu e o eu refletido, falavam de identidade e alteridade, do tempo que passa e das pessoas que passam, entre muitas outras reflexões que suscitam, publicadas em quatro artigos em um catálogo homônimo que virou um livro.

A terceira exposição relatada foi “Natureza-Viva”, foi apresentada em quatro edições entre 2009 e 2014, duas em Florianópolis, SC (UFSC e Fundação Hassis) e duas em cidades do interior do estado (Lages e Canoinhas) e teve como propósito inverter o caminho da criação do gênero conhecido como natureza-morta, recriando imagens de tempos e estilos diversos com elementos *in natura*, que interagem com as obras *de partida*. A pesquisadora justifica a retomada da trilogia para apresentá-la como uma proposição para aproximar o público estudantil da arte, uma vez que, além das questões intertextuais, há outros



aspectos que as une: todas foram concebidas tendo como foco o visitante, em especial, os públicos escolares. E mesmo podendo parecer apenas lúdicas, elas tinham, por trás de si, o caráter educacional, e outro, semiótico. Assim, mesmo sabendo que muito ainda há para se estudar e analisar, a pesquisadora afirma, pelos resultados já obtidos, ser possível esboçar uma proposta para o ensino da arte a partir do estudo de relações intertextuais em exposições pedagógicas.

Compartilhamentos finais

A partir da apresentação de cada um dos eixos com seus respectivos artigos, procuramos evidenciar as conexões entre arte e educação em processos de ensino e aprendizagem. Estudos em enfoques teóricos e metodológicos distintos, relacionados à realidade cotidiana de diferentes contextos educativos, nos quais criações artísticas, produtos da mídia eletrônica e impressa, bem como produções artesanais circulam ora em vias paralelas, ora como eixos aglutinadores.

O eixo *Arte e práticas sociais no cotidiano* reuniu dois artigos que enfocam proposições interativas com a cidade, um no contexto escolar e outro em espaços educativos não formais. Em ambos, as proposições se articulam em torno da arte e da cultura promovendo discussões sobre identidade cultural da cidade, práxis criadora e formação de professores.

Arte e educação escolar congregou três artigos que, a partir da sala de aula, propõe diferentes conexões com a arte focalizando a produção de sentidos dos estudantes na visita a uma exposição de um museu; um projeto de uma instituição de ensino superior, em que foram estabelecidas conexões entre ensino e pesquisa, educação superior e educação básica, saberes escolar e saberes cotidianos, linguagens da arte; e produção de fanzines como objeto integrador de práticas educativas.

Em *Leituras da arte e da mídia na educação* quatro artigos buscaram estabelecer conexões com a realidade cotidiana, tendo por foco uma videoarte, um grafitti, um livro de literatura infantil e fanzines. Perpassam todos os textos discussões sobre leitura de imagens no ensino da arte e mediação cultural.

Arte e tecnologia na mediação em espaços expositivos concentrou três artigos que enfocam pesquisas desenvolvidas em espaços expositivos, como produtores de conhecimento, por meio de tecnologias digitais. Tais proposições buscaram aproximar o público estudantil da arte, abordando questões intertextuais.



Para concluir, gostaríamos de mencionar que as discussões sobre os trabalhos foram muito instigantes, apontando subsídios para o ensino da arte tanto em espaços educativos formais como não formais; e ressaltar que o ensino da arte tem sido o espaço curricular para problematizar as conexões entre conhecimento, vida escolar e realidade cotidiana.

Referências

- ACASO, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2009a.
- ACASO, María. *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata, 2009b.
- ACASO, María. *Esto no son las Torres Gemelas: cómo aprehender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Catarata, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. Une source de l'intertextualité? La dialogisme. In: RAHU, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CALABRESE, Omar. Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiótica)". In: CALABRESE, Omar. *Fra parola e immagine: metodologie ed esempi di analisi*. Milano: Editora Mondadori Universitaria de Milano, 2008, p.p. 8-29.
- EFLAND, Arthur D.; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003.
- LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2005.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual*. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- MIGNOLO, Walter. *Aiethesis decolonial*. CALLE14, Bogotá/ Colômbia, v.4, n. 4, p.11-25, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Entrevista com Ana Claudia de Oliveira por Sandra Regina Ramalho e Oliveira. *Palíndromo*, Florianópolis, v.5, n. 10, p. 178-197, jul/dez. 2013.
- PILLAR, Analice Dutra. A educação do olhar no ensino da arte. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Editora Cortez, 2002. p.p. 71-82.
- RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra Regina. *Imagem também se lê*. São Paulo: Rosari, 2005.



REBOUÇAS, Moema Martins & MAGRO, Adriana. *A cidade que mora em mim*. Vitória: EDUFES, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SOARES, Sebastião. Projetos sociais e participação popular. In. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von et al. *Visões singulares, conversas plurais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p.p. 77-89. (Série Rumos Educação Cultura e Arte, 3).

Analice Dutra Pillar

Doutora em Artes (USP). Pós-Doutorado em Artes (Universidad Complutense de Madrid). Professora Titular da Faculdade de Educação da UFRGS, na área de ensino de artes visuais. Pesquisadora do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE/CNPq). Associada da INSEA e da ANPAP. Organizou e publicou vários artigos e livros. Participa do Conselho Editorial da International Journal of Education through Art.

Moema Lúcia Martins Rebouças

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo (2000). Pós-doutora pela Universidade de Belas Artes do Porto. Professora da graduação e da pós-graduação em Educação da UFES. Pesquisadora do CNPq. Participa do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – PUC/SP, USP, CNRS de Paris. Líder do grupo de pesquisa GEPEL /Cnpq.

Sandra Regina Ramalho e Oliveira

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1998), tem pós-doutorado em Semiótica Visual na França (2002), é autora dos de mais de uma dezena de títulos de livros ou organizações em coautoria. Professora do Departamento de Artes Visuais do CEART da UDESC, atua na Graduação e Pós Graduação. É vice-líder do Núcleo de Pesquisas Semióticas Transdisciplinares NEST/CNPq. Foi presidente da ANPAP (2007–2008).

FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTES VISUAIS: MEDIAÇÕES, TECNOLOGIAS E POLÍTICAS

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Alcioni Borba Duarte Schlichta

Gerda Margit Schütz-Foerste

RESUMO

No contexto atual, de expansão das relações entre produção, distribuição e apropriação da arte, professores, artistas e pesquisadores enfrentam um grande paradoxo: na sociedade moderna capitalista ampliam-se as trocas socioculturais, mas também as carências materiais e imateriais da maioria da população, assim como as assimetrias entre a produção voltada à satisfação das necessidades humanas e aquela direcionada à reprodução do capital. Este texto, pois, é resultante das reflexões realizadas pelos participantes do Simpósio Formação de Professores de Artes Visuais: mediações, tecnologias e políticas e propõe um debate sobre o papel central do trabalho – atividade vitalmente humana, por meio da qual o homem produz e reproduz a própria vida, enquanto ser social – no processo de formação de homens e mulheres, em geral, e dos professores de artes visuais, em particular.

PALAVRAS-CHAVE:

Formação de professores. Tecnologias. Políticas de educação em artes visuais.



Ao longo das últimas décadas, as discussões acerca da formação de professores em cenário regional e nacional jogam luz sobre a contradição entre o discurso, que coloca a educação em primeiríssimo lugar, e a prática: professores com salários cada vez mais baixos, atuando em escolas carentes, mal equipadas, com bibliotecas defasadas, entre tantos outros problemas relacionados à educação brasileira. Há razões de sobra para que se coloque no centro do debate uma dupla e principal restrição: as inúmeras carências econômicas e ideológicas, que perpassam a profissão docente, faces da mesma moeda, que não têm outra fonte se não o modelo de desenvolvimento econômico brasileiro e os interesses do grupo aí hegemônicos. Nesse quadro, redobrando a atenção e mantendo a voz em uníssono, o que se reafirma é a principal tarefa da escola: a socialização do conhecimento.

Pois bem, em relação à principal tarefa da escola, quais sejam, a identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos e a descoberta das formas mais adequadas para atingir esse objetivo (SAVIANI, 2003, p. 13), o que cabe aos professores da educação básica? Dada a importância dessa tarefa, cabe a eles fazer a mediação entre os conteúdos e seus alunos e, aos professores formadores, cabe estabelecer os nexos entre os conhecimentos culturais e artísticos, dos quais se extraem os conteúdos escolares e os meios que dão forma ao processo ensino-aprendizagem, condição *sine qua non* para uma efetiva autonomia pedagógica dos professores, desde a sua formação.

Cientes de que a profissão docente, particularmente a de professor de arte, não é reconhecida no grau de sua importância na sociedade capitalista, visto que a educação estética não gera qualquer produto, quer dizer, mercadorias, na lógica do mercado, mais uma vez, erguendo novamente a voz em uníssono, é importante lembrar que, no âmbito da educação em Artes Visuais, a tarefa também é imensa: de um lado, ampliar os referenciais de crianças e jovens, homens ou mulheres; de outro, contribuir para uma formação dos sentidos estéticos vitais à compreensão crítica do mundo. Cumpre explicar, conforme esclarece Alves (2008, p. 11) na Apresentação do livro “Alfabetização: quem tem medo de ensinar”, de Klein (2008), que uma compreensão crítica da realidade “[...] implica, necessariamente, captar as leis que a regem e o movimento que lhe é imanente”.

Aliás, os termos estão esgarçados pelo uso e, pior, geralmente se esquece de explicitar sua referência teórica. É o que ocorre, por exemplo, com o termo compreensão, conforme Kosik (1986, p. 10, grifos nossos esclarece:

Os homens usam o dinheiro e com ele fazem as transações mais complicadas, sem ao menos saber, nem ser obrigados a saber, o que é o dinheiro. Por isso, a práxis utilitária imediata e o senso comum a ela correspondente colocam o homem em condições de orientar-se no mundo, de familiarizar-se com as coisas e manejá-las, mas não proporcionam a compreensão das coisas e da realidade.



A compreensão da educação, do ensino da arte em particular, passa, pois, pelo máximo rigor possível no trato da concepção teórica, das noções nucleares de reflexão, colocando-as em termos históricos. É particularmente desafiadora a compreensão dos termos: formação e autonomia pedagógica dos professores (Freire, 1995), que só podem ser pensadas na articulação formação-atuação; da ênfase nas tecnologias voltadas à educação, termo tão em voga e tão carente de ressignificação, tanto que lhe foi destinado espaço nesta análise. Ouve-se muito sobre as políticas públicas, em particular, sobre as políticas educacionais, proclamadas nos discursos, porém pouco efetivadas na prática (SAVIANI, 2014). Decorre, daí, a proposição do simpósio intitulado “Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas”, na Reunião anual da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) de 2015, que reuniu um conjunto de 17 artigos que integrou os debates, organizados em quatro mesas. As reflexões remetem a quatro importantes desafios colocados à formação docente na atualidade, a saber: 1) as políticas públicas da educação e como estas afetam a formação docente; 2) a revisão da produção teórica, tendo em vista a necessidade de uma compreensão rigorosa dos objetivos da educação, entendendo-os como socioculturais e não meramente objetivos do ensino de arte; 3) as novas tecnologias e seus impactos na formação e no trabalho docente; e 4) os desafios impostos à prática na formação de professores de arte, a princípio, tratada isoladamente, esquecendo-se de que faz parte de uma concepção mais ampla de trabalho humano, termo, por vezes, reduzido à profissão docente.

Resumidamente, tendo em vista a importância da educação estética, cabe esclarecer que são imensas as dificuldades que o modelo capitalista impõe, não só ao professor de arte e à sua autonomia, mas também ao artista: 1) na sociedade capitalista, um objeto artístico só é produtivo quando se destina ao mercado; 2) as exigências do mercado afetam não só o conteúdo, mas também a forma da obra de arte; 3) produz-se, nessa lógica, uma espécie de alienação, que “desnatura a essência do trabalho artístico” (VÁZQUEZ, 1978, p. 93); 4) invertendo-se o sentido da criação artística, essa atividade deixa de ser um fim para converter-se em meio de subsistência; 5) numa sociedade na qual a obra de arte pode descer à categoria de mercadoria, a arte também se aliena, empobrece ou perde sua essência; 6) a alienação que ameaça a arte está fora: é uma alienação econômico-social; 7) assim, apenas uma mudança das relações sociais pode fazer com que o trabalho humano recobre seu verdadeiro sentido humano e que a arte seja meio de satisfazer uma alta necessidade espiritual e não simples meio de subsistência (VÁZQUEZ, 1978).

Considerando o referencial exposto, partiu-se de um recorte dos dados produzidos pelo conjunto dos professores participantes do simpósio “Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas”, na 24ª Reunião Anual da ANPAP, conforme



destacado anteriormente. Na sequência, apresenta-se uma breve síntese de uma parcela dos trabalhos propostos e discutidos no simpósio, buscando aproximações e diferenças entre suas reflexões norteadoras. Especialmente, destacam-se as mediações que provocam mudanças e avanços, na tentativa de superação dos retrocessos nessa formação.

O primeiro artigo abordado, de Schütz-Foerste (2015), alicerçado em Ramos (2002), propõe uma análise sobre as políticas de formação de professores no Brasil traçando relações entre a pedagogia das competências, como base para sustentação de políticas neoliberais, e a pedagogia da autonomia, abordada na perspectiva de Freire (1995), que enfatiza a necessidade de valorização dos saberes populares como estratégias de resistência e construção de significado no processo de aprendizagem.

Quando se discute a formação e os atributos dos profissionais docentes, sob a lógica do mercado, não raro ouve-se falar sobre competência. O termo, enquanto marco conceitual, segundo Ramos (2002), embasa muitas políticas públicas em países capitalistas, como Reino Unido, Alemanha, Estado Unidos e também o Brasil. Consiste em um conjunto de saberes e capacidades que os profissionais incorporam por meio da formação e da experiência, somados à capacidade de integrá-los, utilizá-los e transferi-los em diferentes situações profissionais (RAMOS, 2002, p 79). Nesse sentido, imprime-se uma lógica de gestão educacional pautada no desempenho dos sujeitos.

Schütz-Foerste (2015) reitera que, no capitalismo, o olhar se retira das condições de trabalho e passa a fixar-se no modo como os trabalhadores desenvolvem sua ação, neste caso, e na maioria das vezes, culpabilizando-os pelos resultados insatisfatórios. A autora busca em Freitas (2015) argumentos para a análise sobre o documento da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República em que o governo federal apresenta sua reflexão sobre a proposta, que ficou conhecida com o *slogan* “Pátria Educadora”.

Ressalta-se que no artigo “Trabalho docente: apontamentos a partir do campo das artes visuais”, Fonseca da Silva (2015), fundamentada em Shiroma e Santos, (2014), também aborda o problema dos *slogans* educacionais. As autoras ressaltam a função dos *slogans* educacionais como elementos centrais nas políticas públicas, impondo uma ideologia de formação travestida de “novo”. Nesse caso, “Pátria Educadora”, *slogan* construído como mote da campanha eleitoral da Presidenta Dilma Rousseff, propõe uma guinada em direção à educação, no entanto, não condiz com as reais condições objetivas de financiamento para a concretização de mudanças na educação, pois os aspectos econômicos da política não se coadunam com as necessidades pedagógicas. Dentre as necessidades de mudança, consideram-se neste artigo a valorização salarial do magistério, as condições de formação



na pós-graduação e o tempo livre remunerado para planejamento nas escolas.

Pode-se dizer que o conjunto de políticas públicas brasileiras possui perspectivas ideológicas diferentes, fruto da correlação de forças existentes no cenário político e em constante tensão, na produção de processos contra-hegemônicos por parte dos setores que defendem os interesses sociais da maioria da população em detrimento dos interesses dos grandes conglomerados financeiros, que vislumbram na educação possibilidades de rentabilidade no processo formativo. No entanto, não é possível dizer que o país tem carência de formulação de política pública.

Saviani (2011) destaca a necessidade de investigar, nas entrelinhas, o texto e o contexto, bem como o cenário educacional e político-econômico para fazer uma leitura mais adequada da conjuntura. Nesse panorama capitalista, a arte na escola é vista como firula, como entretenimento e, por isso, na hierarquia de conteúdos necessários para a maior rentabilidade da escola, as artes são desvalorizadas. Diferentemente dessa abordagem na escola, a arte ocupa um espaço rentável no mercado quando se torna mercadoria, em outra perspectiva de visualidade.

“Formação Docente em Artes Visuais e Mercado de Arte: desdobramentos a partir do Projeto Observatório” é mais um dos artigos apresentados no já referido simpósio e, justamente, aborda essa relação entre as imagens validadas pelo mercado das artes, valoradas como mercadoria e como elas se constituem parte do repertório didático-pedagógico do professor e reafirmado nas licenciaturas. É na formação na licenciatura ou na formação continuada que esses valores são edificados no ideário pedagógico do professor de arte. Que imagens validar nesse processo? Como compor o currículo escolar? Hillsheim (2015) aponta que foi na análise de um grupo de teses e dissertações que a autora pôde perceber que os estudos desenhados abordam temáticas diversas, complexas e variadas e, por isso, atraem a atenção de um grande contingente de interessados, mas que, dada a polissemia, também pode constituir-se em uma grande colcha de retalhos não por sua multiplicidade, mas por sua dificuldade de aprofundamento em relação aos problemas sociais enfrentados não só na escola e no campo das artes, mas também na sociedade capitalista. Destaca-se, da mesma forma, outra perspectiva bastante significativa da análise das teses, segundo a autora:

O estudo apontou ainda a influência de concepções neoliberais em muitas das pesquisas que tematizam a formação de professores de artes visuais. Tais evidências se tornaram ainda mais latentes quando os pesquisadores trouxeram para o cenário a necessidade de uma formação que contemple em seu bojo a arte contemporânea, visando formar um professor capaz de dialogar com a arte de seu tempo. (HILLSHEIM, 2015, p. 3043).



Essa análise, no sentido de validar a produção disseminada pelo mercado como a produção que se eleva ao estado de arte contemporânea, evidencia-se não só nos estudos acadêmicos como também nos materiais didáticos distribuídos nas grandes exposições. Na curadoria realizada para a produção de materiais educativos, destacam-se artistas e propostas mais adequadas para a utilização nas escolas. Por sua vez, esses artistas também são valorizados na mídia, por vezes também na produção bibliográfica acadêmica. Alguns se desgastam na exposição rotineira, mas outros permanecem no ideário pedagógico por muito tempo. Também, na carreira docente nas universidades, esses temas são evidenciados, validando inclusive o que é e o que não é arte. Esses conceitos se constroem como marcas na formação docente.

Outro estudo apresentado no simpósio que amplia a análise sobre a formação nas licenciaturas busca compreender, a partir do materialismo histórico dialético, como se constitui a práxis formativa dos professores de artes visuais no curso de licenciatura da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Nessa proposta, Schlichta (2015) toma como elemento de análise um conjunto de entrevistas com alunas egressas do curso e documentos curriculares de âmbito, municipal, estadual e federal. Considerando a fala das professoras, a autora destaca cinco problemáticas para análise: a primeira, diz respeito aos objetivos que são utilizados na escola.

Destacaram, nesse sentido, que desenvolver a criatividade nos alunos ainda é bem presente; no entanto, hoje, também passou a ser relevante: 'tornar o aluno mais crítico em relação a todas as coisas, principalmente em relação à produção artística contemporânea'. (SCHLICHTA, 2015, p. 2999).

O que denota que algumas velhas questões ainda se mantêm presentes no universo escolar. Outra problemática apontada pela autora diz respeito aos documentos utilizados pelos professores e indicados pelas coordenações pedagógicas como diretrizes para os planejamentos. Igualmente, ela destaca o caráter polivalente impregnado nesses documentos e como servem de elementos impositivos para a práxis docente. Também, como terceira problemática, ela apresenta o argumento de que a consciência do professor poderá, por si só, resolver os problemas da escola, desconsiderando o papel do Estado como provedor da educação, desconsiderando as condições de trabalho e salariais como um requisito para uma melhor atuação. Nesse caso, as condições de trabalho são outro aspecto, que indica mais uma problemática para se questionar nas licenciaturas a partir de uma formação que considere as questões políticas, ideológicas e econômicas, além das problemáticas já abordadas.

Para desenvolver atividades extracurriculares de formação artística nas escolas, o



depoimento de uma das professoras, destacado por Schlichta (2015), aponta que os professores, eventualmente, obtêm ajuda de políticos para conseguirem transporte que leve crianças a museus e espaços culturais, mas demonstra também que essa atividade não faz parte dos programas rotineiros de ampliação da formação dos estudantes, assim, evidenciando o descaso do Estado e mais uma prática lamentável que o professor lança mão para “dar conta” de seu trabalho.

No que se refere à formação dos profissionais para o ensino da arte, reconhecidamente algumas conquistas foram alcançadas em grande parte, as propostas de formação com curta duração e polivalentes também foram superadas e, paulatinamente, as bases históricas da formação do professor de arte foram resgatadas. Mas, continua-se a travar outras lutas em favor de políticas públicas que atendam às demanda de formação de professores de arte, dimensionando constantemente o debate acerca das bases teórico-metodológicas que sustentam os currículos das licenciaturas e aprofundem as discussões sobre formação continuada de professores.

Em relação à polivalência, ainda que se tenha disseminado uma crítica recorrente à prática de um único professor trabalhar as quatro linguagens, na prática, continua-se a ignorar que as licenciaturas são específicas, salvo raras exceções. É exemplar o relato de uma professora, em outro estudo destacado por Schlichta (2014, p. 2998, grifos da autora):

Quando eu comecei a atuar, a escola pedia pra gente articular as quatro linguagens, ter uma base, pois isso está nos PCNs, nas diretrizes, em outros documentos. Acontece que nas diretrizes e nos PCNs a gente tem orientação para trabalhar as quatro linguagens de forma articulada e, durante muito tempo, eu fiz isso, mas não articuladamente e, sim, conforme algumas orientações dos pedagogos, que diziam: ‘ah, um bimestre você trabalha Artes Visuais, um bimestre você trabalha Música, um bimestre você trabalha Teatro’.

Outra professora, sentindo-se absolutamente responsável pelo trabalho com a totalidade dos conteúdos das diferentes linguagens, diz em relato, que “[...] as quatro linguagens não são um *cabresto*”; no entanto, “[...] se eu não dispuser todos estes conteúdos aos alunos, quem mostrará?” (SCHLICHTA, 2015, p. 3000).

Nos documentos oficiais, a crítica à polivalência, muitas vezes, apenas empresta novas roupagens ao rei nu, como se comprova na leitura da seguinte afirmação, extraída do documento em processo de consulta pública: Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2015, p. 96):

1 No período de setembro de 2015 a março de 2016 foi submetido à consulta pública, pelo Ministério da Educação, o documento preliminar que fixa a Base Nacional Comum Curricular. A mobilização nacional para intervenções na redação do documento final envolveu grande



O componente curricular Arte engloba quatro diferentes subcomponentes: artes visuais, dança, teatro e música, bem como de [sic] suas práticas integradas (como, por exemplo, a performance, a instalação, a videoarte, o circo, a videodança a ópera, etc.). Cada subcomponente tem seu próprio contexto, objeto e estatuto, constituindo-se em um campo que, ao mesmo tempo que compõe transdisciplinarmente a área de Arte, tem uma singularidade, que exige, abordagens específicas e especializadas.

Deixa-se ao encargo do professor a decisão de quando trabalhar com o objeto específico de cada linguagem e quando abordar as linguagens em práticas integradas. Ora, ao se sugerir que a arte da *performance* seja um exemplo de “prática integrada”, os autores do documento, no mínimo, desconhecem que “A performance não é dança, nem teatro, arte visual ou música.” (MEDEIROS, 2011, p. 191).

Vale lembrar, ainda, que “Cada sentido tem seu objeto; cada objeto, seu sentido.” (VÁZQUEZ, 1978, p. 88). Partindo-se dessa tese, Vázquez (1978, p. 88) esclarece que

Quando se tenta fazer da pintura uma arte que não corresponde a seu sentido nem ao objeto dêste [sic] – por exemplo, quando se pretende que a pintura se assemelhe à música – esquece-se [de] que a música e a pintura são dois modos peculiares e irreduzíveis do homem objetivar suas forças [sic] essenciais, impostos pela peculiaridade do sentido e do objeto.

Pode-se deduzir, então, que não basta integrar linguagens, sob pena de se perder a compreensão mais universal e mais precisa possível do objeto de estudo. Destaca-se, ainda, o equívoco de se propor a integração das Artes Visuais, Dança, Teatro e Música, sob pretexto de se “[...] romper com uma lógica de organização escolar que reforça certa dissociação e hierarquia entre as linguagens, considerando que, na vida social, os sentidos de textos, objetos e obras são construídos a partir da articulação de vários recursos expressivos.” (BRASIL, 2015, p. 28). Ora, essa visão se baseia na ideia de que a pura e simples proposta de integração, por si só, romperá com a dissociação e hierarquia entre as linguagens. Esquece-se, nesse caso, que o lugar e o tempo destinados às artes são comprovadamente inferiores aos destinados às outras áreas. Além disso, as dissociações e hierarquias em nada resultam de escolhas pessoais. Ainda, julgar que as dissociações e hierarquias ou quaisquer outras proposições, no âmbito da organização curricular, resultam de escolhas individuais, assim como ignorar que o “[...] conteúdo está impregnado de interesses e assertivas ligados a ideologia dominante” (GHIRALDELLI, 1987, p. 43) é, no mínimo, ingênuo. O problema, portanto, não se resolve na simples afirmação de que é preciso romper com as dissociações ou hierarquias, mas na compreensão de que os

parte da sociedade civil organizadas em favor da Educação Básica em torno de temas relevantes do campo da educação, a exemplo do tema em tela.



currículos, enfim, expressam escolhas de conhecimentos que são sempre práticos, sociais e históricos (LEFEBVRE, 1991). Os conteúdos não são inertes, neutros, mas “[...] forjados na luta de classes pela direção da sociedade [...]” (GHIRALDELLI, 1987, p.43), resultam de conquistas científicas, filosóficas e artísticas forjadas por todos os homens e mulheres. Por consequência, o principal é distinguir-se quais são os conteúdos vivos e quais os conteúdos arbitrários e impregnados de puro senso comum.

Evidentemente, ainda se faz necessário realizar investigação sobre o estado da arte nas pesquisas sobre o ensino da arte no Brasil. Reconhecidamente, essa tarefa é desafiante considerando-se o campo de estudos que se ampliou, apresentando abordagens múltiplas no que se refere aos conceitos e às práticas e, especialmente, aos espaços e temas pesquisados. Considera-se que o Projeto Observatório tem contribuição relevante nesses estudos.

Outro aspecto central na formação de professores, na atualidade, é a atuação em artes visuais a partir das tecnologias educacionais. O texto de Fonseca da Silva (2015) apresenta um estudo desenvolvido em uma disciplina de pós-graduação considerando-se uma coleta dos dados com professores de artes atuantes na educação básica. Para essa tarefa, utilizaram-se questionários para analisar qualitativamente a inserção das tecnologias como elemento de contradição na formação e atuação docente, considerando-se as mudanças inseridas a partir desses artefatos. Observou-se que ora a tecnologia é vista como redentora dos problemas educacionais, ora ela é vista como elemento que cria obstáculos para a ação pedagógica. Outros estudos do Observatório da Formação de Professores, como os de Macalini (2014) e Freitas (2014) corroboram com esses resultados, apontando ainda a dicotomia acerca do uso das tecnologias na arte e no seu ensino, bem como o papel que elas ocupam na formação nos cursos de licenciaturas.

Um importante balizador da formação de professores de arte é, sem dúvida, o campo de atuação desses profissionais. Crescentemente, ampliam-se as demandas e as perspectivas teórico-metodológicas das práticas desse ensino. As discussões acerca dos direitos das classes majoritárias, referidas às questões de gênero, etnia, trabalho, acessibilidade, entre outras, têm consequências também na formação dos professores de arte. Em relação ao tema da acessibilidade, destaca-se o estudo de Born (2015) como um dos estudos que tem como foco a formação de professores que considera a atuação com as pessoas com deficiência.

Outro tema crescente que se apresentou no debate realizado no simpósio, na perspectiva dos direitos dos povos e comunidades tradicionais, especialmente com a conquista da Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, da Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008 e do Decreto n. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, assegura outras conquistas em decorrência de séculos de lutas e negação dos direitos dos povos tradicionais em território brasileiro. Dessa



forma, destacam-se os textos de Santos e Santos Maria (2015), “Gênero, Arte e Relações Etnicorraciais na Implementação da Lei n. 11.645 no Ensino Superior”, e de Vago-Soares e Rocha Soares (2015), “Imagens e Memórias – Narrativas Vivas: desvelando histórias em uma comunidade escolar de Serra/ES”, que provocam o olhar sobre as problemáticas relacionadas à formação docente e os direitos de afrodescendentes. Nesses estudos, as autoras apresentam consenso ao defender a necessidade de incluírem-se, na formação docente, reflexões sobre as culturas, os saberes e os fazeres dos povos tradicionais, destacando desde os conflitos na introdução do tema às buscas de “narrativas vivas” para dimensionar esse debate na formação da universidade à educação básica. Isso pressupõe a revisão de currículos de cursos de licenciatura e também sobre a educação continuada de professores em serviço.

No que se refere à formação continuada dos profissionais do ensino de arte, destacam-se os trabalhos de Assis e Vago-Soares (2015), intitulado “Práticas com Estudantes e Professores(As) de Arte: customização e customizados-formativos”, e de Camargo e Schütz-Foerste, com o título “De Piaget à [sic] Pinochet: mediações do ensino da arte em/ nas práticas pedagógicas escolares”. Essas pesquisas discutem intervenções nas práticas educativas de forma colaborativa com professores de arte. Os relatos atestam a crescente necessidade do trabalho em parceria na formação docente (FOERSTE, 2005). Partem da problemática vivida em sala de aula na qual, muitas vezes, professores sozinhos são lançados às tarefas de grande complexidade e, para tanto, utilizam estratégias que nem sempre respondem qualitativamente ao desafio vivido. Como exemplo, cita-se a resposta dada por uma professora à pesquisadora quando interpelada sobre possíveis soluções a um problema identificado em sala: “De Piaget à [sic] Pinochet, tudo eu já experimentei!”, respondeu a professora, lançando um alerta para a necessidade de dimensionarem-se os estudos para as questões concretas do cotidiano da sala de aula e de compreender-se também a formação de professores ao longo de sua prática docente. Nesse sentido, destaca-se a importância atribuída à discussão coletiva no planejamento e na definição da metodologia investigativa, conforme sinalizam os autores a seguir: “[...] as ações serão delineadas nas práticas dentro e fora da escola, a partir de mediações e intervenções, em parceria com os sujeitos da pesquisa.” (VAGO-SOARES; ROCHA SOARES, 2015, p. 3077). A partir desse texto, intitulado “Imagens e Memórias – Narrativas Vivas: desvelando Histórias em uma Comunidade Escolar de Serra/ES”, pode-se inferir que, de um lado, os profissionais docentes carecem de interlocutores para discutir os problemas que enfrentam no dia a dia e, de outro lado, os pesquisadores devem permitir que os processos mediadores daquele contexto tomem especial relevo na pesquisa.

Nesse sentido, os trabalhos apresentados em parceria com as pesquisadoras e professoras



regentes atestam para a importância de que se dedique maior atenção à formação continuada, especialmente à necessidade de superar o formato tradicional de capacitação ou treinamento, que não dimensionam as reais situações da prática educativa em artes. As pesquisas realizadas com a colaboração do professor mostram-se desafiadoras, pois permitem ao pesquisador estabelecer interlocução ininterrupta com as questões do trabalho docente e, ao mesmo tempo, constituem-se em processo formativo não apenas para pesquisadores, mas também para os profissionais colaboradores. Esses, em sua maior parte, encontram-se, por longo tempo, afastados de leituras e de espaços de discussão dos problemas profissionais e, no processo investigativo, também se formam. Muitos buscam a continuidade dos estudos em mestrado e doutorado, decorrente da experiência do trabalho colaborativo de pesquisa. Contudo, essa prática investigativa também impõe ao pesquisador maior atenção e aprofundamento na análise, visto que o cotidiano apresenta formas reificadas e soluções simplificadas aos problemas. O olhar ingênuo e pouco fundamentado teórico-metodologicamente pode reforçar noções do senso comum. Nesse sentido, é fundamental a constituição de rede colaborativa em grupos de pesquisa, submetendo o processo investigativo à constante avaliação.

Outra importante discussão provocada pelas práticas educativas para a formação docente diz respeito à demanda de profissionais para a educação infantil. Destaca-se a pesquisa apresentada por Oliveira (2015), intitulada “Arte na Educação Infantil em Vitória/ES: percepções e apontamentos”, que demonstra a gradativa ampliação dos espaços de atuação dos professores de arte. Em determinados municípios do estado do Espírito Santo, professores de arte são contratados para o trabalho na educação infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental, tarefa que se apresenta desafiadora para a formação de professores. Salienta-se que os currículos dos cursos de Licenciatura pouco têm discutido as infâncias e, raramente, abordam questões legais e conceituais sobre a formação de crianças pequenas. O problema é agravado pelas condições estruturais do trabalho docente em instituições de educação infantil, em que o tempo da aula é limitado. O professor de arte preenche o horário de planejamento do regente de classe (pedagogo) e, conseqüentemente, não é favorecido o planejamento conjunto. O professor de arte não dispõe de auxiliares para o trabalho docente com aproximadamente 25 crianças pequenas, entre outros problemas apontados pela pesquisadora. A implementação do projeto de inclusão do ensino das artes na educação infantil, em municípios do estado do Espírito Santo, não foi acompanhada de ações de formação continuada e os profissionais, chamados de dinamizadores, abarcam as áreas de Artes Visuais, Música e Educação Física. Essa complexa realidade e as demandas a ela inerentes desafiam a formação de professores, desde os currículos das licenciaturas às práticas na formação em serviço.



O profissional do ensino da arte tem como desafios colocar-se no movimento histórico e ser sujeito de seu processo de formação, o que exige que ele articule qualitativamente as dimensões técnica, científica e política de trabalho e, especialmente, compreenda que as políticas regionais e locais articulam-se às políticas nacionais de educação.

Crescentemente, acompanhou-se a ampliação do campo de atuação dos professores de arte e, decorrente disso, a necessidade de aprofundar com maiores estudos e pesquisas a formação de professores de arte para responder às demandas. Nos diferentes contextos, é preciso dimensionar a formação dos professores na perspectiva da socialização profissional docente com autonomia. A participação efetiva dos profissionais do ensino da arte torna possível a proposição de práticas de ensino fundamentadas e contextualizadas. Isso exige que os sujeitos sejam investigadores e críticos de sua realidade. Demanda-se, nesse sentido, uma formação que fomente a pergunta mais do que a que ofereça respostas *a priori*.

Assim, a formação do professor de arte é um tema em aberto, de complexidade e polissêmico. Os estudos apresentados no Simpósio 6 da ANPAP, no ano de 2015, em seu conjunto, analisam diferentes situações imbricadas na formação de professores de artes visuais. A partir deles, é possível denotar sugestões de mudanças nas políticas públicas e em seus documentos norteadores, nas práticas de formação e atuação, considerando-se sempre os limites de uma atuação no modelo social em que se está inserido.

O Observatório da Formação de Professores de Artes Visuais, sob uma perspectiva de ação coletiva, tem atuado fortemente em três frentes: 1) como pesquisadores, na pós-graduação, buscando ampliar estudos especialmente sobre o tema das licenciaturas em artes visuais e suas diferentes dimensões; 2) como educadores, atuando na formação inicial e continuada de professores de artes visuais em diferentes contextos; e 3) como atores políticos, buscando uma interlocução com a sociedade, em especial, na atuação em associações organizativas, como Associação dos Administradores Escolares de Santa Catarina (AAESC), Associação dos Profissionais em Arte Educação do Paraná (APAEP) e Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB).

Referências

ALVES, Gilberto Luiz Alves. Apresentação. *In*: KLEIN, Lígia. quem tem medo de ensinar? 5. ed. São Paulo: Cortês; Campo Grande: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008.



ASSIS, Maria da Penha Rodrigues de; VAGO-SOARES, Maria Angélica. : customização e customizados-formativos. 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simpósios/s6/maria_da_penha_rodrigues_de_assis_maria_angelica_vago_soares.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

BORN, Rodrigo Montandon. : inclusão plena para pessoas com paralisia cerebral através do desenho infantil. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simpósios/s6/rodrigo_montandon_born.pdf> Acesso em: 15 nov. 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília, 2015. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

_____. Ministério da Educação. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015

_____. Ministério da Educação. Decreto n. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015.

_____. Ministério da Educação. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/lei_10639_09012003.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015

CAMARGO, Fernanda Monteiro Barreto; SCHUTZ-FOERSTE, Gerda Margit. mediações do ensino da arte em/nas práticas pedagógicas escolares. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simpósios/s6/fernanda_camargo_gerda_schutz.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

FOERSTE, Erineu. São Paulo: Cortez, 2005.

FONSECA da SILVA, M. C. R. Trabalho Docente: apontamentos a partir do campo das artes visuais. *In*: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO ,Ana Maria Albani de; RAMOS, Paula Viviane; OLIVEIRA, Andréia Machado (Org.). . 1. ed. Simpósio 6: Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas. Santa Maria, RS: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015. p. 3093-3108.

FREIRE, Paulo. um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

FREITAS, Cristiane Alves. experiências colaborativas na formação docente em artes visuais. 2014. 275 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – UDESC, Florianópolis, 2014.

FREITAS, Luiz Carlos de. , 2015. Disponível em: <<http://www.peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR82015>>. Acesso em: 15 nov. 2015 **GHIRALDELLI JR, P. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.**

HILLESHEIM, Giovana Bianca Darolt. Formação docente em artes visuais e mercado de arte: desdobramentos a partir do projeto Observatório. *In*: SANTOS, Nara Cristina [et al] (Org.). . 1. ed. Simpósio 6: Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas. Santa Maria, RS: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015. p. 3035-3048.

KLEIN, Lígia. quem tem medo de ensinar? 5. ed. São Paulo: Cortês; Campo Grande: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008.

KOSIK, Karel. . 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LEFEBVRE, Henri. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MACALINI, Edson Rodrigues. um estudo com os participantes do PROUCA. 2014. 258 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – UDESC, Florianópolis, 2014.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Que canta e ri. *In*: AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz (Org.).



performance, corpo e política. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte, UnB, 2011.

OLIVEIRA, Adélia Pacheco de Freitas. : percepções e apontamentos. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s6/adelia_pacheco_de_freitas_oliveira.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

SANTOS, Juliana O. G. dos; SANTOS MARIA, Mirella dos. . 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s6/juliana_dos_santos_mirella_dos_santos_maria.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

SAVIANI, Dermeval. : paixão, dilemas e perspectivas na educação. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.

_____. . Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

_____. primeiras aproximações. Campinas: Autores Associados, 2003.

SCHLICHTA, Consuelo A. B. D. A exigências de formação do professor de artes visuais na contemporaneidade: que novo perfil se (im)põe? *In*: SANTOS, Nara Cristina [et al] (Org.). . 1. ed. Simpósio 6: Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas. Santa Maria, RS: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015.

_____. Da formação como dimensão inseparável da atuação do educador. *In*: . Ecosistemas Artísticos. Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014. p. 462-474.

_____; FONSECA DA SILVA, M. C. R. Reflexões acerca do Currículo Básico, no Paraná, à luz das exigências do novo perfil de professor de Artes Visuais na contemporaneidade: uma história que começou em 1980. *In*: X Congresso Luso Brasileiro da História da Educação. . Curitiba/Paraná (BR): Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2014.

SCHÜTZ-FOERSTE, Gerda M. S. Formação de professores de arte em tempos de “pátria educadora”: da competência à autonomia. 2015. *In*: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO, Ana Maria Albani de; RAMOS, Paula Viviane; OLIVEIRA, Andréia Machado (Org.). . 1. ed. Simpósio 6: Formação de professores de artes visuais: mediações, tecnologias e políticas. Santa Maria, RS: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015. p. 3025 – 3034. SHIROMA, Eneida Oto; SANTOS, Fabiano A. Slogans para a construção do consentimento ativo. *In*: EVANGELISTA, Olinda (Org.). . 1. ed. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2014. p. 21-45.

VÁZQUEZ, A. S. . 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VAGO-SOARES, Maria Angélica; ROCHA SOARES, Marcelo da. : desvelando histórias em uma comunidade escolar de Serra/ES. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s6/maria_angelica_vago_soares_marcelo_soares.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

POR UMA FUTURA CARTOGRAFIA DAS SOMBRAS NA HISTÓRIA DA ARTE

*Rosana de Freitas, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará*

Desde que o mundo é mundo percebido e interpretado pelo modo perceptivo do humano e muito antes da viralização e reconhecimento dos processos de globalização, a arte tende ao espraiamento. O instinto viajante do humano – por necessidade, transtorno obsessivo ou recreação –, há muito alimenta sua sanha por atravessamentos, por mudanças de horizontes, por descobertas e surpresas, fazendo-o aventurar-se por ecossistemas que, a princípio, lhe são inóspitos. Mais do que isso, seu instinto viajante altera constantemente (às vezes de forma abrupta) o tênue e delicado equilíbrio dos sistemas naturais ou culturais que encontra pelo caminho. A arte talvez seja a mais antiga das ferramentas que o humano carrega em sua mochila e, ao mesmo tempo, uma das provas mais contundentes de sua capacidade de adaptação e de sua tentativa de domesticação de si e de todos os outros seres, vivos ou mortos.

Por causa desse instinto e seu conseqüente processo de estetização da experiência, a humanidade vem produzindo venenos, remédios e bálsamos, degustando graças e desgraças e produzindo esteticídios os mais variados. A arte é tanto vanguarda quanto retaguarda das estratégias de sobrevivência e não há conhecimento humano – científico, religioso, gastronômico ou filosófico – que não esteja atravessado pela estetização da sobrevivência. Desse modo, a arte é tanto tradição quanto ruptura, entretidas e cerzidas em uma vasta rede que revela proximidades e distanciamentos – presentes cujos sentidos, muitas vezes sobrepostos, não podem prescindir dos passados.

O tema do 24º Encontro da Anpap (“Compartilhamentos na Arte: redes e conexões”), sorrateiramente nos leva ao enfrentamento de questões que pululam em torno do campo artístico-estético, tão agudas nos estudos contemporâneos da arte: não há pesquisa nem escritura na história e na crítica de arte que não evidencie, implícita ou explicitamente, a escolha de grades estético-filosóficas. “Compartilhamentos, redes e conexões” é um tema que não se atém unicamente aos fluxos e aos confrontos culturais, entre alteridades individuais e coletivas, mas



também dizem respeito a percepções teóricas que, em si mesmas, podem fazer frutificar ou, simplesmente, aniquilar a complexidade do olhar contemporâneo sobre seu entorno ou sobre os pretéritos que imprimem fantasmagorias e sobrevivências nem sempre evidentes no contemporâneo (Didi-Huberman, 2013).

No campo de estudos sobre a arte oriental, essas questões estão na ordem do dia. De fato, como acercar-se de um campo ainda tão pouco percebido por arte-historiadores brasileiros? Que perspectivas teórico-estéticas podem ser traçadas sem que se caia nas armadilhas do relativismo cultural ou nas tentações do chauvinismo estético que condena o Outro à caricatura exótica? Como tratar das redes e conexões que sempre atravessaram a presunção de uma história da arte globalizada sem a escuta atenta de um Outro que, quase sempre, tem servido mais para a inflação da egolatria ocidental do que qualquer outra coisa? Claude Lévi-Strauss, antes de tratar do fascínio dos franceses pela cultura japonesa e sublinhando a modernidade desta antes da modernidade daqueles, argumenta:

“Evitemos pedir mais à antropologia; mas, na falta de algum dia conhecer uma cultura por dentro, privilégio reservado aos nativos, ela pode ao menos propor a estes uma visão de conjunto, reduzida a alguns contornos esquemáticos mas que eles, por estarem situados demasiado perto, não estariam em condições de obter” (Lévi-Strauss, 2012: 15).

Concordando com o antropólogo, poderíamos acrescentar que também não cabe pedir mais à história e à filosofia, pelo menos àquelas amalgamadas pelos modelos perceptivos europeus. Entretanto, a consciência de nosso antropofagismo – característica que também parece atravessar a cultura japonesa no que tange tanto às culturas que lhe são próximas historicamente quanto aquelas d’além mar – pode nos fazer exorcizar a tentação de desrespeito pelo Outro e pela sua cultura.

A abordagem da arte oriental por pesquisadores brasileiros, embora escassa e às vezes intermitente diante da produção sobre a arte ocidental, não é novidade – pode-se mesmo assinalar que os estudos artístico-estéticos sobre o Oriente tem mostrado um fôlego inédito nos últimos 20 anos entre nós e é fato que essas questões tem sido evidenciadas por pesquisadores brasileiros que têm privilegiado o debate sobre a arte oriental (e seus interstícios com a arte ocidental), alguns deles reunidos no grupo de pesquisa “Outros Orientes” e que, há alguns anos, veem promovendo eventos científicos específicos (2012, 2014) ou em associação com a Anpap (2013, 2015; cf. Freitas, 2015: 3268). E, assim, o Simpósio 7 (“Orientes e Ocidentes em rede: conexões e desconexões”), proposto por Rosana de Freitas e Afonso Medeiros, expôs o seguinte refinamento do tema do 24º Encontro:

“Se a chamada globalização, e seu equivalente cultural – fronteiras móveis, trocas artísticas, abertura comunicacional – tem tido, com certa frequência, sua emergência datada



não no século XX, mas no início da Idade Moderna, na época das grandes navegações (Gruzinski, Hall), para aqueles que se dedicam ao Oriente, próximo ou extremo, e a seus nexos com outras partes do globo, o fenômeno pode facilmente recuar ao terceiro milênio a.C. (Gunder Frank). No passado ou no futuro, o mercado do conhecimento (Murteira) aponta necessariamente para as redes entre Oriente e Ocidente. O presente simpósio temático pretende acolher pesquisas que abordem as conexões (redes, tráfegos, vínculos, heranças, contaminações, trocas) e desconexões (resistências, interrupções, desvios, esquecimentos) entre a produção e a circulação artística de matriz ocidental influenciada por aquela oriental e vice-versa, tanto do passado como da contemporaneidade. Pretende-se também ampliar a relativamente recente e controversa discussão, ao menos no contexto de tais redes, em torno do reconhecimento da arte como campo autônomo, ao receber pesquisas que abordem questões teóricas e práticas em relação ao estatuto da arte e do artista, e da transmissão do saber e do fazer artístico em suas múltiplas geografias” (Freitas, 2015).¹

O simpósio contou com 12 comunicações de autores ligados a oito instituições diferentes (duas delas estrangeiras). Vejamos sucintamente como os próprios pesquisadores participantes traduziram o tema do congresso e o consequente recorte acima sugerido, todos disponíveis nos Anais do 24º Encontro:

“O risco e a sorte dos viajantes: mundos de artista (Ana Cristina Mendes Façanha). Este artigo discorre um recorte sobre a experiência desenvolvida em meu mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (UFC) de título “Oceano [in]vestido – tessituras da distância (inventário de artista)”. A pesquisa culminou na criação de uma plataforma elástica de alcances e contágios que reúne todo o processo da experiência de viagem de um experimento (um objeto originado pelo desenho de seu percurso no mapa mundi e um caderno de registro) a distintos exílios seguidos pela linha traçada. Tendo o Atlântico como espaço entre, sua travessia e sua passagem por cinco artistas anfitriões, deram-lhe o estatuto de hóspede, estrangeiro. O “experimento viajante” pretendia ser disparo para um dissolver de fronteiras, ativando os corpos sob a forma da viagem. Nesse texto-recorte desenvolvo um breve olhar sobre relação desse experimento com a primeira artista a receber o experimento, enquanto residente na Tunísia. Trazendo para si as características de viajante, nada como o risco e a sorte dos acasos para designá-los como ponto de partida do seu processo criativo. Analisamos as relações com o estrangeiro; a disposição de encontro ao novo e a abertura no deixar-se afetar pelo mundo fazendo do trabalho, um instigante processo que segue a cada experiência. Palavras-chave: risco; processo criativo; estrangeiro; encontro” (Façanha, 2015: 3150).

“**Cartografias de assimetrias em zonas de contato Oriente-Occidente** (Célia Maria Antonacci Ramos). A partir dos anos 1980, especialmente com a queda do Muro de Berlim e as conexões de internet, todo um novo espaço de reflexão sobre globalização invadiu as academias. Entretanto, logo percebemos que um *apartheid* mundial desenha progres-

¹ In: Santos, Nara Cristina et al. (orgs.). Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria (RS): ANPAP; PPGART-UFSM; PPGAV-UFRGS, 2015.



sivamente a multiplicação dos conflitos estabelecendo outras cartografias em zonas de contato de povos e culturas. Este artigo propõe pensar o eixo orientalismo/ocidentalismo a partir de manifestações de artistas engajados na discussão das assimetrias políticas, culturais, sociais e econômicas que aflige multidões em diáspora. Palavras-chave: Oriente; Ocidente; apartheid; cartografia; diáspora” (Ramos, 2015: 3163).

“Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa (Francisco Dalcol). O artigo trata das residências artísticas como modo de atuação em rede, discutindo o expediente da viagem nas práticas contemporâneas. Toma-se como estudo de caso o projeto VETOR, promovido pelo Atelier Subterrânea com financiamento da Funarte, que, mediante edital na Internet, abriu inscrições em âmbito nacional para propostas de residência no interior do Rio Grande do Sul. Os selecionados Ícaro Lira, Luísa Nóbrega e Sara Lambranhó realizaram trabalhos envolvendo deslocamentos, encontros, vivências e trocas. Tal noção de projeto artístico, que demanda a experiência de imersão em lugares desconhecidos a serem poeticamente investigados, oferece espaços de atuação alternativos aos modelos e sistemas centrados na materialidade do objeto e na individualidade do artista, além de constituir ações críticas e de viés político frente aos fluxos da globalização. Palavras-chave: residências artísticas; redes colaborativas; práticas investigativas; processos críticos” (Dalcol, 2015: 3179).

“De Sul a Norte: globalização e compartilhamentos na obra de Paulo Nazareth (Giovana Ellwanger). A partir do contexto de globalização, que envolve diversos campos na atualidade, o artigo discute os compartilhamentos que a arte contemporânea propõe entre eixos “centrais” e “periféricos”. A abordagem da questão centra-se na obra “Notícias de América”, do artista Paulo Nazareth, e sua exposição na feira Miami Art Basel, em 2012. Nesta produção específica são apontadas as possibilidades de compartilhamentos, compreendidas através de um processo de reescrita e inversão do fluxo da informação entre centro e periferia. As relações entre globalização, arte e hierarquização são abordadas ao longo do texto e diretamente relacionadas à obra em questão, apoiando-se em autores como Nicolas Bourriaud, Peter Weibel, Hal Foster, Néstor García Canclini e Ana Letícia Fialho. Palavras-chave: arte contemporânea; globalização; compartilhamento; Paulo Nazareth. (Ellwanger, 2015: 3179).

“Estesias e anestésias em matrimônios culturais: notas sobre corpo e cotidiano entre o Japão e o Ocidente (José Afonso Medeiros). O presente estudo, partindo do caráter etnocêntrico da Estética em seu nascedouro no século XVIII, discute os modos de superação desse caráter a partir de dois princípios estéticos verificáveis nas relações artístico-culturais entre Oriente e Ocidente desde meados do século XIX: (1) o sentimento estético da natureza imerso no cotidiano; e (2) a estesia erótica e a sublimação do corpo. Para tanto, considera-se aportes conceituais tanto de estetas (Katya Mandoki, Arthur Danto, Jacques Rancière, Michel Maffesoli e Kakuzō Okakura) quanto de artistas (Junichirō Tanizaki, Takashi Murakami, Issa Kobayashi, Marguerite Yourcenar e Walt Whitman). Por fim, propõe-se, à luz daquelas relações, a desconstrução do conceito de “patrimônio cultural”. Palavras-chave: estética comparada; Oriente e Ocidente; arte e estesia. (Medeiros, 2015: 3205).



“Conexões entre o mundo antigo e o medieval: a mesquita de Samarra (Katia Maria Paim Pozzer). A presente comunicação tem por objetivo discutir a transmissão da memória cultural na gênese e desenvolvimento da arte islâmica, tendo em vista as tradições mesopotâmicas na região do Oriente Próximo. O estudo contempla a análise formal e iconográfica de um dos principais componentes arquitetônicos do islamismo - a mesquita. Entendemos que a arte islâmica está enraizada em tradições culturais que remontam à babilônios, assírios e romanos, e que estes fatores renovam-se e permanecem ativos como princípios desta arte. Nossa análise se dá à luz do estudo da transmissão das informações estéticas por meio de conexões culturais de longo curso, fundado por Aby Warburg”. Palavras-chave: história da arte islâmica; história antiga oriental; história da arte oriental; Aby Warburg; memória cultural. (Pozzer, 2015: 3219).

“A datação das garrafas com o brasão de Castela e Leão (Maria Fernanda Lochschmidt). As garrafas com o brasão de Castela e Leão constituem uma das primeiras grandes encomendas realizadas pelos europeus em porcelana brasonada azul e branco da China. Na ausência de documentação referente, ainda não se sabe quem as encomendou, nem para que mercado eram destinadas. Tampouco se chegou a um consenso sobre sua datação pelo fato de existirem dois tipos de garrafas portadoras do brasão: uma com decoração típica da era Wanli (1573-1620), com rochedos, flores e insetos, e outra com decoração típica do Período de Transição (1621-1683), com letrado em paisagem montanhosa. Nas referências bibliográficas, o período de produção oscila entre 1573 e 1644. O objetivo desta pesquisa é chegar, por meio de análise estilística das peças, à sua correta datação. Palavras-chave: porcelana chinesa azul e branco de exportação; porcelana brasonada; Castela e Leão; porcelana do período de transição; tulipas” (Lochschmidt, 2015: 3231).

“Ideia de ideograma”: a montagem intelectual de Serguei Eisenstein e sua influência na poesia concreta brasileira (Priscilla Guimarães Martins). Este artigo apresenta uma reflexão sobre o método de montagem cinematográfica de Serguei Eisenstein e sua influência na poesia concreta, formulada no Brasil pelos integrantes do grupo Noigandres. Para tanto, retoma-se o princípio da escrita ideográfica oriental, que serviu de base tanto para a elaboração da montagem eisensteiniana quanto para a teoria da poesia concreta. Nessa abordagem, serão destacados alguns casos em que a referência do ideograma se evidencia e a questão da montagem emerge como elemento central constituinte do fazer cinematográfico e poético. Palavras-chave: cinema; poesia; linguagem” (Martins, 2015: 3244).

“Especificidades em meios não específicos (Renata Favarin Santini). O presente texto propõe pensar a representação na produção artística contemporânea em fins dos meios específicos. Acercando-se das condições produtivas em algumas análises de Rosalind Krauss, o objetivo consiste na inflexão sobre produções voltadas ao posicionamento do artista ou espectador com relação à lugares definidos por acontecimentos de suspensão e sobreposições de tempos e espaços, refletidos pela dissolução dos meios tradicionais de produção artística e suas essências. Palavras-chave: representação; artista; espectador; discursos da arte contemporânea” (Santini, 2015: 3254).



“Lá e cá: academias, escolas, tradições (Rosana Pereira de Freitas). Os significados do termo “academia” ou do adjetivo “acadêmico” no contexto cultural asiático são múltiplos, além de variarem muito ao longo do tempo. Por lá, eles apresentam significados diferentes, específicos, e usos regionais únicos. Tanto que uma comparação, por exemplo, entre a Índia e o Brasil, antes da chegada dos sistemas coloniais europeus de ensino artístico, britânico e francês, respectivamente, parece não fazer muito sentido. Entretanto, se tomarmos o caso indiano – e não apenas a Europa como referência – como ponto de partida para uma reflexão sobre o impacto do novo sistema de ensino artístico entre nós, encontraremos similaridades e divergências que reputamos úteis para repensarmos a questão. A perspectiva sugerida visa desviar a atenção – do foco na metrópole, e portanto de uma analogia forçosamente desigual – para outras experiências onde as relações de poder, as invenções de mitos identitários e de tradições se mostram bem mais próximos do que poderiam parecer à primeira vista. Palavras-chave: academia; ensino artístico; Oriente/Ocidente. (Freitas, 2015: 3267).

“Sheba Chhachhi e a natureza do sagrado (Lúcia Helena Fidelis Bahia; Vanessa Costa da Rosa) O presente texto propõe um entrelaçamento das culturas Oriental e Ocidental através de uma questão evidenciada nas obras intituladas *Water Diviner* (2008) e *Black Waters Will Burn* (2011) da artista etíope Sheba Chhachhi - a qual vive e trabalha atualmente na Índia. Essa questão volta-se para um problema ecológico mundial, ou seja, a poluição desenfreada dos rios. Porém com uma ressalva: os rios, para os indianos, são considerados sagrados e, em sua maioria, representam deuses. Como é o caso do rio Yamuna, na Índia, que representa a deusa Yamuna Devi, a deusa da purificação. Com isso, é construído um desdobramento das obras de Chhachhi por meio das leituras de Néstor García Canclini, autor ocidental que pontua em seu pensamento a necessidade dos trânsitos culturais, e de Gita Mehta, escritora indiana que aponta a diversidade do universo indiano em seus contos. PALAVRAS-CHAVE: arte; Oriente; Ocidente; trânsitos culturais; Sheba Chhachhi” (Bahia; Rosa, 2015: 3279).

“Vazio: atividade e mediação na obra de Mira Schendel (Victor Raphael Rente Vidal). Esta comunicação pretende abordar a obra da artista Mira Schendel partindo do pressuposto de que os espaços em branco, vazios ou transparentes encontrados em seus trabalhos criam zonas de atividade, transitoriedade e transformação. A partir dessa noção, propomos uma relação com a noção de vazio existente na arte e no pensamento japonês, enxergando nesses espaços potencialidade, mediação, passagem, comunicação. Palavras-chave: Mira Schendel; vazio; arte japonesa” (Vidal, 2015: 3293).

Pelo exposto, nem todas as abordagens tratam de arte oriental ou das relações desta com outras fronteiras da arte. Entretanto, todas elas expõem vários tipos de intercursos, de multiculturalidades, de interstícios e interditos entre regiões (reais ou virtuais), de estranhamentos, aproximações e distanciamentos – todas estas, questões caras para a percepção das relações estético-culturais entre latitudes e longitudes diferenciadas, arte oriental inclusa. Ao final dos debates, chegou-se a propor que o simpósio futuramente ampliasse seu foco para além da Ásia e abarcasse também a arte produzida na África e na América Latina – o que provisoria-



mente foi chamado de Simpósio AAAA (Arte da Ásia, África e América Latina).

Por mais que Yayoi Kusama, Ai Weiwei e Takashi Murakami (dentre outros artistas orientais) já sejam “velhos conhecidos” dos estudiosos da arte contemporânea, a história da arte e toda a plêiade de recortes teóricos que ela privilegia ainda apresenta vastas regiões de sombras quase impenetráveis tanto para o estudioso quanto para o aficionado da arte. E essas sombras dizem respeito, quase sempre, às produções artísticas de culturas que embora mais ou menos aproximadas na contemporaneidade, guardam características insuspeitadas por nossa vã (nestes casos) filosofia. Shigemi Inaga (filósofo e historiador japonês da arte), dando eco a estetas japoneses do início do século XX (como Kakuzō Okakura) e discutindo a presumida globalização da história da arte, indica que as ferramentas conceituais que os historiadores ocidentais da arte utilizam nem sempre são adequadas ao trato com a arte do extremo oriente:

“É fácil falar sobre “deslocamento” (como James Clifford faz), “heterotopia” (como Michel Foucault) ou “contingência” (como no termo de Richard Rorty), mas, vivenciá-lo é bem diferente. [...] Deve-se reconhecer, de uma vez por todas, que a noção de uma História da Arte Global é, em si mesma, altamente elusiva e conceitualmente elíptica (movendo-se eternamente em uma órbita elíptica), assim como a versão japonesa de uma História da Arte Global permanece elusiva e elíptica para os espectadores ocidentais” (Inaga, 2011: 84-85).

A percepção de Inaga – agudíssima, convenhamos – nos coloca numa encruzilhada a partir da qual só se poderá avançar se estivermos dispostos ao escambo conceitual, sem enquadramentos hegemônicos a priori. A existência de um grupo ainda reduzido de pesquisadores dedicados à AAAA, atesta em nosso próprio país esse caráter elíptico da história globalizada da arte, mesmo reconhecendo-se a recente inserção dos chamados “estudos culturais” no campo da arte. Nesse sentido, pode-se considerar que

“É preciso demolir a noção de patrimônio. “Patrimônio” tem um sentido muito arraigado de paternalismo, patriarcado, monoteísmos de crença e de gênero, de pátria, de nacionalismo, de pátrio-poder, de herança patrilinial, de acumulação do capital político, econômico e simbólico, de poder disciplinar e verticalizado, de latifúndio, de cerceamento e de exclusão territorial. O conceito de patrimônio está profundamente comprometido com tudo aquilo que caracteriza a deferência à hegemonia masculina e, por isso, já não se pode utilizá-lo como sinônimo dos intercursos, sincretismos, miscigenações, fricções e amálgamas presentes em toda e qualquer cultura. Toda e qualquer memória ou herança cultural é muito mais fruto de relações do que de hermafroditismos e, portanto, o termo “matrimônio cultural” vem bem a calhar à denominação de qualquer traço comum a duas ou mais culturas, já que pressupõe, justamente, acasalamentos (consentidos ou não), trocas corporais, miscigenações, mutualidades, gestações e parcerias que permitem a sobrevivência, mesmo considerando-se as diversas assimetrias que toda relação matrimonial comporta. Não se trata, obviamente, de apenas substituir um termo pelo outro, mas de precisar uma mutação conceitual que sai da verticalidade sistêmica e instala-se na horizontalidade ecossistêmica. Ainda há, claro, quem sustente hegemonias



entre saberes e culturas, mas o campo da criação artístico-estética em todas as suas latitudes e longitudes vem insistindo na contradição das hegemonias há pelo menos um século e meio” (Medeiros, 2015: 3217).

Tal como nossos ancestrais, em pleno século XXI ainda somos instintivamente impelidos à navegação. Alcemos as âncoras, pois!

Referências:

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FREITAS, Rosana Pereira de. “*Simpósio 7: Orientes e Ocidentales em rede: conexões e desconexões*”. In: Nara Cristina Santos et al. (orgs.). **Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria (RS): ANPAP; PPGART UFSM; PPGAV-UFRGS, 2015 (disponível em: <anpap.org.br/anais/2015>, acessado em 29/01/2016).

INAGA, Shigemi. “*A história da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do extremo oriente*”. In: Christine Greiner; Marco Souza (orgs.). **Imagens do Japão – pesquisas, intervenções, poéticas, provocações**. São Paulo: Annablume, 2011

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua: escritos sobre o Japão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MEDEIROS, Afonso. “*Estesias e anestésias em matrimônios culturais: notas sobre corpo e cotidiano entre o Japão e o Ocidente*”. In: Nara Cristina Santos et al. (orgs.). **Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria (RS): ANPAP; PPGART UFSM; PPGAV-UFRGS, 2015, p. 3217 (disponível em: <anpap.org.br/anais/2015>, acessado em 29/01/2016).

SANTOS, Nara Cristina et al. (orgs.). **Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria (RS): ANPAP; PPGART UFSM; PPGAV-UFRGS, 2015 (disponível em: <anpap.org.br/anais/2015>, acessado em 29/01/2016).

PESQUISA EM EDUCAÇÃO E METODOLOGIAS ARTÍSTICAS: ENTRE FRONTEIRAS, CONEXÕES E COMPARTILHAMENTOS

Mirian Celeste Martins / Universidade Presbiteriana Mackenzie

Sonia Tramujas Vasconcellos / Universidade Estadual do Paraná

Marilda Oliveira de Oliveira / Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

Na contemporaneidade, cada vez mais as pesquisas buscam caminhos para a construção de um saber mais comprometido com a transformação social, mais aberto às múltiplas experiências dos sujeitos. As metodologias de pesquisa educacional baseada em arte são abordagens que acreditam na conexão entre territórios do conhecimento, a investigação científica e a criação artística em processos investigativos e diferentes modos de conhecer e pesquisar têm sido ampliados por estas metodologias, mais conhecidas no campo das poéticas e ainda consideradas emergentes no campo das pesquisas em educação. O simpósio proposto para o 24º Encontro Nacional da ANPAP (2015) evidenciou o interesse de pesquisadores sobre esse tema, tanto no número de comunicações inscritas e apresentadas como nas discussões que se seguiram. Neste artigo apresentamos uma visão geral sobre essas metodologias e a grande diversidade de possibilidades de utilização de suas bases, além da estreita relação entre o objeto pesquisado e a metodologia empregada. Narrativas, imagens, bordados, cadernos didáticos, objetos de aprendizagens poéticos, literatura se tornaram instrumentos das pesquisas apresentadas com foco nas experiências vividas e na revelação e expressão de subjetividades. Assim, de modo ainda embrionário, delinea-se um panorama brasileiro que começa a ser traçado com força criativa e fundamentação teórica embasada.

PALAVRAS-CHAVE

Metodologias artísticas de pesquisa; educação; arte.

ABSTRACT

In the present day, research increasingly looks towards the construction of a form of knowledge more committed to social transformation, open to the multiple experiences of the subjects. The art based education research methodologies are approaches that believe in the connection between realms of knowledge, scientific inquiry and artistic creation in investigative processes and different ways of knowing and researching have been broadened by these methodologies, better known in the field of poetics and still considered emerging in the field of education research. The symposium proposed for the 24th ANPAP national gathering (2015) shone light on the interest from scholars in this subject, both in the number of communications submitted and presented and in the discussions that followed. In this article we present a general vision on the artistic methodologies and on the great diversity of possibilities in the use of its bases, alon-



gside the narrow relationship between the researched object and the employed methodology. Narratives, images, embroideries, notebooks, poetic learning objects, literature have become instruments in the presented studies which focus on the lived experiences and in the revealing and expression of subjectivities. Thus, albeit still in embryonic state, one outlines a Brazilian panorama which starts to be plotted with creative force and grounded theoretical foundation.

KEYWORDS

Artistic methodologies of research; education; art.

APONTAMENTOS INICIAIS

Atravessamos o século XIX pensando que a verdade era *uma* verdade. No século XX, alcançamos ver que a *razão* era *uma* forma de racionalidade e que o homem não tem nenhuma essência que o preceda. Portanto, o ato de conhecimento, longe de se constituir como o desvelamento ou o acesso à verdade, é a experiência de construção de uma verdade. Temos diante de nós uma realidade que resulta de um sentido que lhe é atribuído pelo sujeito que a experimenta. (PEREIRA. 2013, p. 221)

Sujeitos que vivem o ato de investigar imersos em uma experiência inserida em uma realidade específica, têm encontrado nas metodologias de pesquisa educacional baseada em arte formas não lineares de pensar e investigar. Abordagens que conectam territórios do conhecimento, investigação científica e a criação artística (ROLDÁN; MARÍN VIADEL, 2012) tornam-se instrumentos para a produção de processos investigativos, educativos e modos de conhecer.

Este foi o debate iniciado pelo norte-americano Elliot Eisner (BARONE; EISNER, 2012) na década de 1970 ao demarcar diferenças nas abordagens científicas e artísticas da pesquisa qualitativa, destacando que a pesquisa baseada em arte é um tipo de investigação que utiliza métodos artísticos para realizar práticas de experiência, envolvendo diferentes sujeitos e suas interpretações, e que não se fazem visíveis em outro tipo de investigação. Ao relacionar com a educação, propõe uma aproximação entre o uso de procedimentos artísticos e as experiências derivadas com concepções e práticas educativas e de pesquisa.

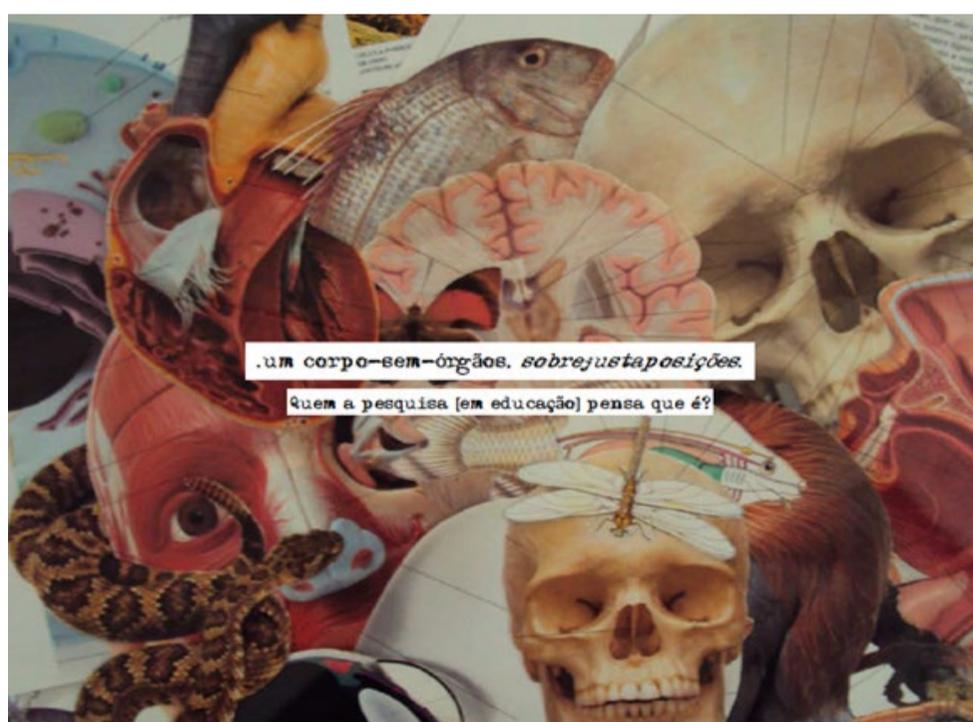
Nesse sentido o que caracterizam as investigações baseadas em métodos artísticos não é a inclusão de imagens ou de textos literários, poesias, desenhos, etc., para compor a pesquisa, mas o modo em que estas e outras formas de representação artística se inserem na pesquisa, onde se situam e, acima de tudo, onde nos situam como pesquisadores e leitores. Não se trata, portanto, de usar determinados métodos ou práticas “artísticas”, mas de nos relacionarmos de



“outro modo” com o que investigamos, de nos apropriarmos de um outro tipo de olhar que reconhecemos no “artístico” e que nos permite vislumbrar aquilo que mediante outras metodologias seria impossível. (OLIVEIRA, 2013)

Entre as metodologias artísticas de investigação na educação situa-se também a A/r/tografia, integrando pesquisa, ensino e produção artística, atividades que se entrelaçam ao mesmo tempo em que mesclam conceitos, atividades e sentimentos (IRWIN, 2008). Os trabalhos que seguem esta perspectiva incorporam formas de indagação visual, performática, poética, musical e narrativa em seus projetos de estudo e ao relacionarem identidades distintas – do professor, do artista, do pesquisador – provocam e evocam novos significados ao mesmo tempo em que expandem os limites das práticas de investigação. A abertura a outras facetas de análise, de cruzamentos, de interpretações requer também novos modos de se produzir, representar e publicar estas pesquisas para a comunidade acadêmica e de profissionais assim como para o público em geral.

Esta demarcação de interesse por abordagens metodológicas híbridas e que estabelecem conexões e alterações na forma de pensar a pesquisa (DIAS; IRWIN, 2013), somado à diversidade de modos de posicionar-se frente ao ato investigativo, se reflete nos objetivos do simpósio e neste artigo que almeja dar visibilidade ao que está sendo feito no Brasil. Onde, como e porque procedimentos e produções artísticas são apresentados como pesquisa educacional, como produtores de conhecimento (HERNÁNDEZ; FENDLER, 2013), evidenciando experiências e novos modos de conhecer, ao mesmo tempo em que problematizam e ampliam o debate sobre as tensões que surgem nas fronteiras, nos “entrelugares” da nossa compreensão sobre ciência, arte, ensino e investigação.



Cristian Mossi. Capa da tese defendida em 2014 como um trabalho artográfico.



A a/r/tografia traz uma abordagem dinâmica à pesquisa qualitativa que desafia as noções naturalizadas e conservadoras de fazer pesquisa. Parte da perspectiva crítica comprometida com o desenvolvimento de formas de conhecimento transdisciplinar. É uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual), quando se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridação. Oferece uma escala de métodos que permite auxiliar os processos de questionamentos, reflexão e fazer. Incentiva novas maneiras de se pensar, abordar e interpretar questões teóricas/ práticas. (DIAS, 2009). Cristian Mossi, que apresentou comunicação nesse simpósio, utilizou-se do seu trabalho artístico envolvendo colagens da anatomia humana para pensar conceitos da sua pesquisa como artista, professor e investigador, teorizando e praticando entre imagens, ideias e textos.

Pensamentos pós-modernos e metodologias de investigação

A modernidade ocidental, ao exaltar um tipo de ciência e de pensamento atrelado a racionalidade e a objetividade, destituiu de valor e de visibilidade o que não se encaixava nas formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento. É nesse viés que Boaventura Santos (2006) denuncia uma “contratação do presente”, que esconde a riqueza e a diversidade das experiências sociais que acontecem no mundo. Ou seja, o que o pensamento moderno da ciência deixa de fora como inexistente é, na verdade, ativamente produzido como não existente, sendo necessário “a transformação dos ‘objetos impossíveis’ em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (SANTOS, 2006, p. 786).

O desencantamento com os ideais objetivistas e seus enfoques experimentais e padronizantes produziu uma gama de modelos alternativos de investigação. O paradigma qualitativo compreende um amplo espectro de pontos de vista epistemológicos, estratégias de pesquisa, técnicas específicas e práticas interpretativas que valorizam o uso de estratégias compreensivas, abertas e qualitativo-descritivas (FLICK, 2004, p. 23), sem deixar de lado a influência de múltiplas posturas éticas e políticas. Para Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006, p. 23), os pesquisadores qualitativos “ressaltam a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação entre o pesquisador e o que é estudado, e as limitações situacionais que influenciam a investigação”, realçando o modo como a experiência social acontece e adquire significado. A pesquisa qualitativa, enquanto conjunto de práticas, também produz tensões e contradições em torno do projeto, o que inclui os métodos utilizados e as “formas que suas descobertas e interpretações assumem” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 21).

A descrença em encontrar a verdade da realidade, ou a realidade verdadeira, é porque são muitas e diversas as realidades, e também relacionais, atreladas às especificidades dos con-



textos das pessoas, das escolas, dos grupos investigados. Mas a realidade não é um dado, uma condição, um estado, mas “constituída pela(s) perspectiva(s) teórica(s) de onde olhamos e pensamos esta mesma realidade” (CORAZZA, 2007, p. 112-113) e que devem ser continuamente questionadas, rompendo os sentidos cristalizados e os significados que possuem estatuto de verdade. A dúvida, o problema, não é só de ordem intelectual, sentimental, corporal e sim integral. Ao desfacelarmos crenças e modos tradicionais de investigação, como as de causa e efeito, subsidiadas por sólidas hipóteses e bases teóricas, nos autorizando a titubear, rever, ousar, desbravar. É esse desejo de investigar, com atenção ao pluralismo, aos detalhes e às particularidades que propicia condições para o surgimento de estudos e processos interessados na ampliação da compreensão das atividades humanas através de práticas artísticas de investigação (BARONE; EISNER, 2012). Uma compreensão de conhecimento que evidencia a diversidade nas suas perspectivas de análise e a ampliação de modos de acesso, de construção e de apresentação de saberes.

De outro lado, alguns pesquisadores alertam para o fato de que os estudos qualitativos, de modo geral, ao fixarem-se no empírico e na experiência, reduzem o aprofundamento teórico do mundo social. De acordo com Roy Bhaskar (2000), o problema do empirismo é a aceitação da experiência como categoria de análise e como propriedade essencial para vermos o mundo, negando as circunstâncias construídas socialmente, sob as quais a experiência é de fato epistemologicamente significativa. Desse modo, e na intenção de situar as metodologias artísticas de investigação na educação como ato político e formativo, precisamos estar atentos à análise de contextos mais amplos, relacionados com o empírico, e que alteram a sua compreensão.

A Pesquisa Educacional Baseada em Arte e a Artografia

A aproximação do pensamento pós-moderno com a pesquisa educacional transformou e ampliou modos de investigar e o que se constitui conhecimento válido. As estratégias e ferramentas de investigação se diversificaram e os métodos científicos tradicionais dividem espaço com métodos artísticos, entre outros. O uso de narrativas, poesias, músicas, fotografias, estudos de performance, dança-movimento e artes visuais tem desafiado e mostrado outros caminhos, outros olhares e modos de construir saberes, possibilitando o uso de variadas e criativas maneiras de engajamento no processo de investigação e mostrando processos e resultados em inusitados modos.

As situações relacionais, envolvendo práticas educativas, artísticas e de pesquisa, e a construção de indagações que também são desafios, provocam e incentivam rizomáticos caminhos em múltiplas conexões. Não mais uma teoria que explica a prática ou uma prática que produz uma teoria, mas colocar teorias e práticas em ação e em constante movimento. Um trabalho que assume vida no engajamento da prática com teorias, na construção de significados e sa-



beres, um “living inquiry” (IRWIN; COSSON, 2004), uma indagação viva. Nesse sentido, as pesquisas educacionais baseadas em arte e a artografia, têm, entre suas qualidades, a criação de espaços de diálogo, de negociação de significados, de exposição de singularidades por meio de discursos artísticos e autorais, a incorporação de múltiplas perspectivas. Ocorre uma mudança no modo de investigação, mais interativa e, por vezes também colaborativa.

Os movimentos de criação de uma obra artística são um tipo de abordagem cultural em diálogo com questões e inquietações da contemporaneidade e “que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais” (SALLES, 2006, p. 13). A autora destaca a importância do estudo desses processos criativos, através de documentos, registros visuais e textuais, e que se tornam importante fonte de análise da obra e de seu contexto social de produção.

Contudo, em se tratando de pesquisas que utilizam metodologias artísticas na educação, como a Pesquisa Educacional Baseada em Arte/PEBA e a Artografia, são ainda recentes no Brasil. Uma das primeiras pesquisadoras a embasar o referencial e modo de abordagem da investigação na PEBA foi Maria Cristina Pessi na sua tese (2008). Pessi abordou as imagens selecionadas por professoras de Arte do ensino fundamental para serem apresentadas aos seus alunos, tomando a imagem como substância e objeto de pesquisa. Ao relatar que “novas perspectivas em pesquisa educacional estão orientadas para ações de investigação e estudos com base em produções artísticas” (2008, p. 23), informa que as pesquisas segundo essa tendência se apresentam em formato menos tradicional, utilizando-se de linguagens caracterizadas como:

Evocativa – emprega o uso de metáforas e convida o leitor a preencher aberturas no texto com significados pessoais; **contextualizada** – emprega um tipo de descrição e observação próxima da priorizada pelos etnógrafos; é uma linguagem diretamente associada às experiências vividas; **vernacular** – emprega o uso de linguagem comum, cotidiana, que atrai diferentes leitores. (PESSI, 2008, p. 24, grifo nosso).

A autora destaca que as qualidades estéticas desses trabalhos investigativos, formatos e linguagens representam elementos que são cuidadosamente selecionados e organizados, sendo que “há uma variedade de abordagens e procedimentos para produzir um tipo de pesquisa baseada em artes” (PESSI, 2008, p. 25). Pessi também destaca a investigação com diversos materiais (fotografias, relatos, objetos, plantas) realizada por Ivone Richter no espaço escolar (2003).

Ao se constituir como uma abordagem recente de investigação, os protocolos para realização, análise e apresentação de pesquisas artísticas, baseadas em arte e as com foco na educação estão em processo de construção no cenário científico e acadêmico. Paulatina-mente investigações com essa abordagem são realizadas em cursos de pós-graduação, inclusive no Brasil, e apresentadas em congressos e simpósios, ampliando sua difusão e



favorecendo a constituição de grupos para trocas e discussão sobre esse enfoque e também a demarcações de critérios de análise.

Os encontros nacionais da ANPAP tem sido propulsores para a difusão e debate sobre estas investigações provocando aprofundamentos e trocas. Comunicações têm sido apresentadas como as de Marilda Oliveira de Oliveira (2011, 2013), Mirian Celeste Martins (2013) e as vinculadas ao Simpósio “Regimes de Visualidades e Educação” no 22º Encontro ocorrido em Belém do Pará (2014). Processos de pesquisa que nos motivaram a reunir esforços para aprofundar as discussões entre as pesquisas baseadas em arte e o campo da educação no Simpósio realizado no 24º Encontro Nacional intitulado “Pesquisa em educação e metodologias artísticas: entre fronteiras, conexões e compartilhamentos”, abaixo ampliado e analisado.

Polifonia de dispositivos matizados por processos artísticos de pesquisa

Uma visão geral dos modos de se fazer pesquisa a partir de revisão bibliográfica foi apresentada por Robson Xavier da Costa e Maria Betânia e Silva (2015) e abrem caminhos para a comunicação de Sonia Tramujas Vasconcellos (2015). Reflexão essa que discorre sobre a distinção entre processos educativos e artísticos, considerando que “essas práticas de investigação revelam situações, pontos de vista e experiências que se constituem conhecimento, o que requer posturas analíticas e críticas frente a um discurso artístico-educativo que também é político” (VASCONCELLOS, 2015, p. 3466).

Alberto D’Ávila Coelho e Luciana Gruppelli Loponte (2015) relatam que as metodologias de pesquisa baseadas em arte são sedutoras, ou seja,

[...] nos seduzem por convergir com inquietações que nos são tão caras, e estamos atentos a toda a discussão que emerge a partir delas. Com nossas pesquisas, não queremos descobrir e nem afirmar “verdades”, mas interrogar as verdades com as quais lidamos, compreender de algum modo as verdades que contaminam os objetos que pretendemos analisar e descrever, quais sejam: escolas, práticas pedagógicas, modos de atuar na docência. Que as artes, como intensidade, potência, metáfora e sensação continuem a nos impulsionar. (COELHO; LOPONTE, 2015, p. 3319)

As palavras de Vasconcellos em conexão com a citação de Coelho e Loponte sintetizam as questões que permearam as comunicações e debates que se seguiram nesse simpósio. Na interlocução com autores como Nietzsche e Deleuze, afirmaram que as metodologias de pesquisa que se baseiam em arte rompem com a dualidade e distinção entre sujeito e objeto. Entretanto, há de se ter cautela e rigor para manter a intensidade das problematizações e fundamentações teóricas.

O uso de metodologias como a Fenomenologia hermenêutica e *Ground Theory* proposta por



Leonardo Augusto Charréu e Juliana Salbego (2015) e a pesquisa cartográfica de Aline Nunes da Rosa (2015) ampliaram a compreensão da diversidade metodológica que amplia potencialidades sem cessar, movendo por campos lisos ou estriados pesquisadores atentos à sua própria experiência e imersos em contextos e fundamentações também diversas.

As discussões a respeito da própria compreensão da pesquisa que tem a arte como alicerce e gatilho evidenciam também a diversidade de dispositivos utilizados por pesquisadores. Muitas categorias poderiam ser elaboradas para a análise dos caminhos investigativos das comunicações apresentadas durante o simpósio. Nosso objetivo, entretanto, é cartografar modos metodológicos que foram trabalhados tendo em vista a estreita relação entre o objeto de pesquisa, a metodologia artística selecionada e a viva experiência do pesquisador.

“Aprender com a experiência, na condição de pesquisador, viabiliza uma mediação fundamental entre aquilo que sou, penso e faço.” Assim, Wolney Fernandes de Oliveira (2015, p. 3225) trouxe de suas experiências de infância, entre as cartas com desenhos trocadas com seu tio Gaspar, e dos embates entre o artista e o designer na universidade a construção de uma prática em educação em trânsito constante entre ser artista e ser professor. A mixagem de processos artísticos e pedagógicos transformou sua dissertação em livro/objeto e gerou experiências coletivas que ampliaram a compreensão do desenho para além da sala de aula e de representações miméticas.

Se com Wolney o desenho/design/experiência se tornam o campo e a forma de pesquisa, o esculpir palavras ou a palavra advinda da literatura foram campos de significação buscados por Alice Dalmaso e Marilda Oliveira de Oliveira (2015, p. 3330). “Fiandar como experimentação. Produzir palavras, num tempo de secretar o que consigo compor num texto, numa composição de escritos”; e por Luiza Christov, Giuliano Siqueira e Angela Teixeira (2015, p. 3413) que pretenderam “esboçar uma cumplicidade descoberta entre os discursos da literatura e da pesquisa”.

No primeiro caso, a fiandografia é uma artesanaria na qual onde as palavras são tecidas, bordadas como aranhas e suas teias, compondo a pesquisa como uma passível e aberta trama-tecido “tracejar-tecer-costurar fios de escrita”. Mia Couto impulsiona a busca, assim como outros autores. “Ler, escrever, bordar em meio ao que somos agora, ao que portamos em devir, é tornarmo-nos fabricantes de palavras, de sentidos e não sentidos” e também “fabricadores de silêncios, de instâncias de pensamento que burlam um modo representativo de estar no mundo”, relatam Dalmaso e Oliveira (2015, p. 3336).

Se Mia Couto foi o impulsionador para a fiandografia, é João Cabral de Melo Neto que provoca a escrita onde a vida pulsa, o encontro com a genética inventiva da literatura. “O pesquisador



aprende com a literatura que a escritura surgirá de sua presença comovida no mundo, de sua mão, de sua língua, da intuição de que seu texto será inventado por ele selecionando e combinando fragmentos do real”, escrevem Christov, Siqueira e Teixeira (2015, p. 3423). Palavras de narrar e não de descrever, palavras de emocionar, palavras de arriscar.

Outro caminho da pesquisa baseada em arte vem por meio da fotografia, presente como campo da experiência investigativa baseada em arte em três comunicações. Para Olga Egas (2015, p. 3436):

as imagens fotográficas utilizadas na Pesquisa Educacional Baseada nas Artes Visuais descrevem, analisam e interpretam os processos e atividades educativas e artísticas; constituem um meio de representação do conhecimento; organizam e demonstram ideias, hipóteses e teorias tal qual as outras formas de conhecimento além de proporcionar informação estética desses processos, objetos ou atividades.

Sua pesquisa aprofunda a utilização de foto-ensaios em dois trabalhos apresentados na 2ª Conferência sobre Pesquisa Baseada em Arte e Pesquisa Artística realizada em Granada em 2014. Trabalhos que destacam a qualidade estética dos dados fotográficos e a construção de modelos de visualização que iluminam, sob outro ponto de vista, as situações educacionais. Seus estudos são impulsionados por Joaquín Roldán e Ricardo Marin Viadel (2012).

Vanessa Galvani e Mirian Celeste Martins (2015, p. 3500) trazem a documentação pedagógica trabalhada por Reggio Emilia como “um processo de visualização onde os professores, ao selecionarem o que é valioso, dão voz para as crianças. Esse material precioso depende muito do olhar do professor, do olhar que escuta, do olhar que questiona, e não apenas o que deseja mostrar aos pais”. Entretanto, um novo olhar sobre as fotografias das práticas em sala de aula na educação infantil evidenciam a potencialidade da fotografia na investigação baseada em arte (ROLDÁN; VIADEL, 2012), especialmente com a criação de foto-ensaios.

As fotografias juntamente com as narrativas foram dispositivos para a recolha de traços de experiências vividas no processo de pesquisa para uma dissertação que pretendeu cercar os acontecimentos em uma escola pública por Victor Junger Silveira (2015, p. 3524). A intenção da pesquisa não foi tanto “compor um retrato fidedigno do vivido” e sim “apresentar os seus caminhos e dramas”.

As tensões entre imagens, contextos e textos foram trazidos também por Cristian Poletti Mossi (2015, p. 3353) como “modos de pensar uma *pesquisa menor*, ou uma *esquizopesquisa*, que se faria por sobrejustaposições inventivas, como colagens transcriadoras de imagens e linhas de escrita”. Nelas há uma tensão constante que, no decorrer da pesquisa, “afetam o corpo” e “coagem o pensamento a pensar”, criando um texto que é em si mesmo laboratório. Sua pes-



quiza sai de um formato convencional e cria algo próximo a um livro-objeto (ou texto-objeto) no qual textos verbais e imagéticos, entrecruzados e tensionados, dialogam “oferecendo assim os rastros de alguém que se constitui pesquisador, artista, professor, dentre tantas outras coisas, em meio à vida” (MOSSI, 2015, p. 3365).

A intervenção ou interação com os pesquisados também se mostram visibilizados e ampliados pela pesquisa baseada em arte. Objetos de aprendizagem poéticos foram apresentados por Tatiana Fernández e Belidson Dias (2015), que transformam a concepção de OA, Objetos de Aprendizagem. Esses são, por vezes, associados às novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e que “podem ser instrumentos de hegemonização na educação” (2015, p. 3482). Mas incluir neles o poético exige uma melhor compreensão do termo:

[...] é interessante observar que o que se entende por poético no espaço das artes visuais está geralmente centrado na potência do sujeito e sua imaginação criativa (BACHERALD, 2000), ou no espaço do fazer artístico (ARGAN, 1993), no espaço da significação (como potência comunicativa) ou como regras que circunscrevem um território (CAUQUELIN, 2008). Mas na perspectiva desta investigação a *poiese* é entendida como possibilidade de ocupar novos territórios de subjetivação, espaços do que pode ser. Isso significa que, os OAP não evidenciam um discurso, ou o discurso de um autor, nem se atentam a circunscrever o que poderia ser *uma* poética do pedagógico. São poéticos porque movimentam eventos. (FERNÁNDEZ; DIAS, 2015, p. 3488. Grifo dos autores).

Desterritorializar propostas, provocar novas formas de pensar e se relacionar com saberes, explorando aberturas poéticas em situações de aprendizagem na qual a poética é uma “rachadura inserida no artefato por onde novas formas de ser sejam possíveis” (FERNÁNDEZ; DIAS, 2015, p. 3488). E nessas novas formas, reinventa-se e se reconstrói forma de conhecer.

A criação de cadernos didáticos para um curso de graduação à distância de Francieli Regina Garlet e Vivien Cardonetti (2015, p. 3396) propõe um convite ao leitor, superando respostas únicas ou limitadas possibilidades e são “modos de produzir aberturas, nas quais o leitor possa se colocar e inventar a partir de si, a partir deste encontro singular com o caderno didático, outras possibilidades de pensar a si e àquilo que tem como naturalizado.”

As contribuições trazidas por este simpósio com as comunicações apresentadas e os debates que se seguiram apontam a polifonia de dispositivos e nos movem para seguir pesquisando e praticando metodologias artísticas de pesquisa na educação.

Pensamentos de despedida e desejos de continuidade

Precisamos de metodologias para afinar nossos caminhos de investigação, para continuarmos sendo rigorosos, para nos aproximarmos com mais intensidade das problematizações relativas a educação que, de alguma maneira, nos inquietam. No entanto, não queremos metodologias que nos imponham



rótulos, carimbos, protocolos previamente estabelecidos, independentemente do campo e contexto de pesquisa ao qual nos debruçamos. (COELHO; LO-PONTE, 2015, p. 3319)

Neste momento, já caminhando para uma finalização e na tentativa de pensar as contribuições das metodológicas artísticas para as pesquisas em educação, pontuamos alguns aspectos. Talvez, o maior argumento para adoção destas metodologias seja assumir que a pesquisa é um caminho construído no próprio percurso da investigação e que, neste caso não há metodologia prévia a existência do processo, ou seja, não se trata de ter a priori uma metodologia de investigação sobre a qual apoiar a pesquisa, se trata exatamente do contrário. É o processo que irá configurar a metodologia. A pesquisa enquanto processo, enquanto uma sequência contínua de fatos ou de operações que podem levar a outras sequências de fatos ou operações. Ou seja, a pesquisa como caminhada. O que implica a ruptura permanente dos equilíbrios estabelecidos.



Wolney Fernandes. *Cuidadosamente*, 2013.

Fazer pesquisa nestas concepções é estar em movimento constante, em processo, em percurso. Neste tipo de investigação, o leitor estabelece nexos, faz sua trilha, pois o caminho não está dado a priori. O sentido não está fechado pelo pesquisador, mas suas opções aparecem nas escolhas e titubeios que realiza e permanece importante o aprofundamento das inquietações que afetam e são afetados por sujeitos. São pesquisas “vivas”, algo que queremos continuamente investigar em nossas vidas, na sala de aula, nas práticas artísticas, nas visuais elaboradas e confrontadas. São, por vezes, construções colaborativas, envolvendo comunidades discursivas coletivas, e não tanto percursos individuais autorais/originais.



Sim, o rigor e comprometimento fazem parte de pesquisas com metodologias artísticas na educação. Enganam-se aqueles que, por ventura, possam pensar que por tratar-se de “arte” tudo é permitido. A questão nodal, a pulsação que move a investigação, é que as inquietações dos sujeitos envolvidos embrenham-se em rizomáticos caminhos, em pensamentos e narrativas carregadas de significado. São pesquisas que além de todas as demandas relacionadas a um processo investigativo, nutrem-se e transformam-se com a produção artística e a teorização em todo o percurso. Algo distinto de um praticismo e que coloca a teoria e a prática em ação e em conexão com a viva experiência singular dos professores/pesquisadores/artistas envolvidos em processos educativos.

REFERÊNCIAS

BARONE, Tom. Eisner W. Elliot. *Art Based Research*. California: Sage Publications, 2012.

BHASKAR, Roy. *Uma teoria realista da ciência*. Tradução de Rodrigo Leitão. Niterói: UFF, 2000.

CHARRÉU, Leonardo Augusto V. R.; SALBERGO, Juliana Zanini. *Fenomenologia hermenêutica e o Grounded Theory: olhares e cruzamentos teórico-metodológicos de uma possível investigação em educação e cultura visual*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/juliana_zanini_salbego_leonardo_charreu.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2016.

CHRISTOV, Luiza Helena, SIQUEIRA, Giuliano Tierno; TEIXEIRA, Ângela Castelo Branco. *O que o discurso literário ensina ao pesquisador*. Disponível em: <<http://anpap.org.br/>

[anais/2015/simposios/s8/luiza_helena_christov_giuliano_siqueira_angela_teixeira.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/luiza_helena_christov_giuliano_siqueira_angela_teixeira.pdf)>. Acesso em: 18 dez. 2015.

COELHO, Alberto D'Avila; LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Arte como plataforma para pensar em metodologias de pesquisa em educação*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/alberto_coelho_luciana_gruppelli_loponte.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2016.

CORAZZA, Sandra. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007. p. 103-128.

COSTA, Robson Xavier da; SILVA, Maria Bethania e. Investigação em/sobre artes visuais: artista/pesquisador/professor. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 24, 2015, Santa Maria, RS. *Anais...* Santa Maria, 2015.

DALMASO, Alice Copetti Dalmaso; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Experimentações entre leitura, escrita e literatura: *a fiandografia como um modo de pesquisar em educação*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/alice_copetti_dalmaso_marilda_oliveira_de_oliveira.pdf>.



Acesso em: 18 dez. 2015.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. 2 ed. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, Belidson. Uma epistemologia de fronteiras: minha tese de doutorado como um projeto a/r/tográfico. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais...* Salvador: ANPAP, 2009. p. 3173-3187.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

EGAS, Olga. Metodologia artística de pesquisa baseada em fotografia: a potência das imagens fotográficas na pesquisa em educação. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/olga_egas.pdf. Acesso em 15 dez. 2015.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. *Objetos de aprendizagem poéticos: máquinas para construir territórios de subjetivação*. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/tatiana_fernandez_belidson_dias.pdf. Acesso em: 20 dez. 2015.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. 2 ed. Tradução de Sandra Netz. Porto Alegre: Bookman, 2004.

GALVANI, Vanessa Marques e MARTINS, Mirian Celeste Martins. Da documentação pedagógica à metodologia de pesquisa baseada em artes: novos olhares para a fotografia. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/vanessa_marques_galvani_mirian_celeste_martins.pdf. Acesso em: 10 dez. 2015.

GARLET, Franciele Retina; CARDONETTI, Vivien Kelling. *Sobre a produção de um caderno didático que intenta abrigar vazios*. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/francieli_garlet_vivien_cardonetti.pdf. Acesso em: 10 dez. 2015.

HERNÁNDEZ, Fernando; FENDLER, Raquel (Eds.). CONFERENCE ON ARTS-BASED AND ARTISTIC RESEARCH, 1., 2013, Barcelona. *Anais...* Barcelona: University of Barcelona, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/45264>. Acesso em: 28 mar. 2014.

IRWIN, Rita; COSSON, Alex de (Eds.). *A/r/tography: rendering self through Arts-Based Living Inquiry*. Vancouver, CA: Pacific Educational Press, 2004.

IRWIN, Rita. *A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica*. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian. (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora SENAC SP; Edições SESC SP, 2008. p. 87-104.

MARTINS, Mirian C. Imagens, palavras e rigor científico: inquietudes de uma professora/orientadora/pesquisadora. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/07/Mirian%20Celeste%20Martins.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2016.

MOSSI, Cristian Poletti. Uma pesquisa-sem-órgãos: imagens, escritas, sobrejustaposições. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/cristian_poletti_mossi.pdf. Acesso em: 15 jan. 2015.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. *A perspectiva da cultura visual, o endereçamento e os diários de aula como elementos para pensar a formação inicial em artes visuais*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/marilda_oliveira_de_oliveira.pdf. Acesso em: 03 jan. 2016.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. *Contribuições da perspectiva metodológica 'investigação baseada nas artes e da a/r/tografia para as pesquisas em educação*. Disponível em: http://36reuniao.anped.org.br/pdfs_trabalhos_aprovados/gt24_trabalhos_pdfs/gt24_2792_texto.pdf. Acesso em: 03 jan. 2016.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de ; MOSSI, Cristian Poletti. *Inscrever imagens na escrita, escrever pelo fora:*



impactos da filosofia de Deleuze e Guattari nas pesquisas em educação. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/07/Cristian%20Poletti%20Mossi%20e%20Marilda%20Oliveira%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes de. *Entre a experiência artística e a docente: uma mixagem de processos artísticos e pedagógicos*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/wolney_fernandes_de_oliveira.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PEREIRA, Marcos Villela. A escrita acadêmica - do excessivo ao razoável. In: *Revista Brasileira de Educação*, v. 18, n.52, p. 213-244, jan-mar. 2013.

PESSI, Maria Cristina Alves dos Santos. *Ilustro mago: professores de arte e seus universos de imagens*. Programa de Pós-Graduação em Artes (Tese de doutorado), 150 f. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

RICHTER, Ivone M. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

ROLDÁN, Joaquín; MARÍN VIADEL, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona, Málaga: Ediciones Aljibe, 2012.

ROSA, Aline Nunes da. *Cartografias de uma tese em/sobre deslocamentos territoriais*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/aline_nunes.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2016.

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVEIRA, Victor Junger. Entre o artístico e o pedagógico: pela recolha dos traços da experiência evenemencial. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/victor_junger.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.

VASCONCELLOS, Sonia Tramujas. *Por que as flores não desabrocham? Distinção entre processos artísticos e educativos na licenciatura*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/sonia_tramujas_vasconcellos.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2015.

Mirian Celeste Martins

Doutora pela Faculdade de Educação/USP. Mestre pela Escola de Comunicações e Arte/USP. Docente do Curso de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura e do Curso de Pedagogia na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Líder do Grupo de Pesquisa Arte na Pedagogia; Mediação Cultural: provocações e contaminações estéticas e do Grupo de Pesquisa Educacional Baseada em Arte.

Sonia Tramujas Vasconcellos

Professora da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR, campus Faculdade de Artes do Paraná, no Curso de Licenciatura em Artes Visuais e co-líder do grupo de pesquisa Arte, Edu-



cação e Formação Continuada. Doutora em Educação (UFPR, 2015) com realização de doutorado sanduiche nos Estados Unidos (CAPES, 4412/13-3) para aprofundamento de estudos sobre a pesquisa baseada em arte na educação.

Marilda Oliveira de Oliveira

Professora Associada III do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura/GEPAEC e Editora da Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais/LAV.

PRÁTICAS COLABORATIVAS EM EXPERIÊNCIAS TELEMÁTICAS: OPENLAB NO HIPERORGÂNICOS

Cleomar Rocha, Media Lab / UFG

Carlos Augusto M. da Nóbrega, Nano / UFRJ

Maria Luiza Fragoso, Nano / UFRJ

RESUMO

O artigo aborda o desenvolvimento colaborativo em rede a partir das pesquisas desenvolvidas nos laboratórios Media Lab (UFG) e NANO (UFRJ) e a prática artística/investigativa/acadêmica experimentada durante os eventos Hiperorgânicos, e coloca em foco a 6a. edição realizada em novembro de 2015, em Niterói (RJ). Algumas ações e o conceito de OpenLab são apresentados à luz das práticas instauradas no evento, suas repercussões e intrelaçamentos artísticos, metodológicos e investigativos, são elas: projeto *Telebiosfera*; projeto S.H.A.S.T. módulo *Nós Abelhas*; e *Intermintências*, performance telemática da rede LATI. O evento Hiperorgânicos é estruturado sobre os eixos investigativos: arte, hibridação e bio-telemática, que serviram de subsídio para o simpósio proposto no 24o. Encontro da ANPAP (UFSM 2015). Os conceitos que articulam esse tripé são motivados pela necessidade de se pensar a arte em seu entrecruzamento com a ciência e as tecnologias da informação/comunicação, em especial naquilo que concerne novas possibilidades de conectividade entre organismos naturais e artificiais (questão inerente as inter-relações homem-máquina) e o potencial telemático dessas possíveis interconexões, suportado pelas redes de comunicação contemporâneas.

Palavras-chave: Arte e Tecnologia, Colaboração, Telemática, OpenLab, Hiperorgânicos

ABSTRACT

The article discusses the collaborative development through networks from the research developed in the Media Lab laboratories (UFG) and NANO (UFRJ) and the artistic / investigative / academic practice experienced during the Hiperorgânicos events, and brings into focus the sixth. edition held in November 2015 in Niterói (RJ). Some actions and the concept of OpenLab are presented in the light of the practices put in place in the event, its impact and artistic exchange, methodological and investigative, they are: Telebiosfera project; project S.H.A.S.T. We module Bees; and Intermintências, telematic performance of LATI network. The Hiperorgânicos event is structured on the investigative areas: art, hybridization and bio-telematics, which served as a subsidy for the proposed symposium on the 24th. Meeting of ANPAP (UFSM 2015). The concepts that articulate this tripod are motivated by the need to think about art in its intersection with science and information technology / communications, especially in what concerns new possibilities of connectivity between natural and artificial organisms (question inherent interrelationships man-machine) and telematics potential of possible interconnections, supported by contemporary communication networks.

Keywords: Art and Technology, collaboration, Telematics, OpenLab, Hiperorgânicos



Introdução

Uma das frentes de investigação que mais tem mobilizado grupos de pesquisa na atualidade, dentro e fora das universidades, são os processos em rede, distribuídos e interconectados em escalas que abrangem tanto o local quanto o global. Potencial já apontado por Roy Ascott (1967), pioneiro da arte telemática, as redes de base tecnológica refletem modelos de fluxos inerentemente orgânicos (ASCOTT, 2003) cujos comportamentos são fontes de inspiração para criação, desenvolvimento e implementação de novas possibilidades conectivas. Tais modelos orgânicos integrativos têm constituído a base conceitual das investigações desenvolvidas no âmbito do NANO, cuja prática se articula nas experimentações com hibridação entre organismos naturais (atualmente plantas) e artificiais (sistemas telemáticos). Projetos como “Laboratorium Mapa D2”, idealizado e coordenado pela Profa. Dra. Ivani Santana, da Universidade Federal da Bahia e “Ecotelemedia”, idealizado pelo Dr. Kjell Yngve Petersen da IT University of Copenhagen, Dinamarca, foram realizados em colaboração com o NANO em 2011 e tiveram em comum o foco na articulação de processos de criação com base em redes telemáticas para pesquisa de performances assistidas por tecnologias da informação e comunicação. O Hiperorgânicos é um modelo de laboratório aberto telemático que dá continuidade às investigações inauguradas no contexto dos projetos acima elencados. Na edição de 2015, entre outros parceiros, o Hiperorgânicos contou com a colaboração dos integrantes da Rede LATI.

Em 2014, o Ministério da Cultura brasileiro, em parceria com a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) criou um projeto piloto para aprimorar as ações colaborativas realizadas em rede de alta performance. Cinco laboratórios foram convidados para a tarefa de desenvolver, em conjunto, uma metodologia de uso da rede de alta performance da RNP (conexão via Internet em altíssima velocidade), voltado para a cultura. Os estados do Pará, Ceará, Bahia, Goiás e Rio Grande do Sul sediam os laboratórios selecionados para compor a Rede LATI – Laboratórios de Arte, Tecnologia e Inovação. Dentre eles está o Media Lab / UFG, laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas. A rede tem como objetivo compor estratégias e metodologias de uso da telemática para ações colaborativas. A partir deste projeto o Ministério da Cultura aplicará esta base em um projeto de amplitude nacional chamado RedeLabs, uma rede de laboratórios em todo o território nacional, localizados em equipamentos culturais públicos e integrados pela Internet. São representantes da Rede LATI Cristiana Parente (Universidade Federal do Ceará), Andreia Machado Oliveira (UFRGS - UFSM), Cristiano Figueiró (UFBA), Acilon Baptista (UFPA)



e Cleomar de Sousa Rocha (UFG).

Sobre o Hiperorgânicos - Contexto do OpenLab

O evento Hiperorgânicos consolidou-se como uma atividade de pesquisa, desenvolvimento e extensão pela qual diversos grupos de pesquisa, seus colaboradores, artistas convidados, estudantes de graduação e o público têm a oportunidade de uma intensa troca de experiências, informações, estabelecimento de novas redes e parcerias, no contexto de um laboratório aberto em rede. Ações como essa têm sido uma das missões do NANO – Núcleo de Arte e Novos Organismos, como laboratório vinculado ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Ainda nesse sentido, o evento tem sido fundamental como forma de ativar redes colaborativas internacionais e estabelecimento de convênios.

A proposta central do evento se desenvolve ao redor de um tema. O conceito trabalhado em 2015 foi “TransBORDA”. Percebe-se no atual contexto da arte contemporânea uma crescente inserção do artista no universo acadêmico frente a pesquisas de cunho prático-teórico, cujo desenvolvimento tem encontrado suporte nos espaços laboratoriais e fóruns de discussões universitárias. O tema “TransBORDA” buscou expandir para além dos horizontes institucionais da universidade uma discussão a respeito do papel do artista e o desenvolvimento de sua poética frente aos meios de pesquisa contemporâneos. Trata-se de uma discussão permeada pelo fazer (laboratório aberto) e a visibilidade (exposição de projetos) que busca pensar a arte que nasce nos laboratórios, acadêmicos ou não, visando a garantia de que esse fazer, permeado muitas vezes pela ciência e pela tecnologia, possa extrapolar seus métodos rumo ao lúdico e ao sensível. Sob o tema central foram articulados os seguintes campos de investigação: performance, arte sonora, projeções mapeadas, interfaces vestíveis, ecologias híbridas, transculturalidade, bioarte, telemática, vídeo, robótica, arquitetura, games, biofeedback, microcontroladores, dança, ciberarte, sensores, gambiarras, DIY. O Hiperorgânicos é composto de dois momentos: um simpósio com mesas temáticas e um laboratório aberto (OpenLab).

O laboratório aberto consiste num encontro imersivo entre artistas-pesquisadores e o público, tendo por objetivo, através de metodologia dialógica e processual, o intercâmbio de experimentos em baixa e alta tecnologias, focados na construção de um modelo hiperorgânico que integre em seu corpo práticas da hibridação, robótica, música, visualização de dados, performance e arquitetura. Os artistas-pesquisadores e o público são convidados a explorar tais conceitos e experiências por meio de processos e a troca com os demais participantes. É justamente nesse ambiente que as colaborações se consolidam, quando os processos são apresentados e os trabalhos executados.



S.H.A.S.T. módulo *Nós Abelhas*

O projeto S.H.A.S.T. (Sistema Habitacional para Abelhas sem Teto) é uma proposta em arte contemporânea situada do campo experimental da arte computacional, que investiga interseções poéticas entre arte, natureza, e tecnologia no contexto da telemática. Faz parte de um conjunto maior de trabalhos que buscam na aplicação de um ferramental tecnológico, associado a objetos artesanais, explorar o potencial criativo que decorre da integração entre sistemas artificiais, digitais e/ou analógicos, com organismos naturais, neste caso um enxame de abelhas africanizadas, localizado no Município de Vargem Alegre, Rio de Janeiro. A investigação tem como proposta promover, por meio da construção desses objetos híbridos e suas instalações, experiências que possam propiciar de forma poética uma percepção sensorial e intuitiva de uma possível integração entre espécies, entre seres, entre organismos. Ao nosso ver, essa interseção semântica se faz possível pelo surgimento de uma *aisthesis* re-inventada pelo sistema/meio hibridizado que permite a constituição de códigos de comunicação entre os organismos, sempre partindo de uma proposição artística.¹

Uma das sensações mais impressionantes observadas a partir de ações artísticas em telemática é o estado de incompreensão da complexidade observada e experimentada por meio dos objetos hiper-dinâmicos. O desenvolvimento tecnológico nessa área está muito próximo do que se denomina *Internet das coisas* e o que experimentamos no NANO é conjugar a Internet das coisas a sistemas interativos híbridos, ou seja, a objetos e instalações construídos a partir da integração entre organismos naturais e artificiais. Acreditamos que a telemática expande a vitalidade de uma experiência estética, e que essas experiências devem permitir que os ambientes conectados possam se infiltrar nas obras de arte. Talvez este seja um aspecto do que Roy Ascott sugere como um estado de consciência renovada. A ideia de uma interação entre planta(ou inseto)-humano-máquina definitivamente aumenta a nossa capacidade de percepção. Nesse sentido, é nosso interesse investigar por meio de processos artísticos essas possibilidades e, portanto, promover e criar situações que exploram os sistemas telemáticos, como no caso do projeto S.H.A.S.T.²

Após as experiências iniciais com a transmissão de dados entre a colméia (Módulo 1) e o servidor do laboratório do NANO, decidiu-se por projetar um objeto vestível, de forma a

1 Resumo apresentado por Maria Luiza Fragoso, em outubro 2014, para o 14#ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, realizado na Universidade de Aveiro (PT) em parceria com o Instituto de Artes da Universidade de Brasília e o Media Lab / UFG.

2 O projeto S.H.A.S.T. está na sua segunda etapa, sendo que a primeira envolve a produção de três módulos (imagem 2), ou três objetos, interligados por Internet compondo um tríptico telemático. Os módulos estão localizados em pontos diferentes: o módulo 1 está numa colmeia de abelhas ativas, monitorada de formas diferentes, de modo que os dados possam ser transmitidos em uma variedade de formatos para um servidor, que recebe e distribui os dados recolhidos; o módulo 2 é uma caixa isca a ser instalada numa área urbana específica, previamente identificada pela presença de abelhas, também monitorado e preparado para atrair abelhas que podem ou não podem se instalar no módulo; o módulo 3 é expositivo instalado em espaços de arte, construído como uma instalação multimídia onde é possível projetar as atividades dos módulos 1 e 2, oferecendo ao público uma experiência de aproximação com o universo das abelhas. Nesta segunda etapa foi criado o sistema móvel para imersão sob o título *Nós Abelhas*.



Fig. 02 - *Nós Abelhas* - foto Barbara Castro

O objeto adquiriu uma presença que por si provocou a sensação de imersão desejada, no entanto, a conexão deste com as abelhas via sistema telemático amplia ainda mais essa percepção de contato remoto e deslocamento espacial. Somado-se a proposta deste trabalho, o programador e artista Marlus Araujo trouxe para o Open Lab uma experiência que acoplava um óculos Rift a um computador laptop onde desenvolveu uma programação para a visão infravermelha pelos óculos. Esse trabalho promoveu uma outra experiência junto ao módulo das abelhas (Fig 03 e 04).



Fig. 03 Marlus Araujo e Ivani Santana experimentando o módulo *Nós Abelhas* pelo sistema com Oculus Rift - OpenLab Hiperorgânicos 2015.



Fig 04 . Imagem criada pelo sistema de Marlus Araújo.

Do ponto de vista do artista envolvido no desafio de explorar esteticamente e/ou poeticamente o intenso fluxo de informação, de inovação tecnológica e conexão telemática, nos perguntamos frequentemente de que forma esses processos se manifestam na pesquisa artística atual? Como podemos participar dessa aventura transformadora provocada pela integração entre áreas de conhecimento e de pesquisa por meio da tecnologia de informação e comunicação? Quais são as perspectivas poéticas no uso de dispositivos estéticos sensoriais eletrônicos e digitais?

Telebiosfera

O projeto *Telebiosfera* foi pensado como um sistema biotelemático de comunicação, na forma de uma estrutura orgânica, um abrigo sensível (NÓBREGA, 2014) que servisse ao mesmo tempo de estrutura de experimentação telemática, assim como funcionasse também como um hiperorganismo (NÓBREGA, 2009) capaz de se interconectar e interagir com o público através de sua rede e ramificações. O desafio deste projeto, para além das questões técnicas inerentes ao processo, sempre foi o de fazer emergir, ao longo de seu pensamento e construção, um objeto sensível que desse visibilidade aquilo que é intrínseco à sua gênese, ou seja: o processo de invenção de um objeto técnico para uma experiência lúdica, o contexto experimental de laboratório acadêmico, centrado na produção coletiva e interconectada às diversas instâncias de um do sistema universitário, o pensamento sobre o caráter emergente de ecologias híbridas em curso, assim como sobre o processo de evolução de tais hiperorganismos no ambiente da arte. Tais questões têm sido amplamente apresentadas e discutidas nos fóruns de arte, dos quais o laboratório tem partici-



pado nos últimos 5 anos, incluindo a recente participação no Diálogos Transdisciplinares da USP⁴ e publicações (NÓBREGA, 2010; 2011a; FRAGOSO e NÓBREGA, 2013). No presente artigo focaremos no relato sobre última forma desenvolvida para a Telebiosfera, apresentada em escala 1:2 durante o evento Hiperorgânicos de 2015. A seguir um breve histórico sobre o projeto.

Breve histórico

A base do projeto “Telebiosfera” é estruturada na interação com plantas, considerando tais organismos como sensores analógicos para o ambiente em que se encontram. Plantas têm longa história no campo da ciência e da arte (NÓBREGA, 2011b) como elementos naturais sensíveis, capazes de reagir ao meio em que habitam de forma espontânea e expressiva. A pesquisa sobre o uso de plantas na arte, assim como sua efetiva utilização em sistemas híbridos tem sido um dos focos principais do artista-pesquisador Guto Nóbrega desde início de 2006. A criação de terrários telemáticos, cujos dados provenientes de luminosidade, umidade, temperatura e resposta galvânica são disponibilizados em rede através de servidor OSC⁵, tem sido a tônica do laboratório aberto Hiperorgânicos organizado pelo laboratório NANO desde 2011. Na linha desta pesquisa nasceu o projeto *Telebiosfera* focado na construção de um ambiente híbrido (composto de elementos naturais e artificiais) através do qual é possível uma experiência telemática, biocomunicativa entre sistemas remotamente localizados. Previamente cada terrário de nosso sistema foi projetado para estar encapsulado em uma estrutura em forma de domo para projeção de imagens de maneira a criar um micro ambiente para uma experiência imersiva e intimista ao visitante. Através da interação com as plantas nos terrários, sons, imagens e dados serão gerados e compartilhados entre os dois ambientes, ou seja, o caráter telemático do sistema permitirá que a interação com uma *Telebiosfera* reflita no comportamento da outra e vice-versa.

Estrutura telebiosférica

No decorrer da pesquisa sobre estruturas o projeto inicial sofreu modificações. O conceito de parametrização foi incorporado com objetivo de chegar a uma forma mais orgânica e afinada às necessidades interativas. A partir de estudos iniciais tomamos como ponto de partida o conceito de “tensegrity”⁶ para pensar uma telebiosfera leve e articulada in-

4 A série Diálogos Transdisciplinares é parte da metodologia adotada pelo laboratório NANO, que visa criar espaço de fomento para o pensamento crítico através do diálogo entre convidados e o público. Em 2015, através de uma iniciativa dos programas de pós-graduação em artes da ECA/USP, EBA/UFRJ e FAV/UFG, foram realizadas de forma colaborativa duas edições deste evento, uma no Paço das Artes – SP e outra no Solar do Jambeiro, Niterói – RJ.

5 Open Sound Control trata-se de um protocolo para comunicação entre computadores e outras fontes de dados numéricos através do uso otimizado de estruturas de redes (Cf. <http://opensoundcontrol.org/introduction-osc>).

6 Estruturas de integridade tensional, autoequilibradas e pré-tensionadas por um princípio de relação estrutural que privilegia



terativamente (Fig. 05 e 06). Este modelo foi testado durante a oficina *Abrigos Sensíveis*, organizada e realizada pelos laboratórios LAMO – FAU/UFRJ (arquitetura) e NANO – EBA/UFRJ em 2014.



Figura 05



Figura 06

Fig. 05: as imagens mostram no primeiro quadro um protótipo para estrutura interativa em tensegrity criado durante o workshop. Na Figura 06 vemos a estrutura montada em formato 1:1, apresentada durante o evento Hiperorgânicos.

Num segundo momento pensou-se uma estrutura mais convencional na forma de domo geodésico. O objetivo desta estrutura, mais alinhada com o modelo sugerido no projeto original, visava uma área projetiva mais eficiente. Optamos por um formato de $\frac{1}{4}$ de esfera composto de pentágonos e hexágonos encaixados de maneira a criar uma superfície projetiva de cerca de 180 graus. Foram utilizadas madeira, tecido, encaixes de metal e parafuso para a estrutura que se auto-sustentava em sua base (Fig. 07 e 08).

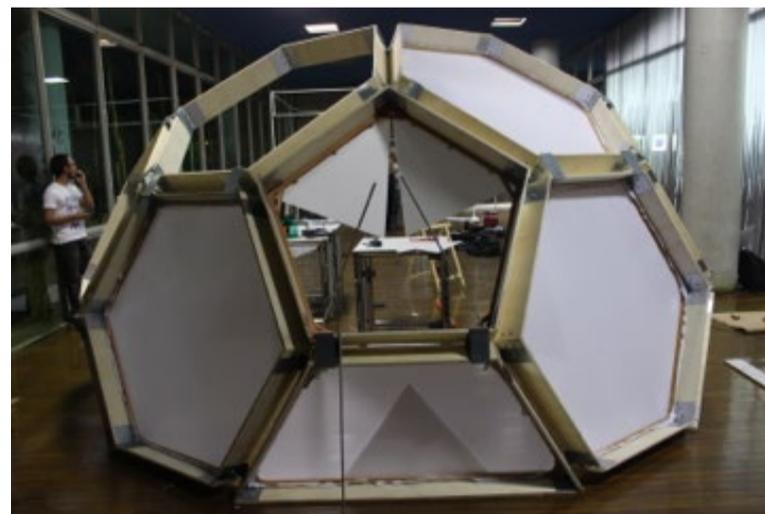
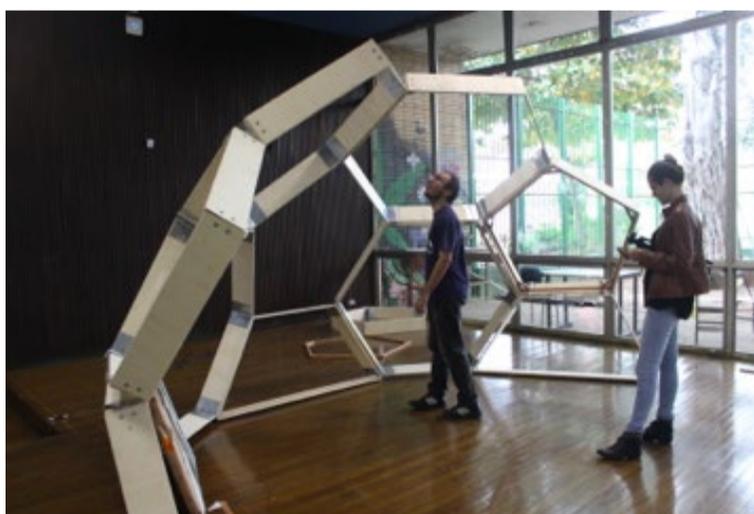


Fig. 07 e 08: Estrutura de madeira metal e tecido.

comportamentos tensionais contínuos distribuídos em detrimento de descontínuos, localizados e comprimidos.



Parametrização

Para a terceira etapa desse projeto, apresentada no evento *Hiperorgânicos 6*, foi criada uma estrutura parametrizada com base num modelo de formas orgânicas inspirado na natureza. O processo foi desenvolvido com o apoio do LAMO – FAU/UFRJ, com o envolvimento direto dos professores Goncalo Castro Henriques, Andrés Passaro e a pesquisadora Carina Carmo. A evolução do projeto para esse estágio foi motivada pelo entendimento de que a *Telebiosfera* mostra-se, na verdade, como um ambiente que integra seus elementos – terrário climatizado, sistema projetivo, sonoro e o participante – num único hiperorganismo que promove uma experiência sensorial biocomunicativa. Sendo assim, ao invés de pensar isoladamente subestruturas de acordo com suas funções específicas, partimos do princípio da forma como elemento agregador e determinante sobre a arquitetura geral da obra. O passo inaugural foi instanciar através de um *sketch* rascunhado em papel um modelo geral que apresentasse as qualidades espaciais, formais e funcionais do sistema sendo criado. Partimos de linhas que potencializassem na estrutura características de um organismo cujas partes intercomunicantes abrigassem o participante durante esta experimentação sensível da Telebiosfera. Deslocamos o foco do sistema de projeção para favorecer uma experiência multissensorial, mais alinhada com o coração do projeto. Enfatizamos o caráter relacional das partes do sistema de maneira a exaltar sua forma, fazendo com que o sistema projetivo, parte importante do trabalho, se encontrasse abrigado no meio de uma trama estrutural, coerente e viva (Fig. 09, 10, 11 e 12).

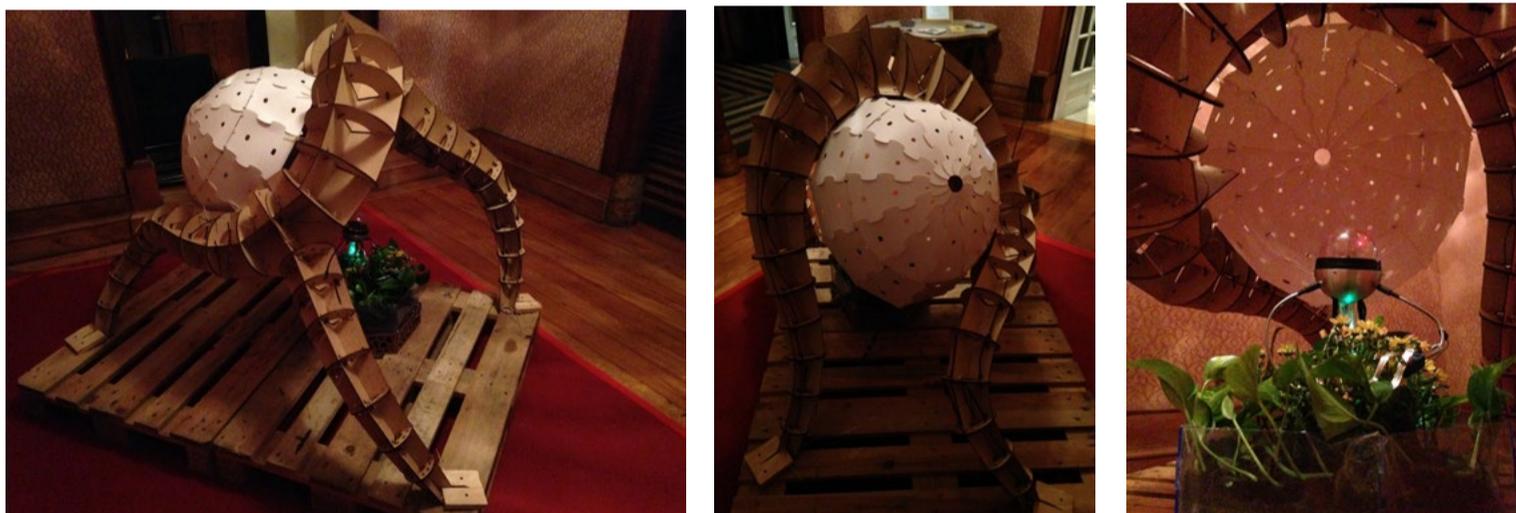
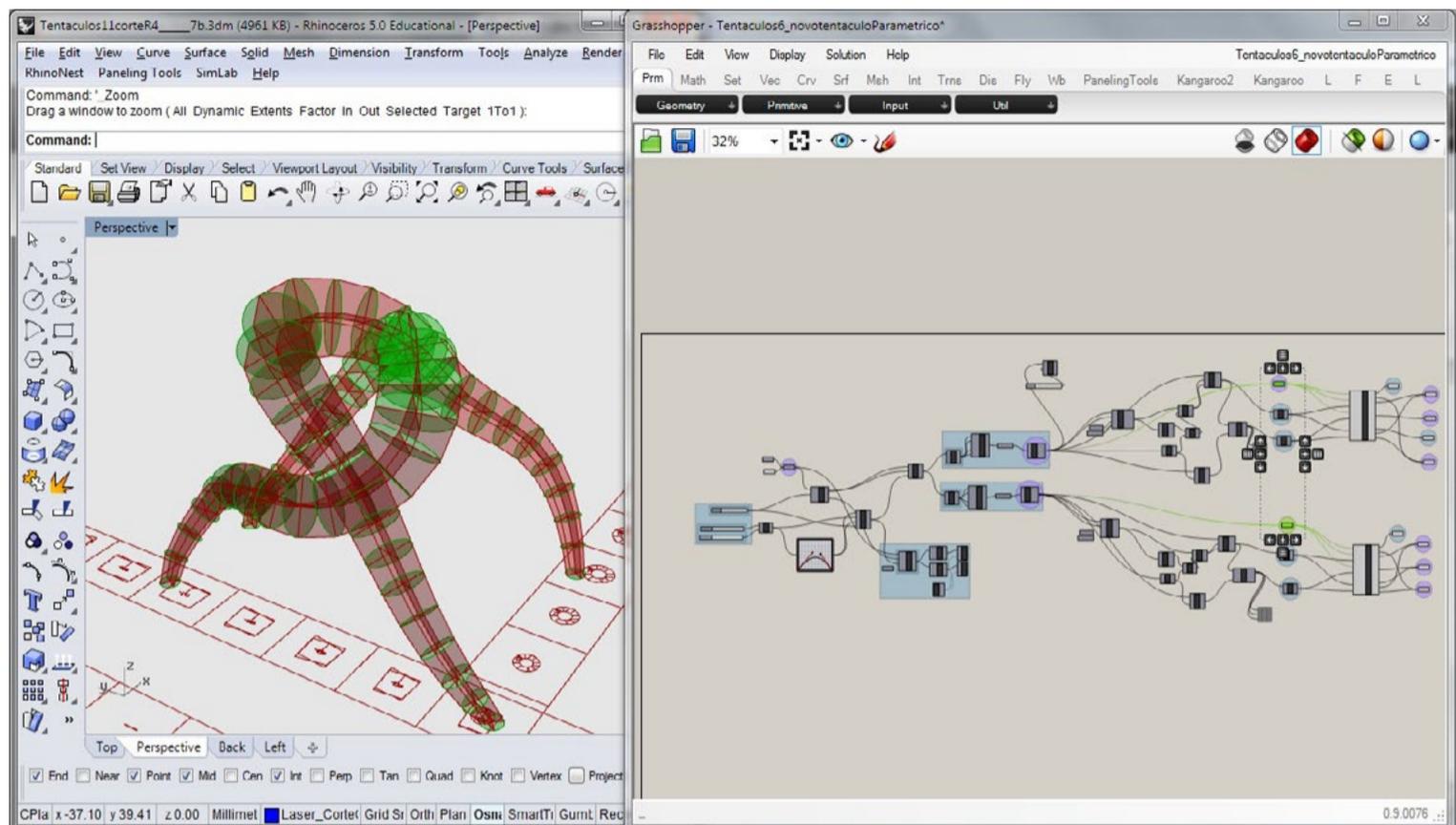


Fig. 09, 10, 11 e 12: *Telebiosfera*, modelo parametrizado escala 1:2. Estrutura geral e área de projeção.

A parametrização, processo matemático pelo qual um dado modelo pode ser transformado através de coordenadas de maneira dinâmica e, no ambiente de modelagem 3D computacional, em tempo real, teve grande importância em todo processo. Após o esboço de sua forma inicial em papel, o modelo 3D parametrizado permitiu ao processo criativo o estudo de forma dinâmicas alterando uma e outra coordenada de maneira intuitiva e complexa. Através desse processo foi possível chegar a uma forma mais equilibrada visualizando múltiplas variáveis que ficariam talvez inacessíveis num processo manual tradicional ou mesmo por modelagem 3D convencional. Não queremos dizer com isso que a parametrização substitui magicamente os modos de criação anteriores, mas percebemos que esta ferramenta, após implementada no desenvolvimento criativo, pode ser



uma grande aliada ao intermediar intuição e a dinâmica das etapas construtivas. Apesar do investimento inicial de tempo e trabalho no pensamento matemático sobre a forma e suas coordenadas, contamos à posteriori com a flexibilidade de um modelo passível de alterações, ajustes, manipulações através de parâmetros. Pode-se gerar com isso inúmeras formas derivadas, e sobretudo, alimentar o processo criativo com o feedback relativo às múltiplas caminhos oferecido por essa técnica.

Durante o *Hiperorgânicos 6* a nova estrutura da *Telebiosfera* foi testada. Através da transmissão de dados remotos foi possível visualizar no domo o esqueleto virtual de um participante que interagia remotamente diante do sensor Kinect, da Microsoft (Fig. 13, 14, 15 e 16). Alguns ajustes são ainda necessários, contudo os testes demonstraram estarmos na direção correta. Os próximos passos envolvem: a montagem de duas telebiosferas tamanho 1:1; instalação do módulo terrário/projetor no interior da estrutura; instalação do sistema sonoro.



Fig. 13, 14, 15 e 16: Na sequência: captura do movimento pelo Kinect, criação e transmissão de avatar via rede, recepção e apresentação do modelo na telebiosfera.



Natureza e tecnologias em rede

Nós Abelhas, assim como o projeto *Telebiosfera*, propõe um diálogo entre diferentes universos, entre diferentes naturezas, do contato físico passando pela exploração translingüística por meio de transdução de dados / informações via Internet. Como referência citamos novamente Roy Ascott e seu conceito de Moistmedia, que nos diz que a natureza hoje emerge “da confluência de (silício) sistemas computacionais secos e processos biológicos úmidos, para produzir um novo substrato para o trabalho criativo, que consiste de bits, átomos, neurônios e genes” (2015). É importante ressaltar os intrelaçamentos artísticos, metodológicos e investigativos que o laboratório aberto propicia independentemente da origem das pesquisas, da especificidade tecnológica, ou da intenção de cada projeto, já que a oportunidade se abre para que antes, durante e depois do evento, as colaborações se realizem, presencial e remotamente, como no caso da performance telemática descrita a seguir.

Intermitências: performance telemática

A rede de Laboratórios em Arte, Tecnologia e Inovação (Rede LATI), iniciativa do Ministério da Cultura e Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), composta por cinco laboratórios nacionais, apresentou na edição 2015 do Hiperorgânicos a performance telemática *Intermitências* (2015). Em perspectiva aberta, a performance seguiu uma orientação inicial baseada na primeira apresentação, ocorrida em Santa Maria, RS, por ocasião do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), e que consistia em trânsito de imagens na rede e apresentação em um ponto específico. Na primeira apresentação esse ponto de exibição foi no Câmpus da UFSM. No Hiperorgânicos, o ponto foi no Solar do Jambeiro, local de realização do evento. Os cinco laboratórios, localizados em Belém, Fortaleza, Goiânia, Salvador e Santa Maria, se vincularam em rede e intercambiaram imagens, com alterações simultâneas nos vários pontos.

A perspectiva poética se vincula, em *Intermitências*, em fazer a rede performar. Mais que a exibição local ou suas ações empreendidas localmente, o espaço da rede, de seus fluxos, delays e intermitências, formavam o eixo orientador da performance. Nas articulações das imagens em trânsito, sofrendo alterações e contaminações, o constructo conceitual e imagético e sonoro eram formalizados. Mesmo em momentos de solo, que se alternavam dando lugar a visualização de um único ponto da rede, a base colaborativa de a rede performar se projetava, se sobrepunha ao único, ao próprio conceito de solo.

Intermitências (Fig. 17) foi o resultado de nove meses de pesquisas, envolvendo colaborações de base tecnológica, conceitual e poética. No aspecto tecnológico, o grupo de laboratórios testou e avaliou várias ferramentas de geração e manipulação visual e sonora, bem



como de codificação e envio destes, assumindo a simultaneidade como condição, embora se saiba de pequeno *delay* existente. Este pequeno *delay* foi incorporado poeticamente ao trabalho, na perspectiva de interagir com o passado. Ainda no aspecto tecnológico, a interoperabilidade dos sistemas foi o passo seguinte, questão fundamental para o trabalho em rede. As várias linguagens e softwares precisaram trabalhar juntos, como condição de colaboração. Migrações de formatos e plataformas (Mac OS, Windows e Linux foram as plataformas usadas) integraram o conceito de colaboração, que incluiu dispositivos móveis como smartphones e tablets.

No aspecto conceitual, a perspectiva de corpo expandido foi o mote central, concebido como um corpo contemporâneo que inclui aparatos tecnológicos e uma presença em rede. As noções de psicotecnologia - os aparatos tecnológicos como extensão psicológica humana - e tecnopsicologia - "o estudo da condição psicológica das pessoas que vivem sob a influência da inovação tecnológica" (KERCKHOVE, 2009: 23) - tiveram espaço na modalização de *Intermitências*, na medida em que o corpo tecnológico, digital, imagético, em rede, foi também elaborado poética e conceitualmente (ROCHA, BANDEIRA, 2014). O corpo contemporâneo não se esgota no limite bio e fisiológico. Sua presença na semiosfera é característica da própria condição humana, marcada pela tecnologia e pelos processos de interação social. O modelo conceitual de *Intermitências* caminhou neste escopo, em que seu sentido transborda a condição existencial de ponto de presença, multiplicando pontos de vista rede afora e rede adentro.

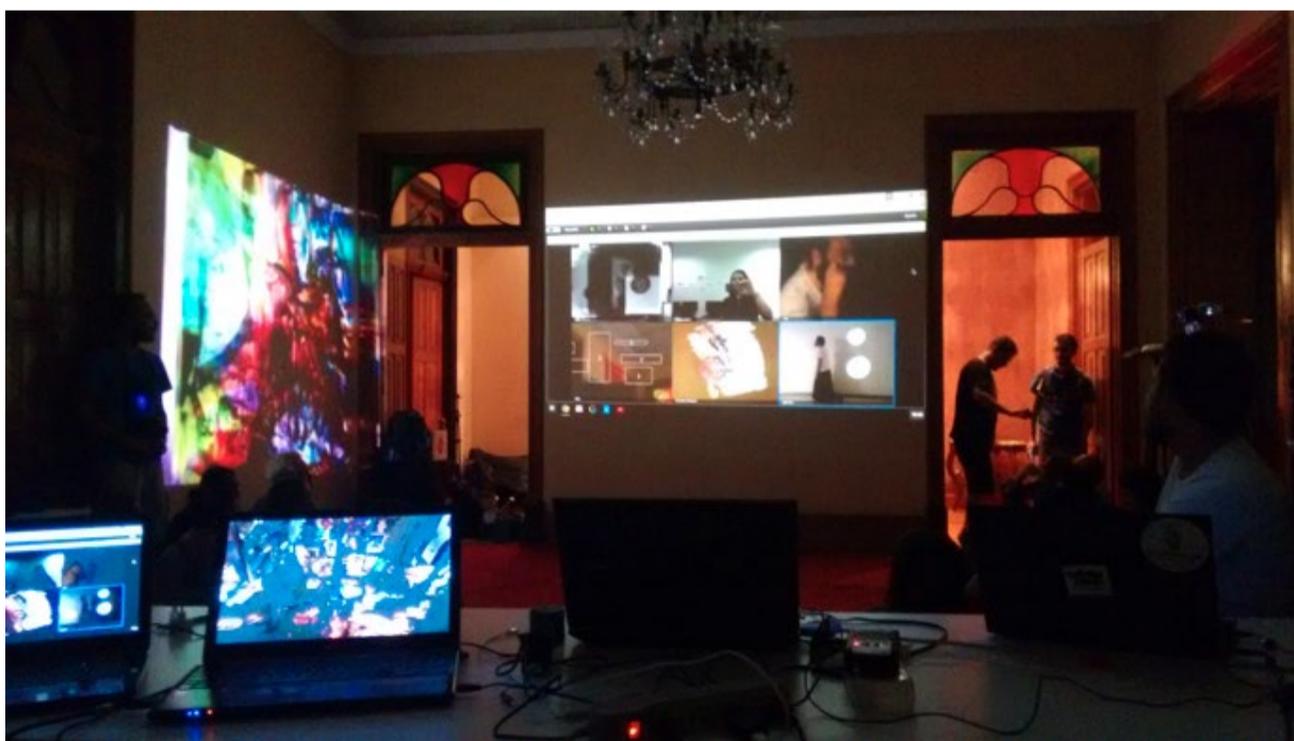


Fig. 17 - Intermitências, performance da Rede LATI



Poeticamente *Intermitências* se articula com a perspectiva de openLab, assumindo a perspectiva direcional da entropia da linguagem e da tecnologia como premissas performativas. Antes de exercer o controle e exercitar a primeira cibernética, a performance buscou evidenciar o potência entrópica das redes e da colaboração, fazendo brotar a emergência do diálogo, das condições espontâneas de diálogos entre corpo, mentes e agentes tecnológicos.

Se para o público o resultado pode parecer inconcluso, ressonando uma interrogação de sentido, é nesta condição que *Intermitências* buscava chegar. O diálogo, a colaboração (SARNAGLIA, 2015) e as interferências alcançam o ato interpretativo, em um exercício hermenêutico aberto, fluido, em que o público é convidado a participar, seja com reticências ou ponto final.

Conclusão

As práticas colaborativas de vertente telemática, cerne dos projetos artísticos apresentados neste artigo, têm sido, sobretudo, uma oportuna plataforma para experimentação de propostas que extrapolam, em sua natureza, o confinamento dos laboratórios acadêmicos. Ao mesmo tempo que tais trabalhos se originam no contexto de grupos de pesquisas permeados pelas suas demais intâncias laboratoriais universitárias e extra-universitárias, sua abordagem sistêmica expressa uma vocação conectiva. Nesse sentido, a prática do laboratório aberto tem sido uma metodologia eficiente em promover trocas, interações, ramificações, não totalmente previstas no momento original do processo criativo. O impulso para as trocas coerentes, intrínseco aos processos vivos aos quais a rede que engendramos se espelha, tem sido um modelo permanente, norteador de nossas ações. As redes e projetos aqui descritos são exemplos dessa ordem de coisas e comportamentos que muito têm a nos falar sobre o mundo contemporâneo em que vivemos, cuja instabilidade demanda ações criativas em diálogo constante.

Referências

ASCOTT, R. *Behaviourist Art And Cybernetic Vision*. in Roy Ascott. *Telematic embrace: visionary theories of art, technology, and consciousness*. *Cybernetica: Journal of the International Association for Cybernetics*, v.9; 10, n.4; 1. 1966; 1967.

_____. *Fluxo Biofotônico. Unindo realidades virtual e vegetal*. In: K. Maciel e A. Parente (Ed.). *Redes sensoriais; Arte ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.



_____. The concept of 'moistmedia art': Two interviews with Roy Ascott. IN FRAGOSO, M. L. & NÓBREGA, C. A. M. D. & CHOINIÈRE, I. & ALMEIDA, C. M.D. (ed.) *Technoetic Arts*, Volume 13, Numbers 1-2, June 2015, pp. 15-24(10). Bristol, Intellect, 2015.

CANGUILHEM, G. *Machine and Organism*. In: J. Crary e S. Kwinter (Ed.). *Incorporations*. New York: M.I.T.Press, 1992. p. 44-69.

FRAGOSO, M. L. e C. A. M. D. NÓBREGA. *NANO LAB – exploring artistic interfaces with natural/organic elements in telematic environments*. Re-New Digital Arts Forum. Copenhagen: Re-New, 2013.

KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da Cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.

MATURANA, H. R. e F. J. VARELA. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Springer. 1980.

NÓBREGA, C. A. M. da. *Ecologias híbridas. Interações entre organismos artificiais e naturais em ambientes telemáticos*. *Visualidades*. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, v.9, n.2, p.75-89. 2011a.

_____. *Leaves Systems: communicating with plants*. *Antenae*, n.18, p.103-109. 2011b.

_____. *Thinking Hyperorganisms. Art, technology, coherence, connectedness, and the integrative field*. Saarbrücken, Germany: LAP Lambert Academic Publishing. 2010.

_____. *Art and Technology: coherence, connectedness, and the integrative field*. 2009. 297 f. Tese de Doutorado em Artes Interativas. Planetary Collegium - School of Art and Media, University of Plymouth, Plymouth - UK. 2009.

ROCHA, Cleomar; SILVA, Wagner Bandeira da. Avatares, agentes e corpo global: corpos no ciberespaço. In TAVARES et all (Org.). *Arte_corpo_tecnologia*. São Paulo: ECA/USP, 2014, v. 01, p. 60-76.

SARNAGLIA, Melina Almada. Co-laborar: notas sobre o trabalhar juntos. In: Revista *FAROL*. PPRG em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Ano 11, número 14, dez/2015. pág. 77-84. Disponível on-line via URL <<http://www.periodicos.ufes.br/farol/article/view/11042/8315>>. Acesso em 10.jan.2016.

PRÁTICAS COLABORATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: PROCESSOS CRIATIVOS CRÍTICOS E TENSIONAMENTOS POLÍTICOS

José Cirillo – Universidade Federal do Espírito Santo

José Luiz Kinceler – Universidade do Estado de Santa Catarina

Luiz Sérgio de Oliveira – Universidade Federal Fluminense

Cenário esboçado: práticas colaborativas e tensionamentos políticos na arte

As práticas colaborativas na arte são um fenômeno contemporâneo de tamanha magnitude cuja presença não se pode desconhecer ou ignorar. A proliferação dos coletivos de artistas, o desencanto com a produção de objetos artísticos orientados para o mercado, projetos de arte que visam dificultar sua inserção no sistema institucional, além da articulação entre arte e ativismo em ações de teor político são características que situam essas práticas artísticas, de caráter colaborativo e político, que buscam se posicionar, vigorosamente, distantes da produção de arte alicerçada no tripé artista – objeto artístico – mercado / instituições.

O modelo de criação e de produção de arte centrado no artista parece em crise – tal qual, o modelo moderno de subjetividade centrada em uma existência excessivamente particularizada de sujeito. Diante das práticas colaborativas, que favorecem a emergência de outro modelo assentado sobre novos elementos e novos parâmetros que valorizam a interação, o diálogo e a negociação, esse modelo está a ruir vertiginosamente. Nas ações colaborativas, a noção de obra de arte é tensionada em práticas que preconizam a ênfase no processo e na fluidez dos encontros, e que relegam o objeto / produto do gesto ou da ação artística a uma condição secundária – se ainda pudermos pensar em modelos hierárquicos nessas práticas, mas de modo didático, ainda parece ser mais fácil explicar e compreender esse outro processo de produção, fricção e fruição da arte na contemporaneidade se, metaforicamente, nos remetermos a modelos hierárquicos para imprimir um pouco de clareza nesse outro conceito que se consolida.

O próprio artista parece experimentar certa perplexidade diante do que vê de si mesmo ao perceber-se envolto por novas funções que se sobrepõem àquela tradicional, a de criador – e mesmo, vendo-se despir da aura de criador uníssono de seu universo. Neste novo ce-



nário, o artista também se apresenta como propositor, articulador e mediador, para citar algumas de suas novas atribuições. No entanto, ao confrontar essa nova representação de si, o artista muitas vezes parece relutar diante de situações que desafiam sua identidade, sua percepção social e seus valores culturais.

O fenômeno das práticas colaborativas, ramificado em eixos que englobam as práticas dos coletivos de arte, da arte ativista, da arte política, algumas formas da arte pública etc., oferece-se como campo fértil para reflexões e debates acerca do escopo e dos compromissos que envolvem o cotidiano da arte e do artista em seu processo criativo. Um fenômeno que gera incertezas e interrogações sobre as instituições de arte, desafiadas a alargar sua capacidade de acolhimento de proposições artísticas; sobre a crítica de arte, que busca melhor se aparelhar para um debate franco e propositivo acerca dessas práticas; sobre o próprio artista, que parece paralisado diante de um espelho que reflete uma imagem de si mesmo que ele não reconhece/admite; sobre as instituições de ensino, instadas a buscar meios para a formação desse novo artista, entre outras questões a desafiar nossa compreensão supostamente consolidada da natureza da arte e do ato criador.

1º ATO: Simultaneidades afetivas e o desejo do outro no Morro do Palácio

Parcela expressiva da produção artística emergente a partir dos anos 1990 tenta focar no real, em um real que está além do representável, recorrendo para tanto a processos de arte pública em sua forma colaborativa. Ao mesmo tempo, reconhece-se uma conjuntura histórica dominada pelo capital globalizado que catalisa o poder na direção da produção de imagens estimuladoras do consumo, em detrimento de pautas existenciais calcadas em valores humanos, ecológicos e ambientais. Neste cenário, o jogo representacional da arte passa a construir um novo paradigma no qual o ato criativo possa ser compartilhado, no qual o público possa atuar em simultaneidade afetiva na construção de propostas capazes de provocar transformações no real.

Enquanto isso, o artista, agora mediador de múltiplos desejos – inclusive os seus –, passa a costurar relações com referentes de diferentes campos de saber. Como resultado de múltiplas articulações entre arte, ciência e filosofia, posturas dialógicas fazem com que o convívio seja intensificado. O encontro criativo gerado pela arte em sua forma colaborativa procura promover a esfera pública como ficção modelar na qual a criatividade se materializa em relações verdadeiramente humanas.

Iniciar uma proposta de arte colaborativa a partir de uma plataforma de desejos compartilhados exige que se esteja aberto e disposto a vivenciar discontinuidades durante encontros



tramados em situações inesperadas nas quais o desejo do outro possa ser materializado. Esta postura exige que sejam ativadas, pelo artista mediador, dinâmicas de pertencimento, flexibilizadas a ponto de fazer com que os saberes dos propositores e os dos participantes se desloquem de suas zonas de conforto e confrontem o desconhecido diante de uma realidade que necessita urgentemente ser reinventada. O processo criativo se apresenta como uma oportunidade a ser compartilhada de forma lúdica e, principalmente, solidária.

Novos acontecimentos e novas possibilidades vão emergindo de acordo com a emergência do desejo do outro que deve ser vivenciado de forma integral em contaminação criativa, afetiva e solidária. Aceitar, escutar, assumir, percorrer os desvios que se apresentem é ir ao encontro do desconhecido, das fraturas da incerteza, ao encontro de vivências que se multiplicam em outras inúmeras possibilidades, em deslizamentos e entrelaçamentos de saberes. Instaurados na convivência, esses processos catalisam a produção de uma subjetividade ativa e complexa, além de criarem condições para que a prática criativa seja compartilhada e aceita como risco.

Diante do desejo, talvez o mais difícil seja admiti-lo, seja exteriorizar aquilo que desejamos, o que, muitas vezes, se complexifica pelo fato de o desejo ainda se encontrar no território do irrepresentável, mesmo que com a potencialidade de vir a ser materializado neste mundo que nos toca viver. Neste sentido, o processo criativo se expande em manifestações nas quais as táticas artísticas empregadas acentuam o convívio, o encontro, o diálogo e a participação político-colaborativa como atitudes urgentes e necessárias no campo da arte. Isso significa viver no fio da navalha; isso significa dizer que necessitamos entrar em estado de contaminação afetiva e solidária com o microsocial, necessitamos estar abertos para conviver, para aprender a viver juntos na troca de experiências em um espaço dialógico.

A noção de simultaneidades afetivas vem sendo construída a partir de propostas de arte colaborativa agenciadas desde a realização do projeto das *Hortas Verticais na comunidade do Morro do Palácio*, no bairro do Ingá, cidade de Niterói, Rio de Janeiro (2010), projeto que, por sua vez, teve continuidade na proposta *Hortas Verticais na Revolução dos Baldinhos* no bairro de Monte Cristo, Florianópolis, Santa Catarina, a partir do entendimento de como vivenciamos o jogo representacional da arte em sua forma pós-disciplinar.

Nestes projetos, não basta conhecer o desejo do outro, mas se comprometer com sua viabilização. Isto significa construir uma rede de afetos na qual o cuidado e a atenção devem ser compartilhados de forma simultânea. Identificar o desejo do outro e colaborar para que ele se materialize exigem disposição para adentrar um espaço de trocas entre aquilo



que sabemos e aquilo que nos falta. Nesta interação se abrem múltiplas possibilidades para que a criatividade aconteça entre os envolvidos.

Em nossa experiência no Morro do Palácio, Niterói, partimos do desejo inicial de instalar hortas em comunidades que não dispõem de espaços físicos suficientes para a implantação de hortas convencionais, horizontalizadas. A proposta compreendia a confecção e a instalação de hortas verticais estruturadas com a reutilização de pneus automotivos reciclados, articulados por um módulo construído em ferro cimento artesanal. No entanto, para além de suas especificidades e materialidade, a horta vertical transmutou-se na comunidade do Morro do Palácio em um dispositivo relacional catalisador de outros desejos. A horta vertical, entendida como ativadora de descontinuidades relacionais, deflagrou a construção de campos experienciais que funcionaram em rede devido às conexões e aos deslizamentos agenciados no calor dos afetos.

Quando a proposta da horta vertical foi exposta no Morro do Palácio, a comunidade¹ desejou saber se a técnica de ferro cimento artesanal poderia ser utilizada na confecção de tampas de caixa d'água e, desta forma, participar do enfrentamento contra a disseminação da dengue. A atenção e o cuidado com o desejo do outro obrigou certo deslocamento de saberes em direção a outro referente específico vinculado à possibilidade do conhecimento técnico procedimental do ferro cimento artesanal. Uma vez descoberto o processo de forma coletiva, todas as tampas foram confeccionadas de forma colaborativa. Cada tampa por sua vez serviu para aqueles jovens como um tipo de laboratório de ensino não formal, no qual a ansiedade individual pôde ser amenizada no compartilhamento de múltiplas etapas na construção de um bem comum em sintonia com os desejos e com a necessidade daquela comunidade: a luta contra a dengue.



Fig. 1 - Frame do vídeo *Horta Vertical – Saber: transplantando discontinuidades*. José Luiz Kinceler / Coletivo LAAVA, UDESC. Morro do Palácio, Niterói, junho de 2010.

Da construção do modelo de tampa e de seu molde à confecção e colocação da ferragem, do preparo coletivo da argamassa ao amassamento, para finalmente ser pintada pela técnica do afresco por todos os presentes, a tampa demonstrou ser um dispositivo artístico relacional capaz de dotar aquelas crianças com sentido comunitário. Diante dessas práticas, a comunidade aprendeu que tem a capacidade de produzir todas as tampas que forem necessárias. Em função das simultaneidades afetivas que se interconectavam, nas quais os desejos eram compartilhados, surgiu a necessidade de oferecer visibilidade não apenas ao que acontecia no cotidiano, mas principalmente ao desejo dos participantes de filmar, editar e postar vídeos na web, práticas entendidas como a própria continuidade do projeto.²

Fundadas essencialmente no encontro, as práticas criativas lastreadas em formas complexas de fazer arte não têm a pretensão de gerar representações; ao contrário, criam situações específicas nas quais acontecimentos como devires são produzidos. O objeto da prática passa a gerar situações nas quais o laço representacional que fundamenta o campo específico da arte se vê diluído em favor de táticas que atuam costurando relações entre os mais diferentes campos representacionais. Portanto, promover a construção de ecologias culturais passa a ser o parâmetro que tem a potência de instalar outras pautas para a formação do artista mediador. São encontros na realidade nos quais o artista mediador promove a formação de subjetividades criativas, ativas e colaborativas.



Neste sentido, o grau de comprometimento afetivo com o outro, com a comunidade que vem a ser formada solicitam engajamento e solidariedade no estar juntos. Isso significa alertar para a questão: como a formação acadêmica institucional, ainda fundada em uma lógica disciplinar cada vez em maior descompasso com o jogo representacional da arte contemporânea, pode preparar o artista mediador de processos artísticos colaborativos de maneira que ele venha a ter uma atuação efetiva na promoção de formas de estar neste mundo, e que isso seja efetivamente o resultado da experiência como acontecimento? Como formar um artista-mediador capaz de articular processos de subjetivação como contaminação afetiva?

2º ATO: A formação do artista entra no *Transporte Coletivo*

As escolas de arte, em especial as escolas de belas artes, centram seus processos de formação nos estudos técnicos dos meios artísticos – desenho de observação, modelo vivo, estudos da forma e da cor, técnicas e materiais de pintura, gravura, escultura etc. –, assumindo como definitiva a lógica disciplinar, com o intuito de municiar esse artista com um instrumental entendido como necessário para que ele possa revelar ao mundo aquilo que ele – o artista – tem a dizer, enfatizando-se assim práticas monológicas.

Mesmo os cursos de arte que procuram alternativas àquela formação do artista centrada no domínio das técnicas, dos materiais e dos meios tradicionais parecem ratificar o processo de formação disciplinar em convergência na figura do artista, sujeito em processo de (re)afirmação exponencial de sua própria individualidade. Dessa maneira, reforçam e fazem coro com teorias e mitos a enunciar que a arte está no artista, sendo nele residente. Esses cursos não conseguem, nem talvez pretendam, evitar situações que levem o artista a enfrentar as implicações de sua condição social no mundo contemporâneo. Esses cursos não conseguem se desvencilhar da armadilha da arte entendida como coisa exclusiva do artista, cujo florescimento depende somente dele e em torno dele se constitui, colocando o outro, seja ele quem for, à espera dos movimentos singulares do artista. Mas arte não é isso, não é somente isso nem tampouco necessariamente isso.

Os cursos de belas artes parecem enfatizar um cenário de isolamento do artista e do campo da arte nas sociedades contemporâneas. Por outro lado, aqueles cursos arejados pelas práticas colaborativas da arte contemporânea revelam certa perplexidade e certa inoperância no enfrentamento dessa realidade. De certo modo, parece que tanto para uns como para outros, a arte se circunscreve em um território próprio e insistentemente autônomo, como se uma autonomia renitente fosse própria da natureza da arte, em um cenário em que as coisas do mundo mundano apenas tangenciam o mundo da arte. Apesar



disso, reconhece-se que a arte não acontece no vácuo, aceitando-se o mundo como plano de fundo para sua instauração. No entanto, esse plano parece muito distante, destituído de sua potência e de sua magnitude.

No entanto, esse cenário tem mudado, embora permaneçam muitas dúvidas de como essas mudanças na dinâmica da arte têm afetado a formação do artista e os currículos das escolas de arte. Ou, posto de outra maneira, como as escolas, faculdades, institutos e universidades de arte têm respondido a essa nova realidade da arte contemporânea: tem sido promovido algum redirecionamento no processo de formação do artista? Alguma nova orientação tem iluminado os cursos de arte? Que disciplinas e áreas de conhecimento têm sido introduzidas na formação do artista de maneira que ele possa consistentemente se situar no mundo?

Uma experiência desenvolvida no âmbito do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2014, pôde se configurar como uma oportunidade para reflexões acerca da formação do artista a partir dos questionamentos introduzidos pelas práticas colaborativas. A experiência envolveu estudantes recém-ingressados na universidade³, confrontados, já na chegada, por indagações que lançavam dúvidas sobre assunções tradicionais da percepção da arte e do artista na sociedade. Nesse universo de tensões e de mitos, os estudos das práticas colaborativas exerceram um papel catalisador de questionamentos acerca da categoria artista nas sociedades contemporâneas.

Esses debates revelavam que, para além das discussões e dos estudos em torno dos mitos que compõem o imaginário social do artista – mitos incorporados na constituição deste sujeito em formação como artista –, outro mito floresce e parece ter um enfrentamento ainda mais difícil, especialmente dentro das paredes e dos muros que isolam a instituição educacional como universo do saber: a autoridade do professor.

Não é tarefa simples superar as barreiras que apartam professores e estudantes para afirmar que todas as experiências têm valor – independentemente do estágio de cada um na vida, de sua percepção da vida, do mundo, das coisas do mundo. Todas as experiências têm valor de partilha e devem ser trazidas para enriquecer o debate da vida e do viver. Nestes cenários em que a presença do professor parece preponderar, talvez como decorrência de práticas educacionais de experiências pregressas, não é tarefa simples ativar a efetiva participação dos estudantes.

No entanto, o acaso – ou quase acaso – parece sempre a postos para socorrer no enfrentamento de impasses e de dificuldades, e também esteve presente no curso do curso em questão. Em uma ocasião, uma quantidade expressiva de câmaras de ar de



pneus de bicicletas foi trazida para que os estudantes se estimulassem a criar algo com aquele material um tanto incomum, se essa afirmação ainda carrega algum sentido no fazer artístico contemporâneo. No encontro seguinte, que contou com a ausência do professor, instaurou-se um universo de aula sem professor. Isso permitiu que, a partir da atuação da monitora da disciplina, se estabelecesse uma relação de maior proximidade e de intensa participação dos estudantes. Neste sentido, é possível afirmar que a presença do professor, independentemente de sua atuação dentro do grupo, parecia obstruir a ativação de compromissos de participação e de cooperação no seio do próprio grupo de estudantes.

Dentre as várias propostas apresentadas, discutidas e aperfeiçoadas pelo grupo em torno do uso das câmaras de ar de bicicleta, *Transporte Coletivo* foi aquela que recebeu as respostas mais entusiasmadas. O projeto consistia na utilização de uma das câmaras de ar para acolher o número máximo de pessoas – no caso, cinco estudantes – que, assim comprimidos em um espaço de menos de 1 m², iriam usar a câmara de ar como meio de deslocamento em uma performance urbana no espaço público.



Fig. 2 - *Transporte coletivo*. Estudantes de graduação em artes da UFF. Performance urbana, Centro de Niterói, 2014. Foto: Daniel Moreira

Estabeleceu-se então o percurso da ação: do campus da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, ao Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio de Janeiro, instituição na qual se realizava uma atividade do curso de graduação em Artes da UFF. O percurso in-



cluiu duas longas caminhadas – a primeira no Centro de Niterói e a segunda no Centro do Rio –, além da travessia da baía de Guanabara em uma barca. A ação consumiu um tempo extremamente alongado em função das dificuldades enfrentadas no percurso, quando alguns estudantes foram praticamente arrastados pelos colegas como consequência da exiguidade do espaço partilhado.

Como era possível prever, a passagem do grupo, exprimido em uma câmara de ar, pelas ruas das duas cidades – Niterói e Rio de Janeiro – provocou descontinuidades, conforme conceito utilizado por José Luiz Kinceler para designar situações nas quais “alterações se processam na forma como o sujeito se compreende a si mesmo neste mundo”⁴. Neste sentido, a passagem inusitada do *Transporte Coletivo* pelas ruas das duas cidades fez com que os passantes interrompessem os movimentos convulsionados de seus percursos para buscar entender o que (se) passava. *Transporte Coletivo* promoveu a suspensão da continuidade dos processos mentais desses habitantes da cidade, com diria Michel de Certeau, para, com certa perplexidade, se deixar impactar por uma experiência de arte provocada por algo estranho em seu cotidiano.

Da mesma maneira, a chegada ao Museu de Arte do Rio, lugar destinado ao acolhimento de experiências de arte, também gerou ruídos no plano institucional administrativo, quando o grupo de cinco estudantes do *Transporte Coletivo* se apresentou na recepção da instituição como um corpo único, com uma única identidade, ao invés de cinco indivíduos.

Transporte Coletivo foi uma experiência realizada em 2014 que ajudou os estudantes envolvidos a lograr uma melhor compreensão dos questionamentos que se avultam no cenário contemporâneo da arte. Destacando alguns desses pontos, podemos citar aquele que se relaciona a um aspecto relevante para algumas práticas de caráter colaborativo: a diluição da autoria pelo conjunto de estudantes / artistas que abraçaram o projeto desde sua emergência, de maneira que se tornou impossível identificar ou destacar autor(es) ao longo de seu processo de criação, de elaboração e de realização.

Outro ponto a merecer destaque: apesar do bem-sucedido projeto *Transporte Coletivo*, permanecem as incertezas quanto à formação do artista diante de práticas de arte que se afastam consistentemente das tradições do *mainstream*. Se por um lado, as práticas colaborativas na arte – e outras práticas contemporâneas que enfatizam as vinculações políticas da arte com as coisas do mundo mundano – sublinham a necessidade de que o processo de formação do artista seja revisto, repensado e reinventado, por outro lado parece claro que assunções do universo renitente das belas artes permanecem acolhidas mesmo nos territórios de formação do artista contemporâneo tidos como os mais avançados.



Cabe ainda indagar o lugar e o papel do professor na formação do artista na contemporaneidade, em especial em cenários que pretendam deflagrar efetiva cooperação e participação entre estudantes, de maneira a evitar que a presença e a atuação do professor, independentemente de seu desejo e de seu posicionamento, acarretem processos de inibição e de obstrução à participação.

3º ATO: *Araça-Oca* e (en)frentamentos subjetivos e medo do autor externo

Neste cenário apresentado, em que discutimos questões da arte colaborativa, nos deparamos com mais um problema: a crise instaurada na identidade do artista, exposto a uma proposição conjunta em uma comunidade tradicional que não reconhece identidades individualmente instituídas, onde a rede de afetos está estabelecida sobre uma matriz de memória coletiva: a atuação viva do passado do grupo que considera essencial o sentimento de continuidade que caracteriza essa memória; para Maurice Halbwachs (1990), a memória coletiva mantém do passado o que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém como sendo uma experiência recém vivida pelos sujeitos do aqui e do agora. Destitui-se o conceito de eu-individual e institui-se o de alteridade.

Parte-se do princípio de que uma obra colaborativa implica em despir-se de concepções prévias do que sejam as relações arte e vida; artista e transeunte; autor e leitor; e, sobretudo, em uma revisão da própria memória do artista e de sua noção de compartilhamento efetivo no corpo social, formadas nas escolas de arte e na sociedade tida como padrão. E essa não é uma tarefa simples, nem mesmo fácil aos que a ela se propõem. Rotineiramente cai-se em armadilhas que a mente do artista, condicionada pelas noções tradicionais de arte e pela lógica cartesiana das relações afetivas, prepara ao longo do ato criador dessas obras colaborativas.

E para tentar discutir um pouco sobre tais conflitos de pertencimento, tomamos a obra *Araçá-Oca* (2014-15), projeto de residência artística na comunidade tradicional de Araçatiba (Viana, ES), uma comunidade quilombola, porém de matriz híbrida entre as culturas negra e cristã⁵. Esse é o cenário social e cultural da comunidade onde a obra *Araçá-oca* (Piatan Lube) tem tentado se instaurar desde julho de 2014, enfrentando conflitos do artista com a noção de compartilhamento que tem implicado em uma não conclusão da obra.

Piatan Lube nasceu em 1986, na zona rural de Viana, ES. Portanto, vizinho territorial da comunidade de Araçatiba. O projeto de residência na comunidade foi articulado conjuntamente entre a coordenação da Residência Artística – feita pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, a comunidade e o artista. Lube revela uma tendência de trabalho colaborativo em seu projeto poético, vindo de experiências interessantes neste sentido, além de várias



participações e vivências em coletivos de arte, além do fato de, por ser da região, ter afinidade com a vida simples do campo e com as acomodações monásticas disponíveis na comunidade, aparentemente, características fundamentais para o sucesso da atividade.

O projeto *Araçá-Oca* foi apresentado cinco meses após o início dos contatos do artista com a comunidade, conforme comentário do artista⁶:

[...] estou impressionado com a força de araçatiba.

Muita coisa florida nascendo em mim depois de um primeiro encontro.

Tenho algumas coisas Fortes para conversarmos. e imagina os próximos encontros com a comunidade....

possibilidade

01- O rio Morto (plantio de araçás.... no seu percurso....

02- A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau a pique?

onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.

TIBA-

Significados de Tiba:

1. Tiba

1- Significa: cheio; atulhado.

2- (no nordeste) - grande; volumoso; grosso; valentão.

3- (gíria) - lugar onde há muitas pessoas juntas.

Observa-se, neste comentário, a origem da imagem geradora do projeto artístico: a casa. Verifica-se, também, o interesse pelo compartilhamento com os moradores dos saberes e fazeres da comunidade, o que é uma ação esperada em um projeto colaborativo. Compartilha com eles o mito do nome da localidade, mas lhes apresenta outras possibilidades. Aqui, reconstroem juntos os dados conceituais necessários. Há uma clara intenção colaborativa, o que se verifica em outra mensagem: “[...] exige-se em mim que seja um trabalho colaborativo por inteiro...”. O caminhar pelas ruas, conversar com as pessoas, tentar conhecer mais sobre eles e sobre o local ajuda a esboçar o projeto da intervenção.

E é exatamente neste ponto, o projeto, que os enfrentamentos do ego do artista começam a afastar-se da rede de afetos e da simultaneidade afetivas necessárias para o desprendimento do conceito de propriedade privada, inerente ao tradicional de autoria, para



um conceito compartilhado de autores externos. Nos escritos de Lube, a forma “casa de barro” vai surgindo, mas ainda há uma expectativa de compartilhar, de ouvir e envolver o outro no seu processo criativo (“os senhores da forma”):

A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau a pique?

onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.

O projeto parece caminhar na direção da mediação do seu lugar e o do lugar dos moradores, especialmente os mais antigos. Porém, não é este o projeto que se efetiva quando ele finalmente o apresenta para a coordenação da Residência: *Araçá-oca*.

Percebe-se que ao definir a obra, ele abandona a atual matriz negra da comunidade, em detrimento da origem indígena do nome: a oca. Mesmo a ideia de que este espaço da obra seria edificado em conjunto com a comunidade, afasta-se na medida que o projeto ganha corpo em sua mente e em seu caderno de anotações. Os autores externos, subjetividades afetivas do projeto, vão sendo instalados não como grupo de afetos, mas como força de trabalho pelo artista.

A obra pensada por Lube buscará ser uma arena de memórias: uma casa cujas paredes se formarão no entrelaçamento das mudas de araçás ao longo dos anos, um trabalho de topiaria que criaria uma espécie de monumento à comunidade e sua história. Caberá à comunidade regar as plantas e cuidar delas, qual jardineiro. Mas a forma do objeto não lhes pertence, tal qual o jardim não pertence ao jardineiro. Nem mesmo em sua localização. Embora o local da intervenção tenha sido escolhido com a comunidade, sua ocupação desconsidera os seus fluxos diários no espaço existencial. Isto fica muito evidente se observarmos as fotografias de registro que o artista faz do processo de demarcação da área da obra.

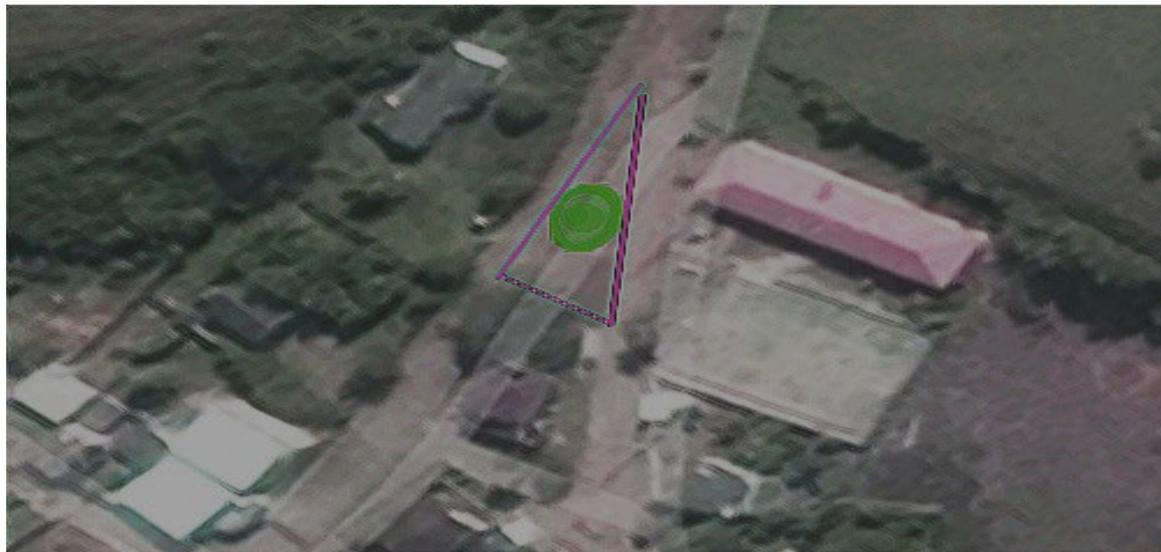


Fig. 3 – Projeção em vista aérea do local de instalação. Arquivo digital, 2014. Fonte: Banco de Dados Piatan Lube - LEENA/UFES. Foto: Piatan Lube

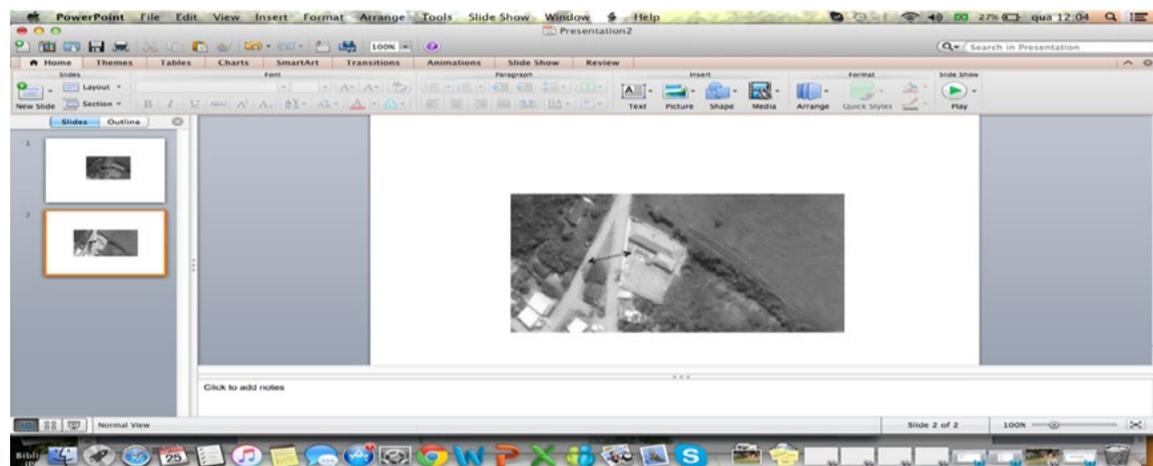


Fig. 4 – A seta pontilhada indica o fluxo de adultos e das crianças ao se dirigirem para ou da escola.

Pode-se observar na figura 4 que a obra interrompe o percurso dos moradores em sua relação com a escola. O artista foi alertado, mas parece ter ignorado, apesar de que durante o período de marcação do terreno esse fluxo pudesse ser percebido.

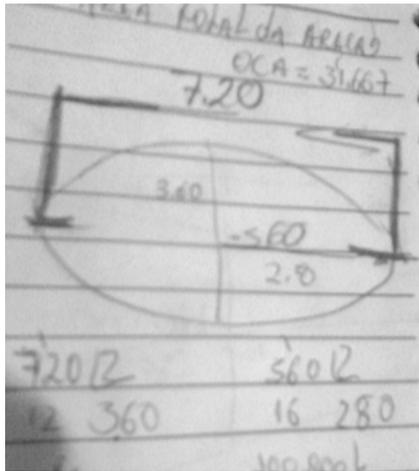


Fig. 5a, 5b, 5c e 5d – Plano e processo de demarcação da área da intervenção e o problema do fluxo inobservado pelo artista. Arquivo digital, 2014. Fonte: Banco de Dados Piatan Lube - LEENA/ UFES

Tanto nesta anotação do caderno do artista, quanto nas imagens, pode-se perceber que a obra põe-se no caminho que as crianças percorrem diariamente para a escola; verifica-se que o artista, aqui reinstaurado, desconsidera o fato e segue com a obra que intervirá nos caminhos do outro – uma espécie de *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra que interrompe fluxos, embora a intenção da obra de Serra fosse exatamente esta, o que não é o caso de *Araçá-oca*. Esta intencionalidade não está verificada no processo de criação da obra.

Isto posto, parece que amadurece um afastamento das intersubjetividades esperadas no trabalho colaborativo. Isto pode ser reforçado em outras anotações do artista sobre este momento:

Construí uma marcação e demarcação da área primária da ARAÇÁ-OCA.

OBS 02: Acredito que poderíamos prever, para um número mínimo de pessoas da comunidade um retorno quanto ao mutirão de aplainamento. segundo considerações de alguns deles e do Sr gentil. Gerar renda imediata? ele falou que aumenta a reverência e a participação, se pensarmos nisso.

O verbo na primeira pessoa do singular, “construí”, e a ideia de que a remuneração de um “número mínimo de pessoas” tornaria significativa a participação indica que, embora



esteja tendo ajuda da comunidade, esta parece ter sido relocada como força de trabalho. Percebe-se que a relação com o compartilhamento na comunidade está caminhando para o afastamento do estar afetivamente no projeto e parece se deslocar de uma ação colaborativa para uma relação de trabalho remunerado. Aqui o possível coautor, ou autor externo afetivamente instaurado, parece ceder lugar ao participante, ou ao contratado para executar a obra.

Acompanha-se no processo de criação desta obra, um desvio para o artista, em detrimento do mediador, do [inter]ator. Tomamos novamente uma ideia inicial deste texto, um mantra na obra colaborativa, mediada por Kinceler: iniciar uma proposta de arte colaborativa a partir de uma plataforma de desejos compartilhados exige que se esteja aberto e disposto a vivenciar discontinuidades durante encontros tramados em situações inesperadas, nas quais o desejo do outro possa ser materializado. Lube parece, ao se aproximar do projeto final da obra, afastar-se do desejo do outro. A possibilidade de criatividade entre os indivíduos parece estar sendo quebrada e a rede de afetos parece também estar por ruir.

Retomamos a ideia de que nas exigências do pensamento colaborativo, no qual um desejo não se sobrepõe aos outros, coabita e constrói o desejo comum; mas, para tal, é preciso estar atento à necessidade de se identificar o desejo do outro e colaborar para que ele se materialize em conjunto – o que já colocamos anteriormente –, exige disposição para adentrar um espaço de trocas entre aquilo que sabemos e aquilo que nos falta.

Esse espaço de trocas, no caso da obra *Araçá-oca*, parece estar se perdendo a partir do momento em que Lube começa a tratar a comunidade como agentes secundários no processo de criação da obra. Lube os coloca como força de trabalho, mas não efetivamente como coautores no percurso da obra proposta.

Passados um ano desde seu início, a obra não se conclui, as mudas de araucárias crescem e morrem nos quintais da comunidade. A prefeitura planeja a construção de uma praça no local escolhido para a obra. Na falta de condições de se estabelecer a tão necessária rede de afetos e significações, o projeto *Araçá-oca* padece ao esquecimento. Seu curso se rende ao apagamento pela força da tradição e da memória coletiva nesta comunidade. *Araçá-oca* vai sendo coberta pelo manto do esquecimento, pois não se configura como um projeto coletivo e afetivamente compartilhado, pois não se materializou como um projeto colaborativo. Lube caiu na armadilha da vaidade do artista.



Referências

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

FERRY, Luc. *Aprender a Viver: Filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Madrid: Pretextos, 1996.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Trad. L.L. Schaffter. São Paulo: Vertice/ Revista dos Tribunais, 1990.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

KELLOGG, S., PETTIGREW, S. *Toolbox for Sustainable City Living*. Boston: South End Press, 2008.

José Cirillo

Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Graduado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), com mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas com financiamento do CNPQ, CAPES, FNDE e da FAPES

José Luiz Kinceler

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1984). Doutor em Escultura como práctica y límite pela Universidad del País Vasco (2001), realizou pós-doutorado em Arte Pública na Universidade Federal Fluminense, Niterói (2010). Professor Associado do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV - Escola de Belas Artes - UFRJ (2006), cursou Mestrado em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991).

(Endnotes)

- 1 Para Peter Pál Pelbart (2011), a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância (idem, p. 33).



- 2 Vários vídeos que narram o processo estão disponibilizados no Youtube, entre eles: O peixe de Pedrinho: <https://www.youtube.com/watch?v=GL7CmxgHC2Q>; A tampa homenagem: <https://www.youtube.com/watch?v=w2soX0ptXdk>; Aula de vídeo para Davidson: <https://www.youtube.com/watch?v=l-0UerjE-BWU>; A tampa do Pannels: <https://www.youtube.com/watch?v=4oWysWJwkas>.
- 3 O projeto *Transporte Coletivo* foi concebido e realizado pelos estudantes listados a seguir: Bárbara Perobelli, Beatriz Cohen, Bruno Torres, Celso Albuquerque, Daniel Moreira, Elisa Junger, Filipe Britto, Igor Peres, Jaquie de Carvalho, Jessica Figueiredo, Julia Vita de Carvalho, Juliane Rodrigues, Kyara Massiere, Leonardo Egito, Letícia Falcão, Lorena Tavares, Lucas Mattos, Ludmylla Tavares (monitora), Luiza Magalhães, Maria Rebel, Nathali Bispo dos Santos, Nathasha Granja, Paula Stephanie Borges e Valeska Galvão.
- 4 Ver KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – arte relacional em sua forma complexa”. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, p. 1789-1800. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>>.
- 5 Araçatuba tem sua origem em uma fazenda dos jesuítas no Espírito Santo, criada em cerca de 1704, quando das obras iniciais da Igreja de N. Sa. d’ Ajuda. No espólio do jesuítas – inventariado no final do século XVIII, constam, além de todos os demais bens, cerca de 800 negros escravizados. É desse contingente que deriva o grupo de negros que, no final do século seguinte, formou a comunidade de Araçatuba que permanece como um quilombo urbano na periferia da Região Metropolitana de Vitória.
- 6 E-mail enviado à coordenação do projeto de Residência Artística em 31 de julho de 2014, quando oficialmente iniciou-se o processo de residência do artista na comunidade.

RECURADORIA: DISCURSO CURATORIAL E PERSPECTIVA HISTÓRICA

Elisa de Souza Martinez (UnB)

Vera Beatriz Siqueira (Uerj)

A composio de um panorama de reflexes sobre curadoria a proposta apresentada por Paul O'Neill, no livro *Curating Subjects*. Ao comentar essa publicao, Brian O'Doherty destaca que a abrangncia da coletnea, que rene textos de 23 autores, estna contribuio que pode oferecer redefinio do papel do curador na atualidade, colocando em xeque o "esquema conceitual" que estna base de seu trabalho. A introduo do livro uma entrevista concedida a Annie Fletcher, autora de um dos textos reunidos. Sobre a necessidade de publicar mais um livro sobre curadoria, a resposta de O'Neill direta: "Naturalmente". E explica: "De fato, penso que precisamos de muito mais, com abordagens heterogneas tanto para aspectos de curadoria quanto para o formato que as discusses assumem."

Na opinio de O'Neill, transformaes recentes na prtica curatorial e seu status institucional exigem respostas crticas e plurais. Seu diagnstico se aproxima da proposta do seminrio que realizamos para o 24 Encontro da Anpap, ao sinalizar a necessidade de ampliar discusses e pontos de vista sobre o papel crtico da curadoria. Seja porque muitas vezes projetos curatoriais, que tm deixado de ser alternativas aos projetos de exposies institucionais paradigmáticas no circuito da arte, carecem, em si mesmos, de dimenso crítica (ou auto-crítica), seja porque a terminologia utilizada para denominar os diversos aspectos de prtica curatorial insuficiente e instvel. Com uma perspectiva histrica que situa a mudana no uso do termo curador que antes era visto apenas como "agente responsvel pela estrutura geral da exposio", o livro editado por O'Neill se prope a evitar os relatos de experincias pessoais e as anedotas que muito informam sobre aspectos que, muitas vezes, satisfazem apenas a curiosidade do leitor mas no subsidiam uma anlise aprofundada do modo como a prtica curatorial opera.

Ironicamente, o autor descreve o cenrio no qual o culto celebridade e a popularizao da arte como parte da indstria do entretenimento contribuem para a situao atual, em que se



atribui destaque ao que o curador *faz* e pouca ateno dispensada ao pensamento que se expressa por meio deste mesmo fazer, comprometido com o “processo reprodutivo das estruturas de poder institucionais”. Ao apresentar a curadoria como disciplina “adaptativa”, afirma que esta “usa e adapta cdigos herdados e regras de comportamento”.

A busca de um termo para definir o modo de *fazer* do curador, e que tambm possa definir um modo de pensar e produzir novas estruturas discursivas, inventariada por O’Neill: mediador, parteira, DJ, agente, gerente, provedor, auto-promotor, patrulheiro, divindade, fada madrinha e, atmesmo, deus. Destaca-se ainda que as atividades curatoriais, vistas como formas contingentes de intercmbio social, passam a ser definidas por palavras como: cuidador, colaborador, mediador cultural, facilitador, negociador e agitador cultural. Desse modo, o surgimento da nfase na curadoria como atividade individual e subjetiva situado no incio da dcada de 1990, quando expresses como “gesto curatorial” passaram a ser utilizadas. Para caracteriz-la, uma especie de equivalncia aproxima o “espao neocrtico para a prtica curatorial” da posio de autoridade que, atento, era privilegio da crtica. A situao das instituies promotoras de eventos parece irremedivel:

Uma indstria editorial respondeu ao crescimento da visibilidade do curador no campo da arte contempornea, no qual a ubiquidade do curador, uma ausncia de qualidade crtica sobre a efccia da expanso do campo da curadoria e, mais importante, o crescimento de um novo pblico fizeram com que um crescente nmero de curadores, estudantes de curadoria e bacharis em curadoria estivessem na busca de material relevante.

O clamor de O’Neill , de fato, pela pertinncia de se organizar um livro que possa apresentar textos de curadores criticando seus prprios projetos. O objetivo do editor, que tambm consideramos prximo proposta de sesso temtica que coordenamos no Encontro da Anpap, produzir uma compilao que possa ir alm da narrativa em primeira pessoa. Para propor um modo de revisar a bibliografia disponvel sobre curadoria de arte contempornea, renem-se textos que, a exemplo do que ocorre com o de Mary Anne Stanizewski, “*Grand Illusions: The “New” Museum of Modern Art*”, expressam vises crticas de uma histria das exposies paralela ao processo de afirmao desta como campo de pesquisa, bem como sua instabilidade.

Ainda que esses questionamentos paream distantes do Brasil, a descrio de um cenrio de prticas curatoriais nmades e transnacionais, com um “enquadramento scio-cultural das prticas artsticas” parece ser tema que subjaz, com recorrncia, s edies da Bienal de So Paulo desde 2006. O trnsito de informaes em grande escala e a intensificao no deslocamento de curadores produziu um contexto geral ao qual o Brasil tem sido integrado, ao qual O’Neill atribui papel formador de “novas relaes sociais, culturais e polticas” ao mesmo tempo em que “mantm o modelo tradicional [das bienais] por meio de discursos que abordam



políticas culturais, representações nacionais, internacionalização, viagem cultural, recuperação urbana e turismo local”. Consequentemente, questiona-se até que ponto a extensa pauta de preocupações curatoriais pode, em si mesma, contribuir de modo duradouro para o fortalecimento crítico das instituições que as hospedam.

Em seu livro *Rethinking Contemporary Curating*, o estudioso australiano Terry Smith, que integrou o grupo *Art & Language*, identifica três posições-chave para a curadoria de arte contemporânea no alvorecer do século XXI: 1. *Remodernismo ou Retro sensacionalismo*, que delimita a tentativa de museus de história da arte contemporânea de readaptar o modelo do cubo branco, e encontra em Kirk Wernadotte seu maior representante; 2. *Transnacional transnacionalidade*, que diz respeito difuso do modelo das bienais ao redor do globo e tem em Okwui Enwezor seu curador modelar e 3. *Estética relacional*, que se associa a mostras em pequena escala, interativas, cujo exemplo maior seria Nicolas Bourriaud. Independentemente de concordarmos ou não com essas três posições, especialmente se tomamos o caso do Brasil, que ainda transita de forma um tanto lateral nesse sistema globalizado, interessa-nos destacar a relação estabelecida por Smith entre a arte contemporânea e o fundamento praxiológico da visão do curador.

O papel da curadoria hoje, tal como postula Smith, parece ser não apenas formular afirmações históricas, críticas, institucionais sobre os objetos expostos, mas também dar forma a mostras que sejam capazes de gerar novas intuições, novos argumentos (para ele, a “spectatorship” será próxima grande categoria na agenda do mundo da arte). Ainda segundo o autor, um dos caminhos privilegiados para a compreensão desse modo contemporâneo de fazer curadoria é a sua historicização. Chega a falar na urgência mesmo de se investigar historicamente as exposições do passado, de maneira a tornar visível as trocas culturais promovidas pelas mostras, além de proporcionar os meios para repensar a nossa relação com o nosso tempo e propor novos quadros interpretativos, novas perspectivas expositivas. Qualifica essa reavaliação histórica das práticas curatoriais como “recuradoria”. Ampliando o escopo deste pensamento, de modo a incluir a curadoria contemporânea como um procedimento geral e não de acordo com o objeto a ser exposto (contemporâneo ou tradicional, popular ou erudito, obra de arte ou objeto da cultura material), podemos tomar como base essa ideia de que a curadoria, basicamente, um discurso heterogêneo, formado não apenas de múltiplas disciplinas ou camadas de sentido, como também de diferentes pontos de vista. E que, de outra parte, estejam permanente redefinição e expansão, o que inclui não somente a sua abertura enquanto campo, como também uma série de desencontros e desentendimentos. Sem pretender criar nenhuma base teórica, histórica ou lingüística para essa polifonia, o simpósio temático objetivava participar desse processo de “recuradoria”, proposto por Smith, reunindo estudos vários acerca do fenômeno discursivo da curadoria.



Era preciso, entretanto, dar um passo além, transformando a curadoria em instrumento para a reflexão crítica sobre a natureza específica do trabalho curatorial e dos discursos implementados. Em 2011, no simpósio *The critical edge of curating*, realizado no Museu Guggenheim, em Nova York, o diretor da Hayward Gallery de Londres, Ralph Rugoff, sintetizou a tarefa curatorial com uma metáfora médica: “O curador como um vírus, ele precisa de um hospedeiro vivo”. A princípio, tal afirmação pode parecer apenas uma brincadeira a lembrar a óbvia dependência do discurso curatorial para com os objetos que seleciona e exhibe. Entretanto, pode ser compreendida de forma mais significativa. Complementando a metáfora, Rugoff recorda que, como o vírus, o curador “também pode alterar o metabolismo de seu hospedeiro”. Ao afirmar uma postura autoral, ao realizar escolhas, formular afirmações, posicionar-se diante das obras, teria como objetivo ativar o diálogo e, conseqüentemente, adicionar sentido para o trabalho artístico.

A citação de Rugoff revela aspecto importante da questão da curadoria nos tempos atuais. A forma como se dá o recepo de um trabalho artístico no algo que concerne, exclusivamente, vida cultural, pouco afetando a obra exposta. Ao contrário, imbrica-se diretamente no sentido do trabalho, passa a fazer parte dele. Muitas vezes, a ênfase historiográfica nos processos de recepo da arte, seguindo a senda aberta pelos estudos da recepo do campo literário, trata da vida cultural do trabalho como algo que se agrega a ele, mas que não o modifica. Rugoff, por sua vez, entende que, uma vez inoculada pelo vírus curatorial, a obra jamais será mesma.

Entender isso (e lidar com isso) é essencial para que possamos refletir sobre os limites éticos e, como propôs Smith, praxiológicos da própria curadoria. No horizonte das preocupações do curador responsável deveriam estar perguntas como: “at onde podemos forçar os limites interpretativos da obra?” O que se diz e sobre o que se silencia quando uma mostra concebida e montada? No caso das mostras de arte, de que modo a narrativa curatorial se integra ou recusa as teorias e práticas metodológicas da história ou da crítica da arte? Como se dá a incorporação do objeto e da obra de arte no espaço físico e simbólico da instituição expositiva? De que modo os discursos curatoriais atuam na ampliação fenomenológica e conceitual das fronteiras da arte no mundo contemporâneo? Haveria relação entre proposições expositivas e revisão crítica e historiográfica de um determinado artista, obra ou tema? Como a curadoria se liga ao relativismo cultural? Poderia o discurso curatorial influenciar no gosto e nos critérios de juízo estético? A curadoria reforça ou critica o culto da obra de arte e do artista?

Frequentemente, elogia-se (ou mesmo advoga-se) a liberdade discursiva e interpretativa, sem se refletir nos seus efeitos para os trabalhos que estamos selecionando e expondo. Embora pareça um tanto fora de moda ou antiépico, parece-nos fundamental pensar na



responsabilidade histórica e crítica da curadoria em artes. Afinal, tudo o que se diz sobre um trabalho vira constituir o seu valor, o que certamente deve nos levar a pensar no sentido do que estamos fazendo e como isto está contribuindo para efetivamente produzir uma compreensão crítica da obra exposta.

Com as mega-exposições, a superexposição midiática das instituições e a valorização crescente da figura do curador, talvez seja mesmo urgente reconceituarmos a função política da prática curatorial. Menos do que cumprir acriticamente as exigências atuais da globalização, deveríamos estar atentos às formas como o discurso curatorial se posiciona diante dos aparatos institucionais de valorização da arte - sejam as instituições museológicas, sejam a história e a crítica de arte, seja o mercado de arte.

Isso envolve igualmente a reflexão sobre a história das curadorias. Análise que não deve servir como mais uma instância celebrativa de mostras que já se tornaram cones da vida cultural moderna e contemporânea, nem limitar-se aos cansativos e por vezes narcisistas relatos de experiências. Deve, isto sim, como bem definiu Smith, funcionar como uma “recuradoria”, recolocando em estudo rigoroso e sistemático, todas as ações envolvidas na curadoria de uma mostra, da seleção do tema recepo crítica, da escolha das obras a seu reposicionamento no quadro da arte hoje, da montagem visitação do público. Parece-nos que, assim, estaremos realmente refletindo sobre a curadoria e propondo uma inovação neste campo, ainda que, paradoxalmente, nos concentrando em sua história.

Referências

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking About Exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

MOURA, Sabrina. Perspectivas críticas da curadoria. *Revista Permanente*. V.1. n.1, 2012. Relato crítico sobre o simpósio *The critical edge of curating*, realizado em 2011, no Museu Guggenheim, em Nova York.

O'NEILL, Paul (ed.). *Curating Subjects*. London/Amsterdam: Open Editions/ De Appel Arts Center, 2011.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

REDES E CONEXÕES DE AFETOS, PEDAGOGIAS E VISUALIDADES

Raimundo Martins, UFG

Belidson Dias, UnB

Irene Tourinho, UFG

RESUMO

Este texto apresenta e discute a proposta de Simpósio elaborada para o XXIV Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, evento realizado na Universidade Federal de Santa Maria (RS), em setembro de 2015. Discorre brevemente sobre o processo de avaliação e definição das comunicações que foram recomendadas, entendendo que este é um processo frequente na vida acadêmica e, portanto, merece atenção e reflexão. Faz, ainda, uma análise de aspectos das comunicações que integraram o Simpósio ressaltando questões que foram levantadas para debate e algumas repercussões epistemológicas e metodológicas geradas nas discussões ocorridas durante este encontro.

PALAVRAS-CHAVE: visualidades, afeto, pedagogias

ABSTRACT

This text presents and discusses the proposal of the Symposium organized for the XXIV National Meeting of the National Association of Fine Arts Researchers (ANPAP, Brazil), event held at the Federal University of Santa Maria (RS, Brazil) in September 2015. It comments briefly about the process of evaluation of the communications that were recommended, understanding that this is a common process in academic life and therefore deserves some attention and reflection. It also analyses aspects of the papers that integrated the Symposium highlighting issues that were raised for debate and some epistemological and methodological repercussions generated in the discussions at this meeting.

KEYWORDS: visualities, affect, pedagogies



Introdução

Nossa primeira preocupação ao propor o Simpósio ‘Redes e Conexões de Afetos, Pedagogias e Visualidades’ foi sublinhar o impacto das visualidades no cotidiano de alunos e professores, chamando atenção para o fato de que tais impactos tem gerado debates que levantam questões de ordem filosófica, metodológica e prática na construção de propostas pedagógicas na Educação em Artes Visuais. Quando falamos de ‘impactos’, não estamos resumindo-os ao modo como os sujeitos veem ou sobre o que fazem com o que veem. É algo mais abrangente que inclui como os sujeitos se veem e como constroem suas identidades com as representações visuais às quais se ligam, se sentem afetados/rejeitados e criam associações e relações.

São muitas as questões filosóficas, metodológicas e práticas que se apresentam diante deste quadro existencial no qual a imagem e artefatos visuais são onipresentes e se articulam com sons, gestos e movimentos para criar coletivos que se comunicam e se interconectam em torno de visualidades ampliadas, sonorizadas, dinâmicas e sempre em transformação. Filosoficamente, tentamos compreender como estas redes se formam, que elos são valorizados, como se modificam e modificam os sujeitos. Também nos debruçamos sobre as funções, valores e afetos gerados e/ou anulados, neutralizados em nós, especialmente quando assumimos responsabilidades de aprender/ensinar com/sobre/através de imagens.

Metodologicamente, questões relacionadas à participação, colaboração e experimentação trazem desafios sobre como diversificar abordagens pedagógicas, atendendo necessidades e demandas que se impõem nos diferenciados contextos nos quais nos encontramos. A prática pedagógica que pretende fortalecer vínculos entre afetos e visualidades cria espaços para que os sujeitos possam ser protagonistas de suas aprendizagens e para que desejos e prazer – ou desprazer – de narrar experiências sensorialmente significativas façam parte do cotidiano nos processos educativos.

Ideias que configuram a proposta

Esclarecendo nosso ponto de partida, explicitamos que as visualidades são entendidas como parte fundamental da experiência visual, constituída nos processos culturais e apreendidas social e contextualmente, em circunstâncias históricas particulares. Segundo Foster (1988, p. IX), os estudos das visualidades atenta “para as muitas diferenças entre de que modo vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos este ver ou o não-visto dentro dele”. Tomamos esta perspectiva como condição de possibilidades para abrir debates sobre abordagens alternativas para implementar pedagogias que



privilegiem as dimensões afetivas na relação sujeito-visualidades, considerando a potência que tais dimensões imprimem nas experiências culturais do ver e ser visto – assim como nas de não ver ou ser invisibilizado.

Cabe aqui lembrar, como nos adverte Sabato (2015, p. 139-140, grifo nosso), que

o labor do mestre, tal como o via Sócrates, consistia bem mais no de uma parteira do que no de um fabricante. E como o mestre suscita tal processo? Promovendo o assombro ante os profundos e misteriosos problemas que a realidade exhibe. Por menos que se considere, *tudo* é assombroso. O que ocorre é que estamos embotados pela rotina, e assim não nos admira que o homem tenha dois olhos em lugar de um, ou de três, ou de nenhum.

‘Promover o assombro’ é uma forma de intensificar as conexões com a vida de cada um, seu contexto e seu dia-a-dia. Privilegiar afetos responde ao nosso entendimento de que eles nos tornam quem somos, nos dão marcas de como vamos nos tornando e nos reinventando, além de contribuírem para encontramos maneiras de nos representar, reunindo atos e sentimentos para assumir e vivenciar valores que reforcem a solidariedade e a justiça social. As experiências visuais e a compreensão das visualidades, no âmbito das pedagogias pós-críticas e culturais, requerem um movimento de interação, de conexões entre aquilo que nos afeta, atentos para quando, como e onde nos posicionamos e posicionamos os outros.

São os afetos que colocam em evidência nossas capacidades de assombrar, experimentando entre o terror e a maravilha, entre um mundo vivido e um mundo imaginado. Assim, como parceiros, nos abrimos para o desconhecido, para aquilo que ainda não se sabe como será, nem de que modo provocará mudanças e rompimentos, nos ‘desembotando’ da rotina para desvendar sensibilidades pensantes – ou pensamentos sensíveis.

Também partimos da compreensão de afeto como influência, intensidade, e impacto de nossas produções como grupos de investigadores e praticantes pedagógicos. Os afetos têm uma função de mediação e negociação com o que é visto, e uma função comunicativa-projetiva de nossos desejos, objetivos e agendas individuais e sociais.

Conforme analisa Vidiella (2015, p. 21),

numa sociedade muito focada na visualidade, no simulacro e no espetáculo, tornou-se importante repensar o papel da produção, do consumo, da recepção e da interpretação de imagens e de suas representações, atendendo o papel da experiência encarnada (vivida) e o modo como os sujeitos negociam estas práticas de subjetividade-subjetivação.

A abrangência que o tema ‘Rede e conexões de afetos, pedagogias e visualidades’ propõe para os sujeitos causa assombro, sem reduzir este impacto a um estado de inércia que parece congelar-nos. Diferentemente, o assombro movimenta as práticas de ser, estar, sentir, ver,



ser visto; ele nos coloca diante do incessante e inevitável processo de repensar e reinventar as experiências nas quais todos estamos encarnados. Em termos pedagógicos, as conexões entre afeto e visualidades muitas vezes tem reforçado uma tendência sentimentalista, parente da fase histórica na qual emoção e expressão conduziam justificativas e práticas para o ensino da arte.

Neste sentido, é necessário pensar, em sintonia com Fernandez e Dias (2014, p. 112) que

na sala de aula, isto significa cruzar as fronteiras dos livros, das teorias, dos dogmas, das normas, dos muros, do currículo e do conteúdo em direção a uma maior corrosão na contingência da vida. Tomar em conta que existem muitas formas de ver e que estas estão relacionadas a diversos regimes de visualidade e dar espaço ao diferente e ao dissidente, em que novas epistemologias podem surgir.

Assim, a rede que este simpósio projetou, assumiu um caráter político e sociocultural de conexões entre afetos, visualidades e pedagogias, caráter que, ao atender o “modo como os sujeitos negociam [as] práticas de subjetividade-subjetivação” (Vidiella, 2015, p. 21) busca interpelar e expandir relações entre fazer, conhecer e sentir. Os afetos, assim como as visualidades, apresentam

grandes desafios que colocam em debate problemáticas análogas. As tensões que se criam numa pedagogia cultural se referem às práticas pedagógicas e artísticas, à sua relação com os contextos e situações e às formas de subjetivação (FERNÁNDEZ e DIAS, 2014, p. 112).

As visualidades podem reforçar, desintegrar e/ou reinventar os sentidos de pertencimento que construímos com elas nas comunidades de significados com as quais interagimos. Há uma forte vinculação entre afetos e pedagogias já que aqueles são provocadores, tensionadores e problematizadores sociais além de estimularem as tomadas de decisão constantemente necessárias à atuação docente. Ao mesmo tempo, afetos e pedagogias interligam aprendizagens multidisciplinares pois os focos de atenção e estudo envolvem o pessoal, o coletivo, o contexto, as circunstâncias, as experiências e as contingências dos diferentes cotidianos com os quais estudantes e professores convivem nos processos educacionais.

Estas foram as ideias principais que motivaram a proposta deste simpósio. Como projeção, esta iniciativa pretendeu colaborar para a ampliação do debate sobre redes e conexões transdisciplinares pensando as visualidades nos múltiplos contextos nos quais os afetos e as pedagogias promovem compartilhamentos na arte e nas tramas da cultura.

Sobre as comunicações...

Há sempre um período de espera entre a elaboração de uma proposta, sua avaliação e,



finalmente, se tudo corre bem, sua realização. Durante esse período, especulamos sobre como o simpósio seria aceito e criamos expectativas sobre o interesse e participação que geraria. Aprovado pela ANPAP, nos surpreendemos com o volume de trabalhos que foram submetidos.

Fase difícil e delicada desse processo – a avaliação das propostas - iniciamos a leitura para familiarização com os trabalhos e posterior elaboração de pareceres, selecionando as comunicações que seriam apresentadas. Como muitos de nós reconhecemos, questões diversas interferem nessas decisões. Uma delas, parte comum e crucial do processo de seleção nesses eventos, são os critérios de avaliação e o limite de trabalhos que podem ser recomendados. Isto significa que não é apenas a qualidade da escrita, um foco atraente ou uma abordagem inovadora que constituem fatores para que um trabalho seja escolhido. Além das questões “formais”, geralmente indicadas no Edital elaborado pelos organizadores do Encontro, é necessário avaliar os objetivos da proposta, a clareza da linguagem e interesse atual do tema, a existência de uma metodologia adequada aos objetivos e, principalmente, a relação de compatibilidade e transparência entre o trabalho e os propósitos do simpósio.

Muitas trocas de opiniões e considerações entre os coordenadores do simpósio – neste momento assumindo também a função de avaliadores - acontecem nesse percurso. Às vezes, discussões mais calorosas também veem à tona... Finalmente, com frequência pressionados por prazos, chegamos aos resultados sobre os trabalhos a serem recomendados.

Foram dezesseis trabalhos selecionados e apenas um deles não pode ser apresentado em razão da ausência justificada da autora. De particular interesse para nós foi justamente encontrar sincronias interligando as comunicações com as motivações e orientações que guiaram nosso simpósio. Neste sentido, chamamos a atenção para algumas características – diferentemente de um ‘entendimento’ - deste conjunto de trabalhos. Tais características podem ser percebidas com a ajuda da seguinte reflexão de Sabato (*ibid*, p. 46, grifo do autor):

(...) a palavra entender tem a ver essencialmente com tudo aquilo que se pode explicar, com tudo o que se pode reduzir a razões. E a arte não se faz com razões, porque ela não é feita só com a cabeça: se a leva a cabo com todo o corpo e, fundamentalmente, com a sensibilidade, “as razões do coração”. Tratar de entender uma obra de arte é mais ou menos como querer reduzir a razões puras o ódio, a guerra, o amor, os sonhos.

Uma primeira dessas características é que o corpo, enquanto faz, sente, pensa, cria, reinventa, é o motor de muitos trabalhos. Ele aparece explicitado no texto “Afetos e Visualidades: o encontro dos corpos na educação em artes visuais”, de Rosana Castro



(UnB) e é alargado nas suas acepções de materialidade, de agregação de indivíduos, de confrontação de ideias, opiniões etc. Nesta expansão, incluímos o trabalho de Maria Virgínia Gordilho Martins (UFBA), no qual artistas literalmente se movem, transitam e convivem em territórios desconhecidos da Bahia para comporem “O livro de Artista Caminhante: compartilhamentos artísticos, processuais e itinerantes”. Outro trabalho que dá evidência ao corpo nas suas possibilidades de interação é “Aprender brincando: uma experiência colaborativa”, de Izabel Goulart (UFRJ), que reúne aspectos do jocoso, do humor e da sensibilidade, ligados ao divertimento, em relevância, fazendo uma forte junção entre razão e prazer, condição que as pedagogias culturais destacam e encorajam.

Outra característica que sincroniza as comunicações e a proposta do simpósio é a ampliação dos interstícios que conectam as pedagogias – sempre inserindo o corpo – com os fazeres manuais, cotidianos, artesanais, como costumamos dizer. Nesse campo, apreciamos o trabalho “Bordaduras como linguagem de experiências: afeto, vínculo e liberdade”, de Ana Vitoria Bella (UNESP), no qual um fazer cotidiano, histórico e aglutinador de identidades torna-se elo de interação e invenção, trazendo, além da prática e do fazer, o exercício de expor – de organizar obras/imagens – para serem vistas, comentadas, interpretadas.

Os fazeres artísticos, minimizando discriminações ligadas ao artesanal como algo menos artístico, aparecem também em trabalhos que exploram desde os artefatos tecnológicos – “Os aparatos tecnológicos e os jovens: visualidades contemporâneas”, de Rosana de Medeiros (UFRGS), num lado do espectro, até os desdobramentos inventivos e provocadores de um jogo tradicional, no outro lado do espectro, com a proposta “Pedagogia cultural no xadrez jogo da vida: narrativa de evento artístico”, de Leísa Sasso (UnB). Estas pesquisas promovem coerência e privilegiam a relação entre ação, narração e reflexão.

As práticas artísticas como espaços de aprendizagem são também espaços nos quais alunos, professores e pesquisadores tornam evidente o seu caráter social, mas, principalmente o sentido profissional de suas ações. Essas ações, quando coletivas, podem gerar estímulos para a construção de propostas pedagógicas que incluam visualidades contaminadas por outros sentidos, criando novos espaços de aprendizagem, de ensino e de pesquisa.

Há, ainda, trabalhos que sublinham a relevância da narratividade, da importância da oralidade e do nosso desejo incessante de contar histórias, lembrar, inventar memórias. Nossas histórias e narrativas nos pertencem somente em parte, pois elas “são originárias de mundos compartilhados e participam da construção das realidades sociais às quais somos ligados e que nos religam aos outros” (Delory-Momberger, 2014, p. 28). Nesta característica nas quais o corpo é formulador de ideias e, ainda, confrontações são explicitadas, problematizadas, provocadas, algumas propostas se inserem no universo –



micro e macro – das redes e conexões entre afetos, visualidades e pedagogias.

Podemos citar os trabalhos de Luís Carlos Ferreira (UnB), intitulado “Tecendo afetos: narrativas e visualidade a partir de uma colcha de retalhos” e “Superfícies da cidade de mim: aprendizagens pela sobreposição de acontecimentos em uma narrativa visual” de Tamiris Vaz (UFG). São trabalhos que, de um lado, trazem uma reflexão sobre o fazer docente como uma construção identitária que se constitui em sala de aula, no trabalho diário, e, de outro, se constitui em relação ao entorno, à cidade que se apodera do chegante, do estrangeiro, do estranho.

Entretanto, o corpo na cidade, em conjunção com a narrativa, não se limita a experiência de si, do indivíduo isolado. O trabalho “Cidade e Visualidade: Reflexões pedagógicas para o ensino de arte”, de Cristiane Terrazza (IFB, BSB) em sintonia com o de Tamiris Vaz e Luis Carlos Oliveira, anteriormente citados, deflagram a potencialidade das narrativas e usam os tensionamentos de suas posições para falar daqueles que experimentam, constroem e se projetam, de modos múltiplos, no fazer-se docentes.

Delory-Momberger (2014, p. 28-29) é veemente ao afirmar que

o caminho da narrativa até a escuta é difícil, surpreendente, decepcionante. Nunca previsível. No entanto, é nessa troca de uma narrativa que se torna uma história entre um narrador e um/uns narratário(s) que pode trilhar um retorno até a vida, a reconstrução de um espaço interior (...), um si possível após a experiência do campo.

A abertura para a imprevisibilidade, para cruzar fronteiras e provocar rompimentos nas maneiras de interagir são forças que impulsionam as pedagogias culturais e trazem as relações interpessoais para o centro da docência. Esta consciência articula-se com as visualidades e é exposta nos trabalhos “Reflexividade Eu-Outro: uma estratégia de pesquisa com audiovisual e coletivos” de Lara Satler e Alice Fátima Martins (UFG) e “A experiência de uma artista educadora refletida nas relações da vida, da cena e da sala de aula”, de Ana Vitoria Bella (UNESP).

Caminhos e entrecruzamentos de experiências ganham atenção e sublinham a importância da subjetividade como um núcleo aglutinador e de expansão das ações que tomam as visualidades para deflagrar, provocar e problematizar nossas compreensões de si. Dois trabalhos, em especial, podem ser reunidos sob este enfoque: “Processos autorais em rede: a arte e o ensino de arte em processos transdisciplinares”, de Luciana Aguiar Barros, Katiúcia Sonowski e Maria Cristina Biasus (UFRGS) e “Grafite: ‘Deixe que cada um exercite a arte que conhece!’”, de Terezinha Vilela (UERJ). Encontramos nestes trabalhos uma reciprocidade que pode ser explicitada conforme reflexão de Martins e Tourinho (2015, p. 137):



Aprender, pesquisar e ensinar, tendo como foco as visualidades contemporâneas – que vão além do meramente visual – exige um enfrentamento sensível às vulnerabilidade e às diversidades que marcam as experiências do ‘ver’ e ‘ser visto’, da produção e interferência naquilo que nos circunda e tenta emplacar visões sobre as quais somos chamados a agir/reagir/interagir. Exige, ainda, lidar com a multiplicidade de sentidos, significados e usos destas experiências, de nossos contextos, parcialidades e, também, delírios.

Ainda pensando em sentidos e experiências, fazendo deslocamentos entre conceitos e práticas, outros trabalhos trafegam e assumem um ‘enfrentamento sensível’ sobre questões que aprendemos, pesquisamos e ensinamos. Neles, os/as autores/as aceitam o chamado de ‘agir/reagir/interagir’ para debater como visualidades contemporâneas fornecem um rico material para ampliar significados sobre quem somos e como agregamos valores às nossas interpretações. Referimo-nos aos trabalhos de Carla de Abreu (UFG), Pablo Sérgio e Raimundo Martins (UFG) e, finalmente, ao trabalho de Juan Ospina Álvarez (UFG), denominados, respectivamente, “Imagens que não afetam: questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual”, “Relações entre arte pós-moderna e a educação da cultura visual: repensando a autonomia, autoria e autenticidade” e “Levando afetos para partilhar em uma aula de visualidades, levando visualidades para partilhar afetos na hora da aula”.

Sobre debates e repercussões...

A apresentação destes trabalhos reuniu um grupo de estudantes, professores e pesquisadores que participou ativamente do encontro. Como frequentemente acontece, o tempo é sempre insuficiente para aqueles que expõem seus trabalhos e especialmente para aqueles que participam dos debates. Porém, sentimos que, mesmo curto, o aproveitamento do tempo foi eficiente.

O tempo, como recordações do passado ou como referências do presente, é sempre volátil e sua condição efêmera expõe nossa fragilidade, fragmentação e vulnerabilidade. Não perceber esta característica do tempo seria o equivalente a não “perceber um odor, porque as recordações, assim como o odor, assaltam, inclusive quando não são convocadas” (SARLO, 2012, p. 9). Chegando sem que saibamos de onde, o tempo, assim como as recordações, não dá trégua, não possibilita fugas ou deslocamentos. Ao contrário, nos submete a uma perseguição incontrolável se apropriando de nós, de nossas memórias e imaginação.

A dimensão subjetiva do ‘tempo’ em que vivemos guarda críticas ao sujeito e ao discurso identitário configurando-as como marcas de um temperamento pós-moderno ao mesmo tempo em que privilegia narrativas e testemunhos que dão sentido e



pertinência à experiência. Esse deslocamento subjetivo-temporal e seus desdobramentos epistemológicos e conceituais, representam um “movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e do direito à palavra” (SARLO, 2012, p. 50) se expandindo em articulações de um tipo de memória que é, simultaneamente, social e pessoal.

De acordo com Garoian e Gaudelius (2008), a fala é um elemento crucial na comunicação professor/aluno porque ideias, coisas e palavras pronunciadas geram ações performativas como criticar, confirmar, suspender, punir ou aprovar. Gestos também são poderosos neste sentido, porém, fazendo uma analogia com as ideias de Sarlo, podemos dizer que a conquista e o direito à palavra é um movimento de retomada dessas ações, pois não podemos negar as relações intrínsecas entre voz (gestos), sujeitos, narrativas e afetos.

Dentre as perguntas, comentários e repercussões que anotamos, registramos falas significativas como, por exemplo, sobre a importância de lidar com as experiências que nos aterrorizam. Lembramos aqui do ‘assombro’ indicado por Sabato (2015, p. 128-129), ingrediente para rompermos com os embotamentos que a rotina impõe. Também registramos comentários tais como: “precisamos criar sentidos para nossas práticas”, “é necessário estimular a empatia, a auto-observação e a observação para que possamos reinventar nossas maneiras de ensinar” e “professores e pesquisadores não devem limitar seus interesses a apenas um foco”.

As discussões refletiram inquietações que dizem respeito ao trabalho docente, ressaltando que toda atividade está sujeita a acordos, concessões, rigor e seriedade – sem rigidez e com aceitação. Ao mesmo tempo, a ideia de que devemos cuidar para não esquartejar as muitas imagens interiores e exteriores que nos constituem acompanha a noção de que há uma demanda por narrar experiências e o lugar dessas narrativas pode ser reforçado e ampliado.

Finalmente, alguns participantes comentaram sobre a necessidade de pensarmos propostas provocadoras e geradoras de conflitos, buscando ‘espaços de possíveis expressivos’. Talvez possamos dizer que o encontro e, nesse caso, a realização do simpósio, concretizou esta oportunidade, pois, no decorrer de quatro turnos organizados em três dias intensos, as interações abrangeram temas caros a nossa profissão e atuação. Corpo, brincadeira, grafite, bordadura, gênero, narrativas, pós-modernidade, produção audiovisual e aparatos tecnológicos, conectados aos afetos, visualidades e pedagogias foram, de forma bem humorada e crítica, assuntos sobre os quais – muitos assim disseram – continuaríamos falando por dias e dias...



Referências

- DELORY-MOMBERGER, Christine. Escrita de si e experiência concentracionária: figuração, recepção e resistência. In: SOUZA, Elizeu Clementino; BALASSIANO, Ana Luiza; OLIVEIRA, Anne-Marie (Orgs.) **Escrita de Si, Resistência e Empoderamento**. Curitiba: Ed. CRV, 2014, p. 27-38.
- FERNÁNDEZ, Tatiana e DIAS, Belidson. Pedagogias Culturais nas Entre Viradas: eventos visuais & artísticos. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Pedagogias Culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2014, p. 101-137.
- FOSTER, H. **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.
- GAROIAN, Charles e GAUDELIUS, Yvonne. **Spectacle pedagogy** – Art, politics, and visual culture. New York: State University of New York Press, 2008.
- MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Encontros com sensibilidades em saudáveis desequilíbrios da razão: atos e processos de aprender, pesquisar, ensinar. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.) **Educação da Cultura Visual** – aprender... pesquisar... ensinar... Santa Maria: Editora UFSM, 2015, p. 133-146.
- SABATO, Ernesto. **Entre o Sangue e as Letras – Conversas com Carlos Catania**. Trad. Joao-Francisco Duarte Júnior. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- VIDIELLA, Judit. Materialidade e Representação: repensando a corporalidade desde as pedagogias de contato. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Educação da cultura visual**: aprender... pesquisar... ensinar... Santa Maria: Editora UFSM, 2015, p. 19-44.

Raimundo Martins

Doutor em Educação/Artes pela Southern Illinois University, pós-doutor pela University of London e pela Universidade de Barcelona. Professor titular, docente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura (UFSM), Cultura Visual e Educação (UFG) e do Laboratório Educação e Imagem (UERJ).

Belidson Dias

Professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Pós-doutor pela Universitat de Barcelona (UB) Espanha, Doutor em Estudos Curriculares em Arte Educação pela University of British Columbia (UBC). Pesquisador do Grupo de Estudos Transviações (UnB), Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura (UFSM), Cultura Visual e Educação (FAV-UFG).



Irene Tourinho

Professora Titular aposentada e docente do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Pós-doutora pela Universidade de Barcelona (Espanha) e doutora pela Universidade de Wisconsin-Madison (EUA). Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura (UFSM), Cultura Visual e Educação (FAV-UFG), Transviações (UnB) e do Laboratório Educação e Imagem (UERJ).

ARTE E PALAVRA

Icleia Borsa Cattani, UFRGS

A pesquisa sobre arte (em história, teoria e crítica), ocupa um lugar que não pertence às obras elas mesmas, mas, não obstante, é criado para que elas o ocupem, um lugar que parte da arte e que lhe é aberto. Nesse sentido, trata-se de uma modalidade de pesquisa radicalmente distinta da pesquisa em arte (que abrange as obras no seu processo de instauração pelos artistas). Nesta última, o objeto ou a imagem artística cria o próprio lugar e é acompanhado por uma escrita poética que faz parte de sua própria elaboração, ou é, ainda, sistematizado e analisado pelos discursos do próprio artista: conversas e debates, diário de bordo, escrita eventual de textos sobre o próprio processo ou sobre as obras instauradas.

Tratam-se, portanto, de duas modalidades de texto, distintos em seus focos e objetivos, mas unidos em seus pontos de partida e de chegada: as obras em si, seus processos e seus contextos de instauração. Existem outros temas, abordados majoritariamente pela pesquisa sobre arte, como as condições de exibição, de circulação e de consumo das obras e seus processos de institucionalização.

O artista parte de tempos-espacos até certo ponto neutros e indiferenciados, no sentido que ele os investirá com algo novo e pessoal: a tela branca, a matéria informe, a tela vazia (até certo ponto) do computador. Mesmo quando esses tempos-espacos já possuem uma série de sentidos, como o próprio corpo do artista na performance, os espacos interiores, como uma sala de exposição, ou exteriores, naturais ou urbanos, as instalações, os *site specifics*, as intervenções, eles serão fundamentalmente modificados, alterados, subvertidos pelas produções do artista.

Quem trabalha com pesquisa sobre arte, mesmo que parta também de um espaco neutro, como a folha branca ou a tela vazia do computador, já possui o foco de sua pesquisa no elemento pré-existente, elaborado pelo artista: a obra ou as obras instauradas ou em elaboração (quando o teórico escreve sobre o processo de instauração). Esse pesquisador, seja sua pesquisa mais empírica ou sistematizada por uma formação especializada, tenta explicar, decifrar ou interpretar as obras, ou então, o que permite avançar ainda mais o



conhecimento na área, procura identificar nas próprias obras ou nos seus processos, na sua concretude e potência elementos produtores de novos sentidos para a sua abordagem. Todavia, é necessário reconhecer que nenhuma análise de obras é total ou definitiva, pois essas acolhem múltiplos sentidos que permanecem abertos a novas hipóteses e interpretações.

Importa, para qualquer pesquisa, reconhecer que a arte é difícil; que sempre nos aproximamos dela por caminhos transversos e porosos, cujos limites são indefinidos. O próprio artista, ao falar ou escrever sobre seus trabalhos, deve necessariamente assumir certa distância para poder analisá-los. Essa distância aumenta ou diminui conforme a intenção do texto: se são anotações sobre o próprio processo, a fim de constituir os trabalhos, reflexões para uso próprio, fala informal para um público ou texto em livro e muitas outras possibilidades. O que provoca a distância em relação à obra, mesmo que mínima, é o próprio instrumento de cada ação; a fala e a escrita recorrem às palavras. Portanto, mesmo quando o artista analisa seu trabalho ou anota passos possíveis para seu processo, ele ocupa outro lugar em relação àquela : diferente de quando o realiza.

A partir de um posicionamento ético, vinculado à Poiética (que analisa as produções artísticas no seu próprio processo de realização, ou seja, na sua instauração), as obras devem ser consideradas, pelos próprios artistas e por todos que com elas se envolvem, como *pseudo-pessoas*, a serem tratadas com consideração e a serem preservadas da destruição física¹. Como tais, tem-se que admitir que há nelas, assim como em nós seres humanos, infinitos aspectos que nos escapam.

Vários críticos de arte formaram-se em artes visuais e não em literatura, jornalismo ou áreas afins. Sua abordagem tende a ser, portanto, um pouco diferente das demais pois os processos de elaboração das obras lhes são mais próximos e familiares, uma vez que já os experimentaram . Essa escolha pela atividade crítica, se pode ser questionada, (e há quem afirme que os críticos são artistas frustrados), na verdade explica-se por uma atração pelo desafio das palavras e o desejo de encontrar novos sentidos nas obras já realizadas; enquanto as opções dos artistas compreendem a atração pelo contato direto com a densidade da matéria, com os mistérios das imagens, com o desejo de novas figuras e formas com as quais preencher o mundo.

Ao crítico importa mais analisar as obras já elaboradas ou em elaboração do que realizá-las; seus escritos trazem em si outra possibilidade de criação. As obras, por seus elementos constitutivos, por sua abertura a múltiplos sentidos e por sua potência, trazem em si próprias um desafio a quem quer penetrá-las e atribuir-lhes novos sentidos.



Pode-se afirmar que a crítica de arte, como a criação artística, parte de um impulso até certo ponto egoísta e narcísico: o profundo prazer pessoal da descoberta de algo novo, que representa para o próprio crítico um tesouro a ser revelado. Nesse último elemento reside a generosidade que equilibra o impulso egóico: o que caracteriza tanto os críticos quanto os artistas é o desejo de compartilhar suas criações e descobertas, e não guardá-las só para si. Mesmo sendo o desejo de reconhecimento um motor maior, não se pode negar, no entanto, esse componente de generosidade que define tanto a conduta ética do crítico quanto a do artista.

Mas, devendo o crítico respeitar as obras sobre as quais escreve, torna-se necessário equilibrar a subjetividade e o impulso criativo recorrendo a algum tipo de rigor, metodológico, conceitual, factual, analítico, ou talvez o cruzamento de todos. Produzir novos sentidos sobre as obras é respeitar sua identidade, suas características, suas possibilidades de abertura e seus eventuais limites.

Por isso, ao iniciar efetivamente uma pesquisa, quando seu tema, seu foco, suas questões teóricas, suas problemáticas já “fazem ruído” no nosso pensamento, evidenciando que toda pesquisa começa do meio ², é importante recorrer ao conceito de *Punctum* de Barthes e perguntar-se: “O que, nessa obra, me punge, e por que? Qual o ponto, que posso mostrar com o dedo, me atrai, me fisga e abre novos significados nessa obra, ao confrontá-lo ao *studium* da mesma ³?

Pessoalmente, é a partir do *punctum* que tento descobrir as razões e a necessidade da pesquisa, seu fio condutor e suas problemáticas. A pesquisa parte de uma necessidade pessoal, da qual se procura entender as razões e a partir da qual tenta-se organizar o conhecimento. De algum modo, o texto decorrente de uma pesquisa crítica procura colocar em relação o *punctum* e o *studium* – a especificidade da obra e a generalidade de suas relações causais, contextuais, culturais e históricas.

Alguns elementos podem entrecruzar-se e nos auxiliar no processo de elaboração de pesquisa em crítica de arte, dos quais se pode tirar partido, sobretudo, quando se perde o rumo.

O primeiro é acreditar na potência criativa e na inteligência das próprias mãos, sobre as quais Focillon⁴ discorreu poeticamente há muitos anos e que a Neurociência voltou recentemente a estudar. Deslizando sobre o papel ou sobre as teclas do computador, sem censura, elas nos revelam nossos próprios pensamentos e nossas dúvidas ou hesitações. A correção de rumo ocorre num momento posterior, quando, ao relermos nossas ideias formatadas pelas palavras, procederemos a reduções, acréscimos, alterações e substituições. Mas, o mais



importante é o que iremos acolher desse pensamento primeiro, livre, espontâneo, bruto. Nele, residirão provavelmente algumas de nossas mais importantes descobertas. A escrita dá forma ao próprio pensamento da escrita, do mesmo modo que o fazer ou o planejar constroem o pensamento visual e o pensamento tátil, próprios aos processos dos artistas.

Essas questões parecem hoje evidentes, mas, na verdade, foram se desvelando com o tempo a partir do próprio processo de escrita. Aprendi a abrir a pesquisa aos acidentes, ao acaso, ao inconsciente e às perguntas (deixando as respostas parcialmente de lado) e a substituir o rigorismo formal de metodologias aprendidas pela tentativa de aprofundamento dos conceitos e dos conhecimentos.

À parte da relação do crítico com seu objeto imediato de trabalho, talvez seja importante salientar também, nesse texto que deveria, conforme o convite realizado, versar sobre a trajetória pessoal de pesquisa, a importância de uma atividade engajada do crítico em relação ao trabalho coletivo e ao crescimento e reforço da própria área de conhecimento. Se o trabalho crítico é por definição solitário, a participação nas atividades, nas reuniões e encontros, nas associações da área, bem como na docência e formação de público é fundamental para que a própria profissão conquiste o respeito e o reconhecimento merecidos. Particularmente, procurei desde cedo comprometer-me com a área e seu crescimento, com a multiplicação do conhecimento e com a criação de estruturas de ensino e associativas que valorizassem, qualificassem e difundissem o trabalho da área em todas as instâncias possíveis. Essa atuação ocorreu sempre no coletivo, num trabalho entre pares, movidos pela consciência da necessidade de informar o público e de criar uma massa crítica na área específica, qualificando-a nacionalmente. Coube à geração a qual pertenço, a criação de boa parte dos Programas de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) do País, bem como a elaboração de revistas universitárias especializadas em artes visuais, que vêm gerando um novo tipo de crítica, reflexiva, diferenciada da crítica reativa aos acontecimentos imediatos, majoritária até a década de 1980.

As razões da introdução do tema do coletivo nessa reflexão sobre o trabalho crítico devem-se a considerações de duas ordens diversas. Primeiramente, para deixar claro que, sob certas circunstâncias, cabe ao crítico deixar a zona de conforto do seu espaço pessoal de trabalho e investir no trabalho coletivo, criando estruturas que constituam ou reforcem as condições de produção do conhecimento na área e sua multiplicação. Em segundo lugar, para enfatizar que nossas investigações e seus resultados, embora ocorram individualmente ou no seio de um grupo de pesquisa, só adquirem sua força e sua razão de ser no coletivo, entre os pares e junto a um público mais amplo. As pesquisas sobre arte, das quais a crítica faz parte, bem como em arte, que concerne aos artistas, são todas produtoras de



conhecimento específico, essencial à sociedade, e como tal devem ser consideradas pelos seus agentes. A participação no coletivo é fundamental e faz necessariamente parte da ética de trabalho dos críticos.

Essas considerações pareceram-me relevantes no contexto deste encontro. Gostaria, no entanto, para concluir, de retornar ao tema inicial da relação da arte com a crítica e as condições de elaboração desta última.

O livro *Diário de Inverno* de Paul Auster narra um acontecimento que me conscientizou das preocupações atuais a respeito da atividade crítica. Auster narra que foi assistir a um ensaio aberto de uma companhia de balê pertencente a uma coreógrafa que ele desconhecia. Ele sentiu um verdadeiro júbilo ao assistir os bailarinos dançarem sem música, o qual pareceu levá-lo para um lugar dentro de si próprio jamais explorado.

A coreógrafa interrompeu então os bailarinos para explicar aos espectadores o que eles haviam visto. O autor relata que não entendeu nada. Mas então a dança foi retomada e a sua magia voltou a operar. O mesmo processo ocorreu várias vezes, e Auster confessa que, a cada vez que a coreógrafa tentava explicar o processo, ele entendia menos. Ele então observa que isso ocorreu por uma razão fundamental: “não havia palavras que pudessem transmitir... o que os bailarinos haviam feito”. 5

Algo similar ocorreu quando visitei uma grande exposição de Cézanne no Grand Palais, em Paris. Havia nela um quadro no qual o artista pintou sua mulher sentada contra um fundo que representava, de modo esquemático e rarefeito, um papel de parede. Apesar da bela figura no primeiro plano, o que me moveu foi esse fundo. Por alguma razão, a pintura das flores esparsas sobre um campo azul-claro irregular, revelou-me intuitivamente a solidão do artista no caminho novo, único e ainda desconhecido que se esforçava por trilhar. Fui tomada por uma grande emoção, por Cézanne em sua procura, mas também pela aguda consciência que minhas palavras não dariam conta do que intuía que o pintor havia sentido e nem do que eu própria experimentava naquele instante revelador.

Como declarou Auster no seu livro, foi como se algo se abrisse dentro de mim e eu caísse “pela fenda entre o mundo e a palavra, o abismo que separa a vida humana da nossa capacidade de compreender ou exprimir a verdade da vida humana”. Ele afirma ainda, na sequência, que a “súbita queda e o ar vazio e ilimitado” lhe proporcionaram “uma sensação de liberdade e felicidade”. 6

É essa fenda, essa queda e o ilimitado que elas proporcionam que tento hoje atingir na atividade crítica, partindo da ausência de limites das próprias obras. É também nessa



fenda, indicadora de outras relações possíveis entre a arte e as palavras, que pretendo seguir a trajetória crítica: sabendo sempre de onde parto, mas sem prever onde chegarei.

NOTAS

1. Passeron, René. *A poética em questão*. Porto Arte, 13(21) maio 2004. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS
2. Lancri, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade". In: Brites, Blanca e Tessler, Elida (Orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/PPGAV - UFRGS, 2002 Col. Visualidade, 4
3. Barthes, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
4. Focillon, Henri. *Vie des formes* suivi de *Éloge de la main*. Paris: PUF, 2013
5. Auster, Paul. *Diário de Inverno*. São Paulo: Cia das Letras, 2014, p. 202
6. Idem, ibidem.

ANPAP E FAEB: MEMÓRIAS E PESQUISAS COMPARTILHADAS

Ivone Mendes Richter

É um orgulho estar aqui em Santa Maria, minha terra de coração, participando deste 24º Encontro Nacional da ANPAP. Sinto-me particularmente orgulhosa de minha ex-aluna, atual Presidente da ANPAP, Profª Drª Nara Santos, em quem plantei uma primeira sementinha de pesquisa, e que nunca me esqueceu por causa disso. Bem diz o ditado popular que “bom aluno é aquele que supera o mestre”.

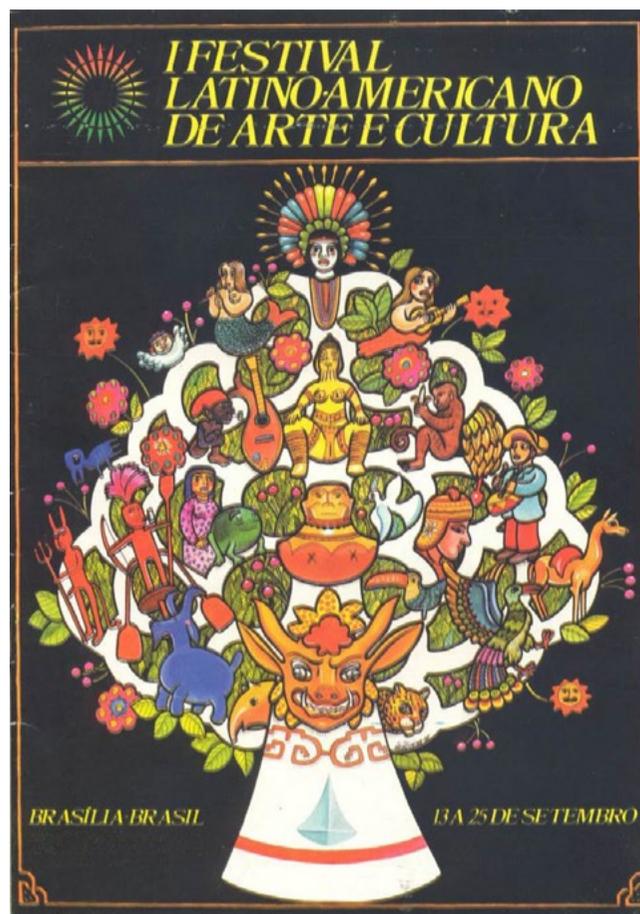
O Tema do Encontro, “Arte Compartilhada: Redes e Conexões” me traz à memória o início de um intercâmbio de pesquisa com o IPN – *Institut für die Pädagogik der Naturwissenschaften an der Universität Kiel*, na Alemanha, em 1987. Este intercâmbio compunha-se de artistas e cientistas dos dois países, em um enfoque interdisciplinar e intercultural, que considero com características de pesquisa e arte compartilhada. Nara Santos fazia parte deste intercâmbio, bem como de outro trabalho de pesquisa em convênio com o Ministério de Cultura do Uruguai.

Neste mesmo ano de 1987, há três décadas atrás, foram fundadas duas entidades nacionais na área de Artes:

FAEB – FEDERAÇÃO DE ARTE/ EDUCADORES DO BRASIL e

ANPAP – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

Foi também neste ano que aconteceu, em Brasília, o PRIMEIRO FESTIVAL LATINOAMERICANO DE ARTE E CULTURA - I FLAAC, promovido por Laís Aderne, então Secretária de Cultura do Distrito Federal. Considero este evento da maior importância no contexto cultural e político em que nos encontrávamos em 1987, início da abertura democrática após anos de ditadura militar.



1ª imagem: Cartaz do I FLAAC

Este relato não pretende o rigor científico, valho-me apenas de minhas memórias para contar esta história, que foi, sobretudo, a história de grandes amigas. Quero render uma homenagem a pessoas que considero fundamentais para a existência destas duas instituições: Ana Mae Barbosa e Laís Aderne, na FAEB, Silvio Zamboni e Daisy Peccinini, na ANPAP. Como diz Ana Mae:

Memória e história são personagens do mesmo cenário, mas cada uma se veste a seu modo. A história, intelectual e formal, usa a vestimenta acadêmica, enquanto a memória não respeita regras nem metodologias, é afetiva e revive a cada lembrança (1997).

Neste caso, estou me valendo de minhas memórias porque fui participante das duas entidades, desde antes de suas fundações, e acompanhei os debates que as precederam, elaboração de seus estatutos e sobretudo os propósitos que nos motivavam. No entanto, saliento que se trata de um olhar apenas, representando um ângulo de visão e não o todo.

FEDERAÇÃO DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL - FAEB:

No período da ditadura militar o ensino da arte havia sido profundamente modificado, desde a escola até a universidade. Nesta, com a formação do professor “polivalente” para ensinar nas quatro linguagens artísticas, Artes Visuais, Música, Artes Cênicas e Dança, em



um curso básico de dois anos, a Licenciatura Curta em Educação Artística. Esta poderia ser complementada pelo aluno, com mais dois anos em uma das linguagens, ficando assim, com a Licenciatura Plena. Esta situação provou-se insustentável e até hoje se reflete em muitos Estados e Municípios, com abertura de concursos para professores de Educação Artística, vale dizer “polivalentes em artes”.

Foi nesta ocasião que, durante o governo Figueiredo (1979 a 1985), Ana Mae Barbosa, juntamente com alguns professores e alunos de pós-graduação da USP, a ela ligados, e professores de artes das Redes Estadual e Municipal de Ensino de São Paulo, iniciaram um movimento para a fundação de uma entidade formada por professores de artes de todas as linguagens artísticas, para lutar por um ensino em arte de qualidade e para discutir, entre e com os professores, sobre soluções para o ensino da arte no Brasil. Foi então que surgiu a AESP – Associação de Arte/Educadores do Estado de São Paulo, no ano de 1982, que teve em sua primeira Diretoria, Ana Mae como Presidente, Maria Heloisa Ferraz como Vice e Mariazinha Fusari como Tesoureira.

A partir da AESP, e através de articulações e viagens de Ana Mae pelo Brasil, professores de arte começaram a se organizar também em outros Estados, sendo que no Nordeste, com a liderança de Laíz Aderne, fundou-se a ANARTE, Associação Nordestina de Arte/Educação, em 1984, única associação regional com Núcleos Estaduais. No mesmo ano surgiu a AGA - Associação Gaúcha de Arte/Educação, no Rio Grande do Sul, primeira associação a ter Núcleos Municipais, sendo sua primeira diretoria presidida por Marly Meira, na cidade de Bagé. Logo a seguir foi a ASAE-DF, Associação de Arte/Educadores do Distrito Federal. Na sequência, outras associações e núcleos foram surgindo, em diversos estados, tendo origens diferentes em cada local, como Universidades, Museus, Escolinhas de Arte, onde houvesse professores interessados em mudanças educacionais, políticas e dispostos a levar adiante seus sonhos de uma educação mais justa e igualitária.

Foi desta forma que a FAEB surgiu das bases, oriunda das Associações e Núcleos, com a finalidade de dar voz às necessidades e demandas de todas as partes do Brasil, representando os arte/educadores a nível nacional.

Destaco em todo este movimento duas pessoas da maior importância na fundação da FAEB, Ana Mae Barbosa e Laíz Aderne. Citando Richter(2008):

E foi sempre assim, desde seu início, o movimento de arte/educação contando com estas duas amigas, profundamente amigas, Laís e Ana Mae, ambas com objetivos comuns, nem sempre com caminhos comuns, mas através de um enorme respeito uma pela outra. Foram elas que constituíram, através de suas personalidades, as duas colunas sobre as quais se ergueu a Arte/Educa-



ção no Brasil: como área do conhecimento e como sensibilidade.

A fundação da FAEB ocorreu durante o I FLAAC, em Brasília, onde foi eleita uma Diretoria Provisória, ficando Laís Aderne como Presidente, Ivone Richter como Vice e Miriam Celeste Dias Martins na Secretaria Executiva, pela AESP, com Gisa Picosque e Ana Maria Neto Nogueira. Esta Diretoria foi confirmada no ano seguinte para um período de dois anos, se constituindo como a primeira diretoria da FAEB.

Neste mesmo ano de 1987 a FAEB já passou a atuar intensamente na consolidação dos debates entre todas as associações e junto aos órgãos oficiais, para levar avante as demandas políticas e conceituais dos arte/educadores. Seu Primeiro Boletim, datado de dezembro de 1987, informa:

- Documento encaminhado pela FAEB à Assembleia Nacional Constituinte enfatizando a manutenção de itens importantes para o desenvolvimento do ensino da Arte (constantes no Projeto da Comissão de Sistematização) e propondo modificações de alguns itens relativos à cultura - Dez./87.
- Documento encaminhado à Comissão Especial do CFE – Conselho Federal de Educação, instaurada para estudos dos cursos de Licenciatura, apontando alguns pontos consensuais, entre eles a extinção da licenciatura curta e da polivalência, da inclusão da disciplina “Fundamentos da Arte-Educação” nos cursos de Pedagogia.
- Recebimento de correspondência da Conselheira Mundial da InSEA - International Society for Education through Art, Prof^a Ana Mae Barbosa solicitando colaboração e sugestões da FAEB para o desempenho de suas funções como representante da América Latina, atuando especialmente em relação ao Brasil e enviando estatuto da InSEA para filiação da FAEB.
- Recebimento do Informativo do CLEA – Conselho Latino-americano de Educação através da Arte (out.87) que divulga: criação da FAEB; próxima reunião do CLEA em 17 a 19/09/88 em Córdoba, Argentina; possibilidade de Encontro Internacional no Perú em 1990.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP

Ao contrário da FAEB, a ANPAP teve sua origem nos pesquisadores em artes do país, motivados por um convite de Silvio Zamboni, artista plástico de Brasília, que trabalhava no



CNPq. Em seu trabalho, Silvio percebia a falta de um Comitê específico das Artes, pois os projetos que chegavam eram encaminhados a comitês de outras áreas, como Educação, Letras, Comunicação, e muitas vezes ficavam sendo transferidos de um para outro comitê. Como explica Walter Zanini, Presidente da primeira Diretoria da FAEB, “as artes situavam-se como um setor não oficializado, sobrevivendo em condições informais” (2008).

Foi então que, em 1986, Zamboni tomou a iniciativa de encontrar-se com os bolsistas-pesquisadores do CNPq na área de Artes e propor-lhes a criação de uma entidade representativa dos pesquisadores em artes visuais. Desta forma, foram realizadas reuniões nas Universidades mais importantes do país, com este propósito. Como eu era, na ocasião, a única bolsista-pesquisadora em Artes da UFSM -Universidade Federal de Santa Maria, fui convidada para uma reunião na UFRGS -Universidade Federal do Rio Grande do Sul com os pesquisadores de lá. Dado o interesse demonstrado por todos os pesquisadores brasileiros, decidiu-se realizar uma reunião em Brasília, na sede do CNPq.

Foi neste primeiro encontro que ficou acordada a criação da ANPAP, definidos seus Comitês e escolhida uma Diretoria Provisória para elaborar os Estatutos da nova agremiação. A esta Diretoria cabia ainda organizar uma assembleia para sua fundação oficial. Na Diretoria ficaram como Presidente Aracy Amaral e como Secretária Daisy Peccinini. Como explica Zamboni (2008):

A ideia era constituir uma associação de pesquisadores em Artes Plásticas, em torno da qual se reuniriam as vozes e as forças desses pesquisadores, para a área se fazer ouvida e reconhecida. Buscando alcançar esse intuito, foi realizada a histórica reunião de Brasília, que faria por desembocar meses depois na fundação oficial da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, a nossa ANPAP. Com verbas conseguidas pelo CNPq e pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, foi possível reunir algumas dezenas dos mais expressivos pesquisadores em Artes do país e promover a fundação da ANPAP.

Foi a partir de então que Daisy passou a atuar, com enorme dedicação, fazendo aquele trabalho de aglutinação e contato sem o qual nenhuma entidade sobrevive.

Outra decisão que considero importante foi a de manter um caráter muito rígido para o ingresso de associados, exigindo-se a apresentação do candidato por um membro associado, comprovação de pesquisas nos últimos três anos, e continuidade de pesquisa. A Assembleia de Fundação da ANPAP aconteceu na USP, São Paulo, em 1987, considerando-se membros fundadores aqueles que assinaram a Ata de Fundação. Dentre os membros institucionais que assinaram a Ata estava a AESP. É Daisy Peccinini que lembra que “desde o início da ANPAP, a AESP esteve ligada, assinando a ata de fundação, como sócio institucional” (2008). Iniciava-se aí uma ligação entre as duas entidades que perduraria sempre.



ANPAP E FAEB

Entre as diferenças que podem ser citadas entre FAEB e ANPAP, creio que a mais marcante refere-se às suas origens: enquanto a FAEB teve sua origem nas bases, buscando ser o mais abrangente possível, a ANPAP originou-se da necessidade de uma entidade representante dos pesquisadores em Arte Visuais. Especialmente para mim, que transitava entre as duas agremiações, esta diferença era muito marcante. A FAEB tentando uma maior aproximação entre as experiências e saberes dos professores, por mais afastados dos grandes centros, e também propiciar a eles as informações e conhecimentos que pudessem ser do seu interesse. A ANPAP visando uma maior aproximação entre os pesquisadores em artes, para discussão de suas linhas de pesquisa e para divulgar pesquisas nas artes plásticas e visuais. Para isso servia de exemplo, para mim, a Pré-Conferência da InSEA, realizada sempre antes dos congressos, reservada somente para os pesquisadores, onde se discutiam pesquisas em andamento e onde eram possíveis intercâmbios de opiniões e de conhecimentos.

A LUTA POLÍTICA

Neste mesmo ano de 1987 todos aqueles que se preocupavam com os destinos do país estavam envolvidos com as discussões da Assembleia Constituinte.

Os debates eram realizados em todos os estados onde houvesse uma associação ou núcleo, coordenados pela FAEB. Vale lembrar que nesse tempo **não havia a internet no Brasil e os contatos eram feitos por telefone, na sua maioria, ou pelo correio.**

A participação da ANPAP nas discussões deveu-se justamente ao interesse de Daisy Pecinini e dos membros do Comitê de Ensino da Arte, que atuavam nas duas entidades. Daisy recorda:

Refletindo sobre isso, vejo uma coerência nesse processo em que as artes e seus pesquisadores, que haviam se dedicado à atividade educacional, com a repressão militar, e no momento da retomada dos direitos civis, da nova constituição, foi da educação artística que se iniciou o processo de retomada dos espaços maiores na cultura do país, a começar pela própria Constituição que terminou de ser elaborada em outubro de 1988 (2008).

Promulgada a “Constituição de 88”, iniciamos imediatamente a discussão sobre a LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Conseguimos que o relator, Deputado Jorge



Hage, incluísse, no Capítulo referente ao Currículo obrigatório, um Parágrafo redigido por nós, após definirmos um texto que contemplasse todas as nossas ideias e necessidades, especialmente a questão da obrigatoriedade do ensino de todas as linguagens artísticas, em todas as séries de todos os níveis. A partir daí, iniciou-se um longo período de discussões no Congresso, primeiro na Câmara, depois no Senado.

Agradecemos à ASAE-DF o acompanhamento da elaboração da Constituição e depois da tramitação da LDB, das discussões e das votações, na Câmara e no Senado, durante dez longos anos, até a promulgação da Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996.

A redação do parágrafo referente ao ensino da Arte, no entanto, não estava completa, porque era preciso que fossem especificadas as linguagens. Iniciava aí nova luta, que terminou somente em 2016, outros dez anos após, com a aprovação, em Sessão Plenária no Senado, da PI 336/2006 que dispõe sobre as artes visuais, o teatro, a dança e a música como componentes das artes no Ensino Básico. Agradecemos às Diretorias da FAEB todo o empenho que foi necessário para alcançar esse objetivo.

Com o passar dos anos as atuações das duas entidades foram se ampliando mais ainda. Ambas continuam a luta política pela qualidade do ensino e da pesquisa em artes, pelos Cursos de pós-graduação, pela divulgação das pesquisas, realizando um Congresso/Encontro anualmente, lançando publicações, desenvolvendo eventos regionais e participando de intercâmbios com entidades internacionais de pesquisa. É uma alegria ver as duas associações que ajudei a formar chegarem à sua maioria com uma caminhada consciente e responsável, os “antigos” sendo sucedidos por novos lutadores da Arte, imbuídos com os mesmos propósitos de sua fundação, há trinta anos.

PESQUISAS COMPARTILHADAS

Às memórias do ano de 1987 acrescento ainda o início de um Intercâmbio de Pesquisa em colaboração entre a UFSM e o IPN – Institut für die Pädagogik der Naturwissenschaften an der Universität Kiel.

Foi durante o Congresso Mundial da InSEA realizado em agosto de 87 em Hamburgo, Alemanha, que conheci o trabalho que vinha sendo desenvolvido no IPN sob a coordenação do Prof. Dr. Wilhelm Walgenbach, na cidade de Kiel. Esta pesquisa apresentava um enfoque interdisciplinar que me chamou a atenção, propondo uma integração entre arte, ciência e tecnologia, para o desenvolvimento do conhecimento. O projeto já apresentava,



desde a sua concepção, na Alemanha, a participação de artistas e cientistas, num trabalho de pesquisa compartilhado. Devido ao meu interesse, recebi o convite para visitar o Instituto. Fui então convidada a participar do projeto, com a coordenação no Brasil, através de um trabalho conjunto.

Homenageio Walgenbach como a grande figura deste intercâmbio, pois devemos a ele a elaboração do suporte teórico que serviu de base para todo o convênio. Foi seu profundo conhecimento e seu entusiasmo que permitiram o sucesso.

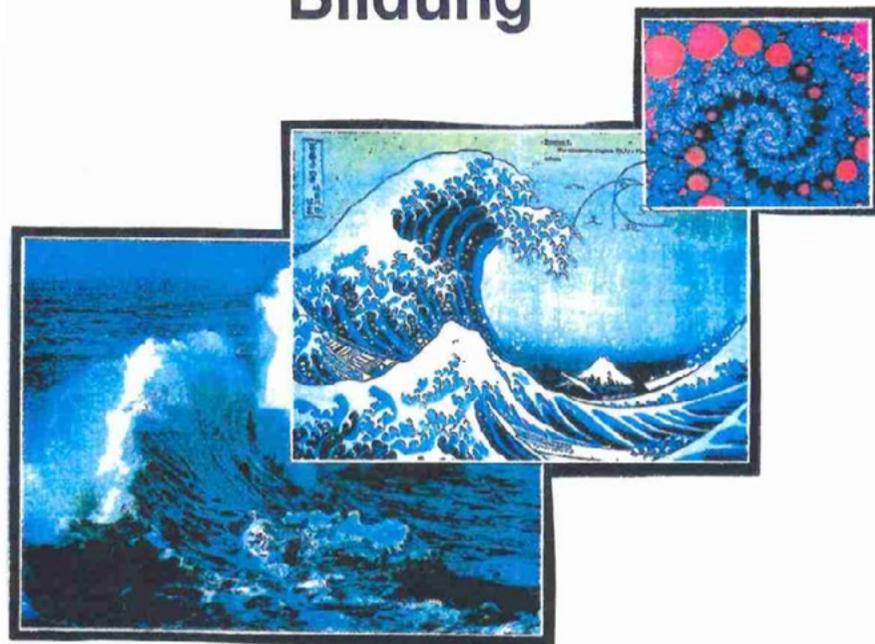
No retorno a Santa Maria, iniciei a formação de uma equipe interdisciplinar de professores artistas e cientistas, com o apoio do CNPq. Conteí também com a participação de alunos pesquisadores, um grupo já formado durante um convênio com o Uruguai, dos cursos de artes, design e música, acrescidos de alunos dos cursos de ciências e tecnologia. Nara Santos participava como Aluna Bolsista do CNPq. Na UFSM, o Projeto começou a ser chamado, carinhosamente, pelos alunos de “Projeto Água”.

Trabalhando dentro de uma mesma matriz teórica, baseada em fundamentos teóricos integrados à Teoria Histórico-Cultural da Atividade (Davidov, 1977) para operacionalizar o *design*, a realização, a avaliação e a instalação de Experimentos Epistemológicos projetados em diferentes campos culturais e níveis da Educação.

A atividade humana é pensada como acontecendo no equilíbrio entre a integração estética e a diferenciação racional, sendo a primeira na esfera das artes e a segunda na das ciências. Se a ciência e a tecnologia são fatores constitutivos para o desenvolvimento da atividade humana, a estética deve formar um polo de equilíbrio à ciência, qualitativamente igual, de maneira que a integração estética e a diferenciação racional possam estar contidas simultaneamente em uma esfera teórica e serem consideradas como fatores fundamentais da atividade científica (Walgenbach e Wolze, 1987).



Interdisziplinäre System- Bildung



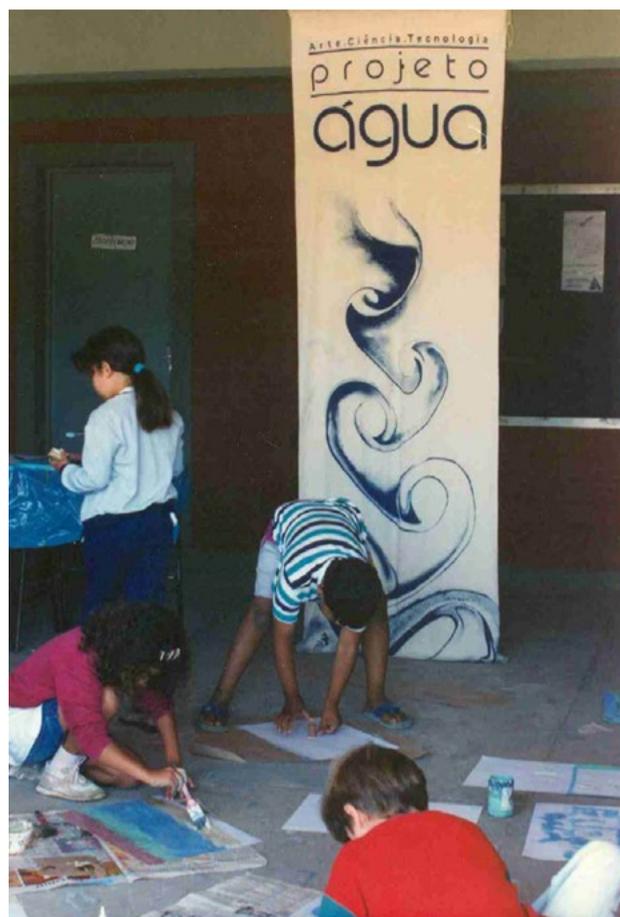
2ª imagem: Interdisciplinary System Building Onda natural, Obra de Okusai, imagem Fractal

PROJETO ÁGUA:

Foi proposto nesta pesquisa o estudo de um modelo de aprendizagem integrada constituído por uma Exposição-Laboratório, utilizando imagens como meios de integração entre arte, ciência e tecnologia, colocadas lado a lado com a cultura do dia a dia, em um sistema conectado, com vistas a proporcionar aos alunos ou participantes uma experiência interdisciplinar para construção do conhecimento. Imagens foram utilizadas como centro organizador da exposição, neste caso, “o fluxo das águas”. Proposta desenvolvida por Walgenbach e Richter envolvendo escolas, comunidades, universidades. O trabalho foi carinhosamente chamado pelos alunos no Brasil de “Projeto Água”.

O intercâmbio envolveu ainda a música e a tecnologia, através do estudo da música fractal, com a participação do compositor brasileiro Frederico Richter e cientistas alemães.

Em 1989 foi assinado um acordo inter-institucional entre a UFSM, pelo então Magnífico Reitor Prof. Dr. Gilberto Aquino Benetti e o *Leibniz – IPN - Institut for Research in Science Education at the University of Kiel*, assinado pelo Diretor do Instituto naquela ocasião, Prof. Dr. Karl FREY. Este intercâmbio foi estendido a outras Universidades do Brasil e da Alemanha. Inicialmente a FURG – Fundação Universidade de Rio Grande, mais tarde Universidades de Santa Catarina e Minas Gerais e Universidades de Kiel, Hamburgo e Postdam, além do Instituto CREative TAten CRETA em Bonn, na Alemanha.



3ª imagem: PROJETO ÁGUA na Escola Aracy Barreto Sacchis em Santa Maria

A Exposição – Laboratório foi organizada através de sistemas de construção do conhecimento: intuitivo, estético, científico, abstrato, tecnológico e ecológico.

Assim, na primeira seção, correspondente ao conhecimento **intuitivo**, as atividades propostas envolveram desde imagens da água na natureza até o contato direto com a água como elemento natural e à manipulação do elemento.

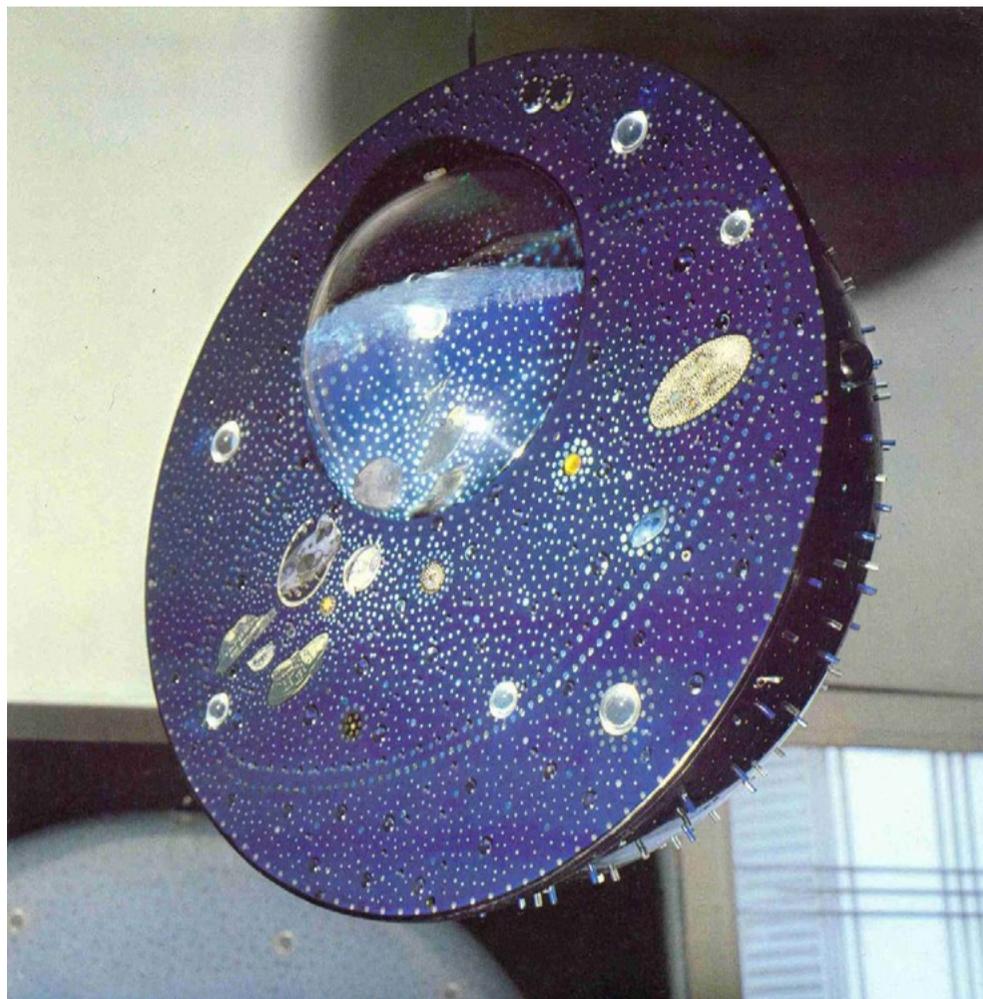


4ª imagem: Criança brincando com a água em evento na Alemanha

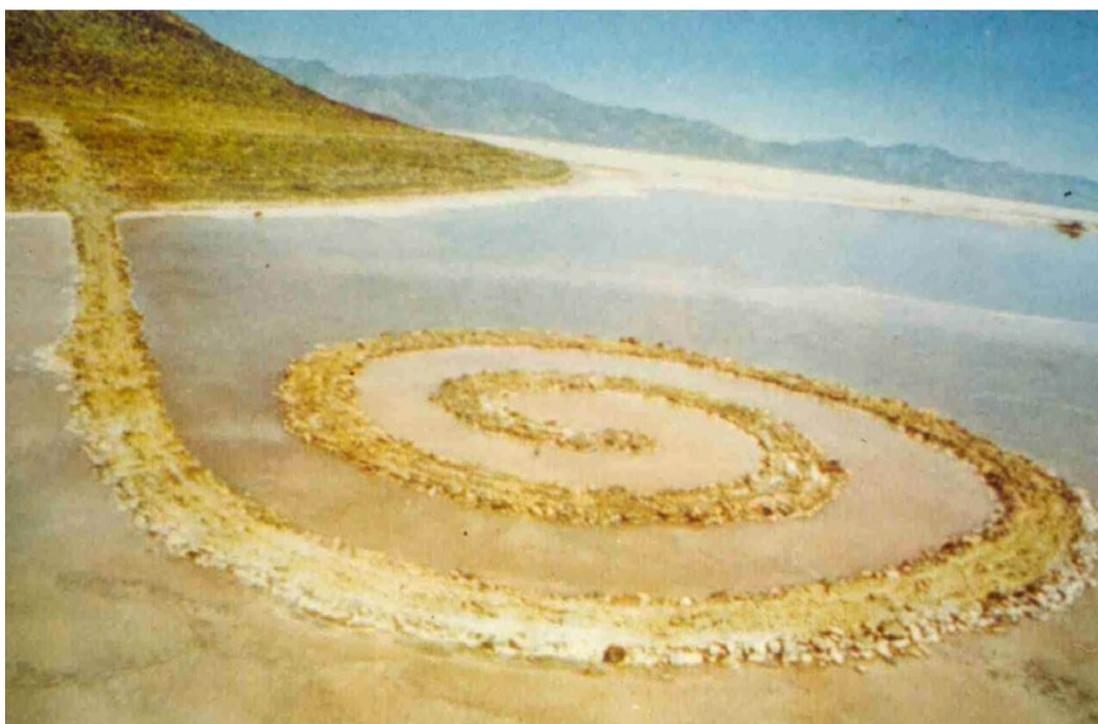


5ª imagem: Encontro das águas no Rio Amazonas

Na segunda seção, correspondente ao conhecimento **estético**, obras de arte usando a estética da água foram apresentadas.



6ª imagem: Obra do artista argentino Kosice

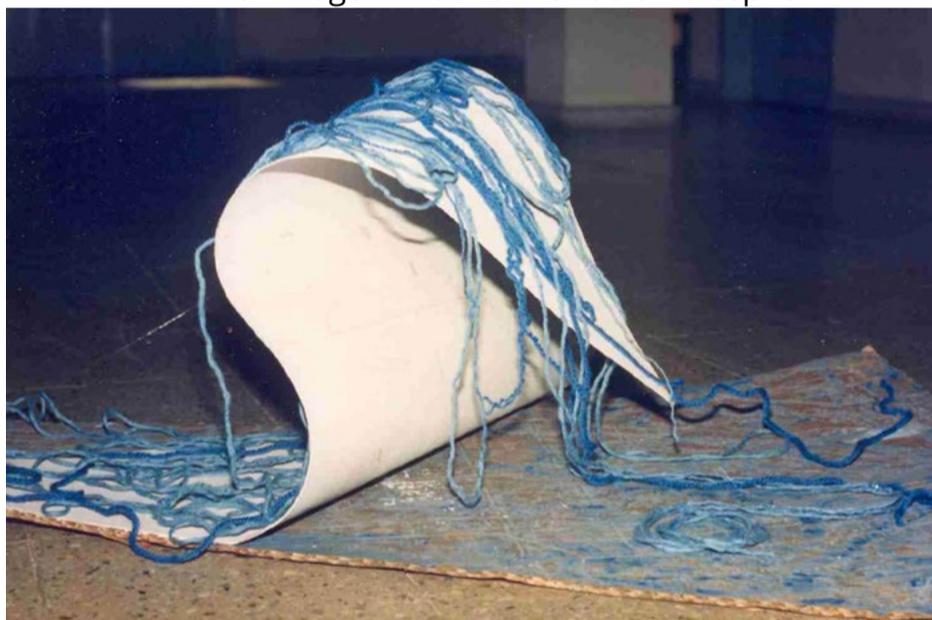


7ª Espiral de Smithson

Workshops foram desenvolvidos, buscando a criação de novas imagens a partir da compreensão de que, ao trabalhar esteticamente, alguma abstração já foi alcançada.



8ª imagem Mão formando uma espiral



9ª imagem Workshop

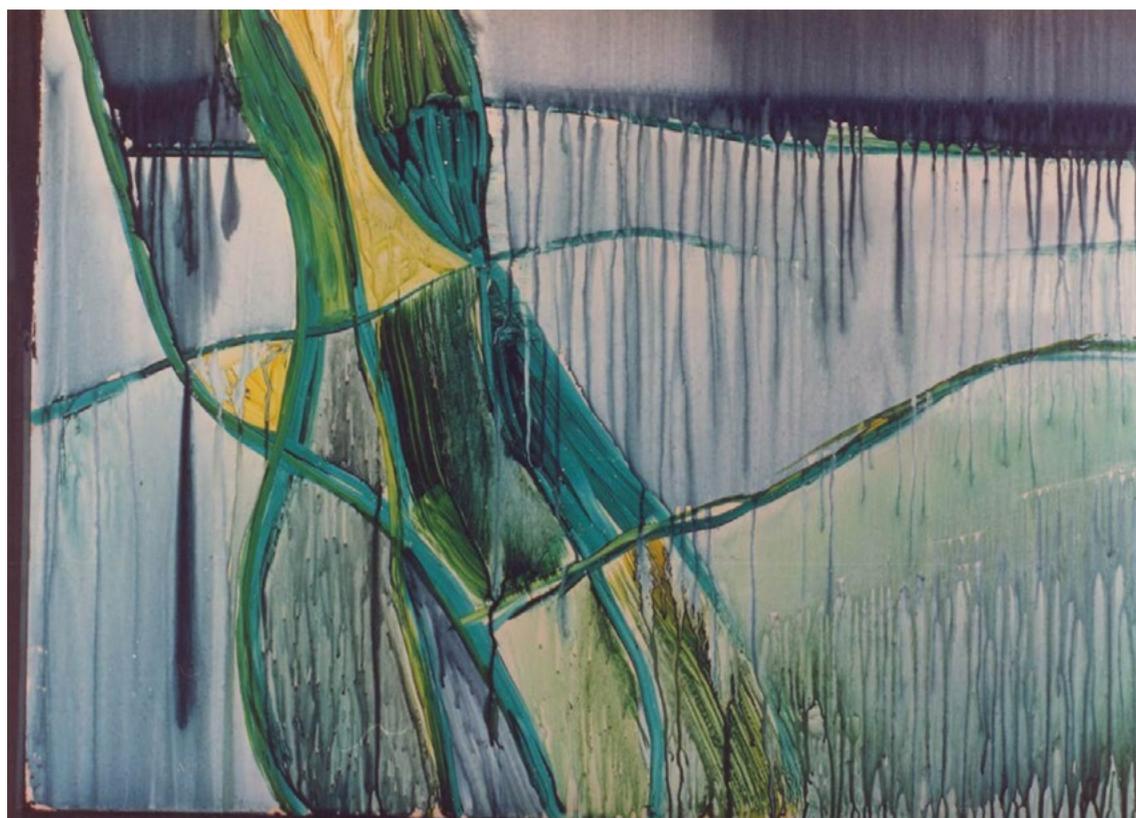
Artistas trabalhando durante a exposição era um ponto essencial, permitindo a interação ao vivo destes com os elementos das ciências e da tecnologia, caracterizando-se aí um dos aspectos da arte compartilhada, pois, segundo Madeira ""obras dialogam com a ciência e a tecnologia formando instalações artísticas e/ou científicas" (2016).

Silvester Peciar Basiacco realizou uma escultura em que o croquis "Mulher na Água" foi trabalhado em uma instalação, com uma queda d'água sobre uma pequena piscina, em que havia duas mulheres em metal, uma pendendo sobre a água, na pequena cachoeira e a outra na água.



10ª imagem: Croquis para escultura do artista uruguaio Silvester Peciar Basiaco

Cornélia Kudiess, artista plástica, executava pinturas nos vidros das janelas de diversos locais onde a exposição era realizada, formando uma espécie de vitrais.



11ª Imagem: Cornélia Kudiess

Na terceira seção, o conhecimento **científico** foi trabalhado. Aspectos do comportamento físico do elemento foram apresentados, desde o fluxo linear até o caótico. A água então é um conjunto de elementos interagindo de diferentes maneiras uns com os outros.

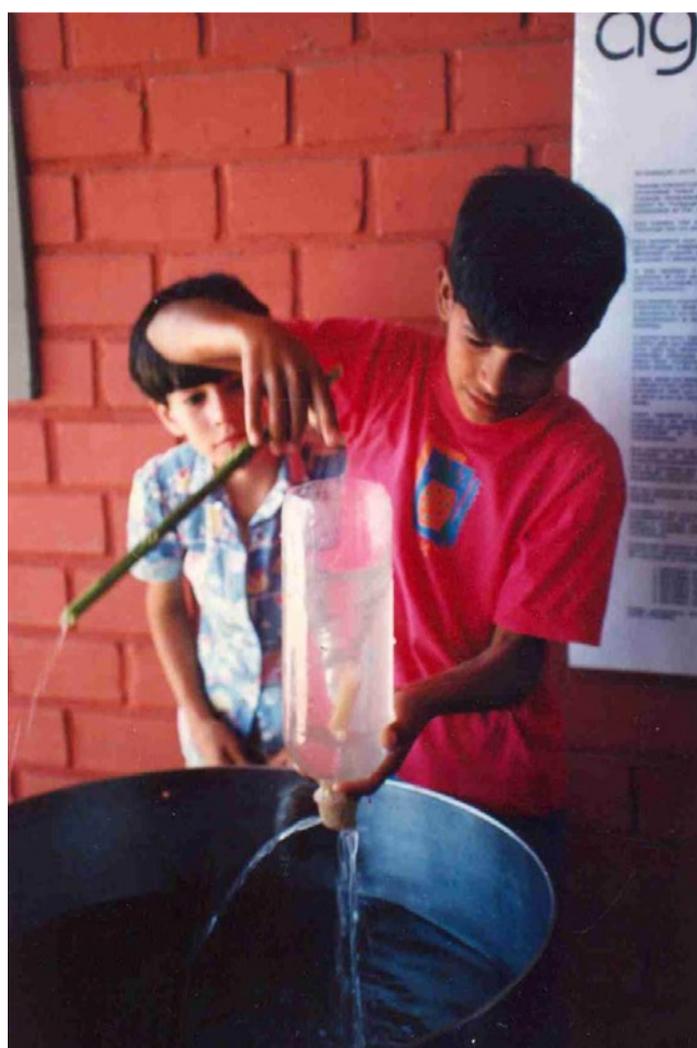


12ª imagem: Menina com bacia de água e tinta formando fluxo para registro do movimento



13ª imagem: Imagem do fluxo da água

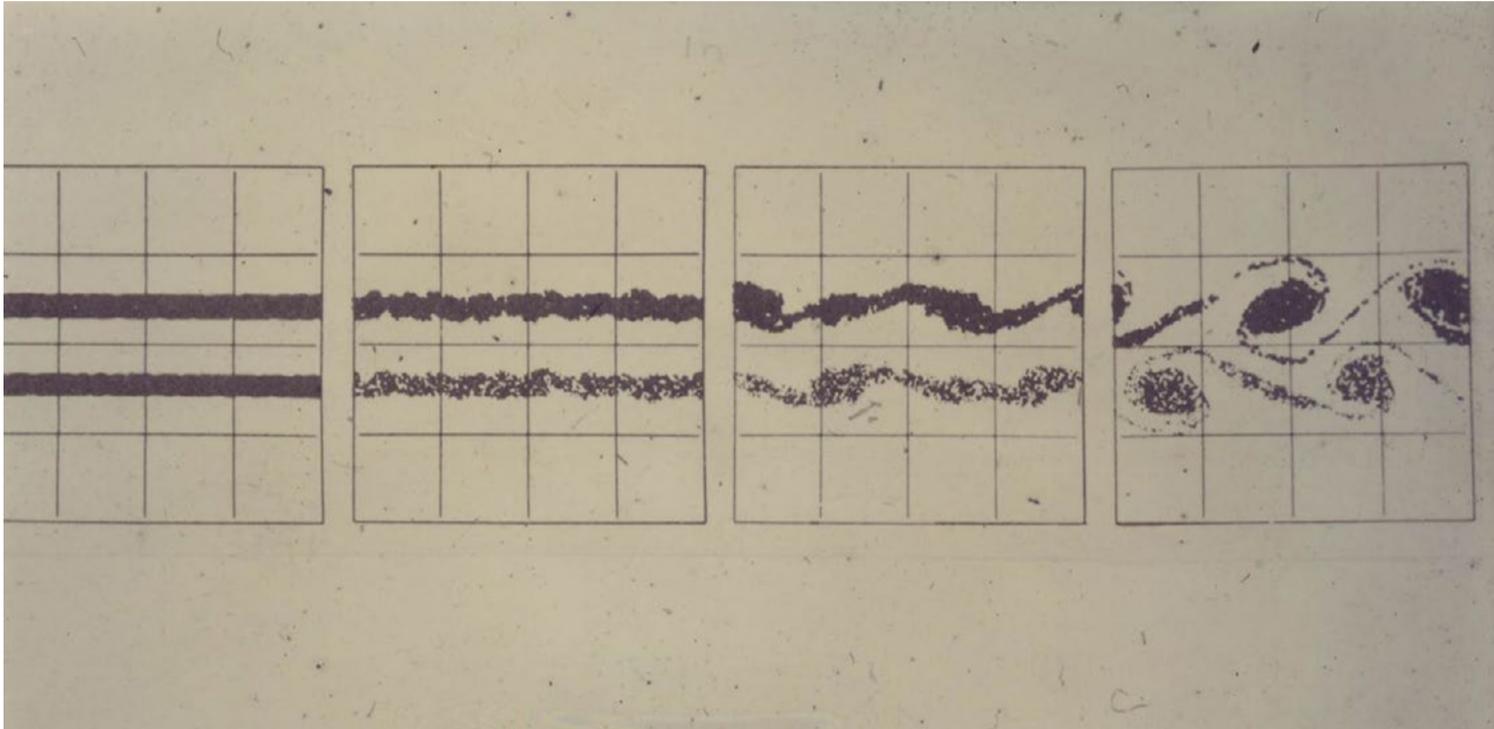
Atividades de construção de experimentos científicos foram propostas, alguns bem simples, mas levando sempre em consideração o aspecto estético.



14ª imagem: Alunos descobrindo o fluxo da água em uma garrafa pet

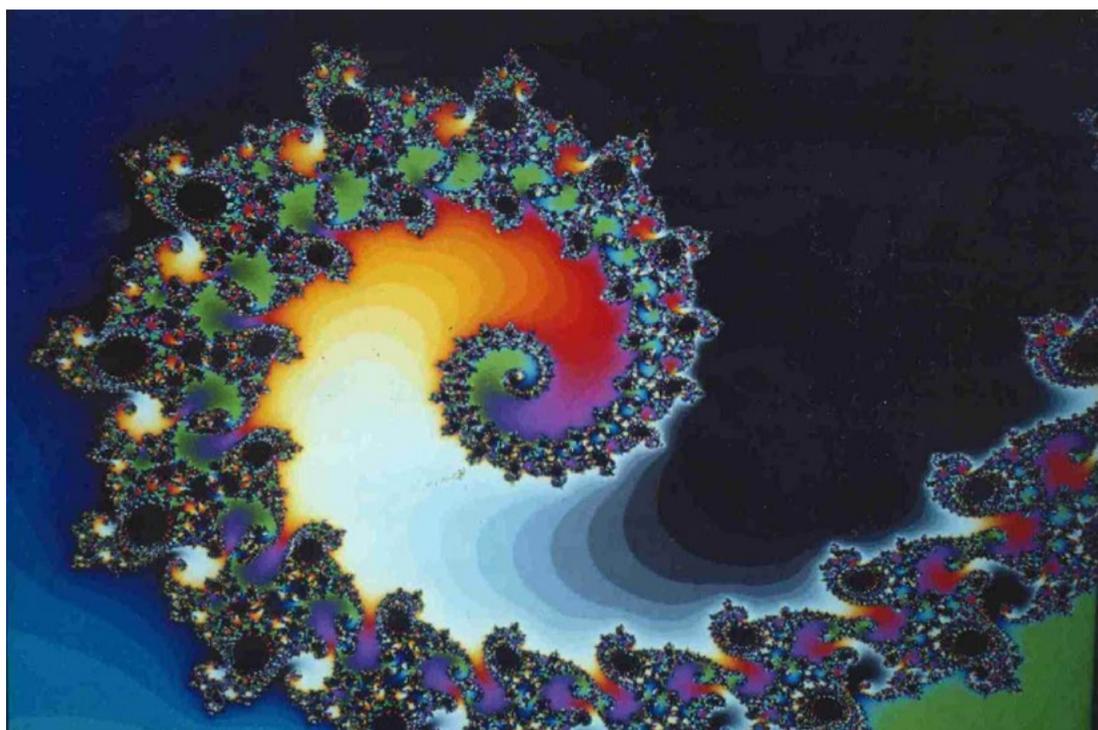


É importante ressaltar que todas as seções contavam com um especialista na área, para que os visitantes pudessem aprofundar o conhecimento, se desejado. Na quarta seção, correspondente ao conhecimento **abstrato**, trabalhou-se com fórmulas, gráficos e cálculos matemáticos, sendo alcançado o ponto de maior abstração da realidade.



15ª imagem: Demonstração gráfica do fluxo da água

Na quinta seção, correspondente ao conhecimento **tecnológico**, imagens fractais foram geradas pelo computador, interagindo com as imagens estéticas e com as imagens utópicas e ecológicas.



16ª imagem: Imagem fractal

A sexta seção trabalhou o conhecimento **ecológico**. Ela representa o retorno ao concreto, mas após uma passagem pelo abstrato. Cidades utópicas eram imaginadas pelos participantes, envolvendo tecnologias sustentáveis e, em alguns casos, o retorno a aspectos da natureza perdidos pela urbanização.



17ª e 18ª imagens: A água na natureza



Falando sobre arte compartilhada, Madeira (2016) comenta:

Juntos, esses trabalhadores das ideias podem encontrar alternativas para produzir conhecimento e arte, atuar no campo com maior poder de barganha e manter alguma independência em relação às instituições...um novo interesse é atribuído ao cotidiano e ao espaço das relações pessoais que se tornam então politizados: o pessoal é político, lema e foco das novas formações de coletivos... Preocupação com questões da ecologia e de preservação ambiental....Tudo isso é revelador da intenção de escapar ao previsível e de resvalar entre as linguagens e mesclar áreas de conhecimento antes apartadas.

Uma experiência do “Projeto Água” aconteceu no pequeno município de Três Riachos, próximo a Santa Maria, RS. Localizado em região rural, entre 3 riachos (o que dá nome ao local), estes eram poluídos por material agrotóxico utilizado pelos agricultores. Por sugestão da médica do local, Dr^a Francisca Almeida, que fazia um trabalho de conscientização ecológica, a exposição abordou aspectos estéticos e científicos com o tema da água. Uma instalação foi construída pelos artistas da FURG Cleusa Peralta e José Flores, em que um grande plástico azul foi estendido, representando um córrego, no qual foram sendo colocados, trazidos pelas crianças, objetos encontrados nas margens dos três riachos. Considerando que o artista José Flores trabalha com materiais recolhidos no mar, foi natural que, na sequência, as crianças percebessem a proposta de trabalho.

É Madeira (2016) que pergunta: «Mas de que forma cada participante toma parte no que é comum? Como encontra o seu lugar na partilha? Em geral, em função do que sabe fazer, da atividade que conhece, da técnica que domina, do tempo e do espaço disponíveis”. Era exatamente assim que acontecia nas exposições e na pesquisa, sendo os participantes, pesquisadores e/ou visitantes, instigados e estabelecer conexões e buscar respostas. Muito interessante era ver os alunos voltando ao local com os pais e estes explicando aos filhos ou mesmo surpreendendo-se com aspectos inesperados. A curiosidade atrai para a participação.

Em muitos aspectos, este trabalho já continha características de arte compartilhada, exatamente como diz Madeira (2016) quando fala de “algumas intervenções urbanas ou em comunidades, envolvendo grupos da população local”. Madeira acrescenta:

Pelo próprio fato de agregar competências diferenciadas, o trabalho artístico compartilhado promove um apagamento de fronteiras entre as diferentes linguagens, um arranjo intermídia que pode articular música, literatura e artes visuais, tecnologias tradicionais e digitais, propósitos estéticos e políticos; é a invenção de uma arte nova capaz de envolver um número cada vez maior de pessoas, e de alterar e recriar a realidade.

Experiências de arte compartilhada foram também realizadas em escolas, quando as linguagens das artes visuais, da música, do teatro e da performance aconteceram com a motivação dos professores.



19ª imagem: Aluna do curso de teatro da UFSM realizando uma performance inspirada no fluxo da água



20ª imagem: Alunas da escola realizando uma dança inspirada na performance



21ª imagem: Alunos da escola criaram e apresentaram uma peça de teatro

O Projeto propiciou ainda o intercâmbio de artistas e cientistas, com o apoio do CNPq, da CAPES e da FAPERGS no Brasil e do DAAD na Alemanha, entre eles André Petry, Ana Noro-grando, Cleusa Peralta, José Flores, do Brasil, e diversos artistas e cientistas alemães que vieram ao Brasil com o apoio do DAAD.

Cientistas e Professores assumiram um novo desafio e fundaram a Associação da Rede Intercultural e Interdisciplinar para o *Design* de Auto Sistemas Sustentáveis – INSYDE (Interdisciplinary Self-System Design) cujas atividades incluem editoração e publicação de obras inéditas e de excelência nas pesquisas de caráter inter e transdisciplinar através da Editora *INSYDE*.

A Pesquisa de Excelência para o Desenvolvimento Sustentável - “Projeto Água” - ganhou o *Prêmio UNESCO/ONU para a Década do Desenvolvimento Sustentável 2005 – 2014*, por dois biênios consecutivos 2005-2006 e 2007-2008 (Walgenbach, 2008).



REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Revista Ensino de Arte - AESP ano I nº 1, 1º semestre 1997.

FAEB – Federação de Arte-Educadores do Brasil. Boletim Ano I, nº 1, Dezembro 1987.

LOMPHER, J. Concept(s) of learning activity. Second International Congress of Learning Activity Theory, Finland, 1990.

MADEIRA, Angélica. Arte compartilhada: uma teoria possível. In: Arte e Vida Social. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Acesso em 19 Maio 2016). Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/577>>. ISBN: 9782821855892. DOI: 10.4000/books.oep.482.

PECININI, Daisy. Site da ANPAP. A fala dos ex-Presidentes, consultado em 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. FAEB: História e Memórias. In: Ana Mae Barbosa(Org.) Ensino da Arte: Histórias e memórias. SP: Editora Perspectiva, 2008.

RICHTER, Ivone. Projeto água: uma proposta interdisciplinar. In: Revista GEARTE -Revista do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE), do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol.3, nº 1, ISSN 2357-9854, 2016. Acesso em: 19 maio 2016. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/48499>>

WALGENBACH, W. & WOLZE, W. Education through system building. Institut für die Pädagogik der Naturwissenschaften an der Universität Kiel (IPN), 1987.

WALGENBACH, W. . The Water of Life, a Sensitive Chaos - Interdisciplinary System Formation with Fluids. 1. ed. Kiel: Leibniz-Institute for Science Education at the University of Kiel, 2005. v. 1. 160p .

W. Manuscrito não publicado, 2008.

ZAMBONI, Silvio. Site da ANPAP. A fala dos ex-Presidentes, Consultado em 2008.

ZANINI, Walter. Site da ANPAP. A fala dos ex-Presidentes, consultado em 2008.

TRANSFORMACIONES DE LAS ARTES: SISTEMAS DE REDES Y CONEXIONES

Raúl Niño Bernal

Resumen

Se expone que la vida artificial destaca los principales temas, rasgos y patrones en los que las artes promueven procesos de configuración en redes y conexiones a partir de sistemas electrónicos y digitales, los cuales se explican desde la complejidad, mediante atractores y patrones de los procesos creativos. El paso de las artes en el campo de lo digital, lo computacional supone transformaciones en el ámbito de sistemas alterorganizados en redes y conexiones, en contextos amplios y divergentes que abarcan espacios expositivos también en las redes. Los vínculos de las imágenes, letras y códigos plantean la emergencia de lenguajes, metodologías y procesos teóricos para explorar las transformaciones estéticas actuales.

Palabras Claves: Vida artificial, Sistemas Alterorganizados, Sistemas Abiertos.

Abstract

Exposed to artificial life it highlights the main issues, traits and patterns in which the arts promote networking configuration processes and connections from electronic and digital systems, which are explained from the complexity, attractors and patterns by processes creative. The passage of the arts in the digital field, which involves computational processing in the field of networking and systems alterorganizations connections, large and divergent contexts ranging exhibition spaces also in networks. The links of pictures, letters and codes pose the emergence of languages, methodologies and processes to explore theoretical current aesthetic transformations.

Keywords: Artificial Life, Alterorganizations Systems, Open Systems



Presentación

En la conferencia, se hace una exploración de los campos que tuvieron como auge investigativo en las artes plásticas, el campo de conocimiento de *las ciencias de los materiales*, fase que me correspondió vivir en los años finales del siglo XX.

Esta perspectiva, en el marco del 24º Congreso de Anpap, denominada como *transformación en las artes*, implica un cambio de época, de conocimiento y también tecnológico. El énfasis de esta reflexión se propone en el ámbito de la innovación teórica y conceptual de la estética, en el tema de punta de la Vida Artificial y aportar los conceptos y las líneas de investigación que surgirán alrededor de *sistema de redes y conexiones*. De lo anterior, surge el título de la conferencia de cierre del evento, con el propósito de sembrar nuevos campos de reflexión en torno a las artes y la vida artificial, a los sistemas alterorganizados y a las posibilidades de la creación en el mismo proceso de conexión con los sistemas digitales y numéricos.

Las artes en conjunto exploran otras dimensiones y sentidos, discuten temas y conceptos que sobrepasan generalmente las ideas ambientales, políticas, económicas, culturales. Sin embargo nos encontramos en una brecha de relaciones y paradojas con la ciencia y la tecnología, lo cual hace más difícil hacer teoría estética. A pesar de lo difícil de esta coyuntura, también se puede examinar en la frontera del conocimiento, un conjunto de posibilidades en el contexto de las ciencias de la creación y de la termodinámica de los sistemas inestables como posibilidad para comprender los cambios que presenciamos.

Expreso mis profundos agradecimientos a Nara, Ana María, por brindarme este espacio de intercambio.

1. La vida artificial y las artes

La relación que se expone a continuación para establecer las conexiones del arte en esta época electrónica del siglo XXI, tiende sus vínculos con la vida artificial¹, las ciencias de la complejidad y con ella la perspectiva con las ciencias de la creación para comprender los sistemas abiertos², los sistemas alterorganizados³ y la configuración de redes; lo anterior

1 Con esta perspectiva se plantea rastrear los aportes que iniciaron con el juego de la vida de Jhon Conway, Tom Ray y las definiciones que hiciera C. Langton de vida artificial, de *cómo la vida es posible*. Otros avances se pueden encontrar en los planteamientos de C. Adami: <http://adamilab.msu.edu/chris-adami/> C. Langton.

2 Es uno de los conceptos más importantes para analizar la vinculación de otros campos de frontera en investigación transdisciplinar, pero las preocupaciones que se plantean para el desarrollo creativo desde las artes, también es el del modelamiento y simulación. Ejemplos experimentales en este sentido se pueden observar en las obras de Carl Sims, Criaturas envolventes.

3 Exponen los autores: "Los sistemas organizados no vivos, como los tornados y los láseres, así como



proviene fundamentalmente en parte, desde la teoría de la Termodinámica sobre el concepto de *transformaciones* respecto a la vida, propuesta por los autores E. Schneider y D. Sagan (2009); en ésta perspectiva se integra la comprensión de las ciencias de la complejidad (Prigogine, Stengers, Emeche, Maldonado, Gómez) y también de la vida artificial con las artes. (Christiane Paul)

Se enuncia así un proceso transformador para las artes electrónicas y digitales⁴, sobre todo en su evolución y taxonomía en otro campo de frontera como lo es la *computación evolutiva*, en el cual se integran el Software, Hardware y Wetweare, para analizar que desde esta relación se encuentra en las exposiciones de arte digital y electrónico, ejemplos singulares con aplicaciones en autómatas celulares, computación evolutiva, (C. Sommerer, L. Mignonneau) (T. Fraga), inteligencia colectiva (P. Levy, J. Shaw), robótica evolutiva, dispositivos de hardware evolutivo (N. Gómez), arte nanotecnológico, (A. Barros, C. Santos) entre otras aplicaciones que constituyen un proceso innovador por parte de artistas y creadores.

Los temas anteriormente enunciados, conforman la plataforma de los temas de frontera del conocimiento desde las artes electrónicas y digitales y que para la estética como ciencia abierta y de frontera son reveladores para realizar teoría principalmente desde los campos heurísticos y computacionales que vinculan estrechamente a la creación artística.

Heurística y estética (I. Hernández, R. Niño, 2013) conforman uno de los eslabones de conocimiento acerca de lo posible en la creación. Desde sus enunciados básicos, para la comprensión de la vida artificial y de los sistemas computacionales la conjunción teórica del conocimiento de frontera de éstas, en la investigación de los sistemas artificiales permite la comprensión de la vida natural como sistema abierto y las interacciones para otras especies y formas de vida. En las instalaciones de creación artística, se experimenta a nivel de imagen movimiento el vínculo entre mundos microscópicos y macroscópicos, aquella interrelación o interacción en la que emerge la condición del movimiento de los sistemas complejos de la materia y que son claves para los sistemas de vida. Esto se puede observar en escalas nano, en obras de arte nanotecnológico, expuestas en algunos salones de arte, como File de Sao Paulo 2013, o los mundos virtuales cuya atención en los juegos

los sistemas vivos, desde las células hasta los ecosistemas, obedecen las reglas de la termodinámica no lineal. Aunque el término «autoorganización», sale a relucir con frecuencia, no deja de ser un tanto incorrecto, como advierte el físico Jorge Wagensberg (...). La mayoría de sistemas «autoorganizados» requieren alguna fuente externa de energía libre para mantener su organización. En realidad son organizados por gradientes que reducen. De ahí que sea más adecuado describirlos no como sistemas autoorganizados, sino como sistemas por gradientes con atributos autorreferenciales”. Pág. 121

4 <http://yt-rtyuiop.org> Experimentales



como *World of Warcraft* de *Second Life*⁵, representan algunas de las aplicaciones conocidas en el campo computacional.

Resulta ampliamente significativo poder establecer la conexión de estos sistemas de vida artificial entre criaturas artificiales y avatares humanos, lo cual expresa una nueva interrelación que proviene de los mundos heurísticos y computacionales respecto a los procesos biológicos y de leyes físicas en general. Los mundos virtuales que se exponen en las artes digitales y electrónicas, además de promover mundos inmersivos, también crean un tipo de conocimiento computacional sobre la vida artificial. En el ámbito comunicativo los videojuegos están ampliando las capacidades perceptuales y cognitivas de los interactores y estimulan a través de ellos, la imaginación y los procesos creativos. Este punto es crucial en el sentido de la bioelectrónica o bioinformación (ciencias de la Información), en los campos de la economía creativa para que los artistas puedan ampliar su radio de acción, ya que permite la construcción de indicadores para la innovación y procesos culturales en distintos contextos, como el cambio procesual desde la inteligencia colectiva.

Los enfoques transdisciplinarios que se investigan y aplican en la vida artificial para las artes digitales y electrónicas con el uso de la computación, son el pilar de un nuevo conocimiento en el que se hace explícita la cooperación que emergen entre la ciencia, la tecnología y las artes digitales, inclusive a través de las redes, lo que implica una transformación en *inteligencia colectiva* (P. Levy 2007). También para la formación académica en las facultades de artes, en el ámbito de la investigación para la creación, es un punto de ruptura en lo temático y conceptual para que la frontera del conocimiento se nutra con el conocimiento de las artes.

En términos de evolución creativa, se promueven los lenguajes de códigos, algoritmos, imágenes numéricas a través de computadores y dispositivos que están en la condición cotidiana, en el cuerpo de la mayoría de nosotros, pero significativamente en la formación de otros criterios desde el campo teórico y conceptual. Este proceso transformador o autorreferencial actúa en la capacidad mental y cognitiva del creador como un gradiente. El gradiente que se desplaza en torno a velocidades sorprendentes, en este caso simulando la fórmula de Einstein ($E=mc$), es el correo electrónico, el link [www.](http://www), para acceder a la consulta interactiva del arte electrónico.

5 En esta publicación referenciada en línea: http://www.science-ebook.fr/virtual_worlds.html, se puede consultar el avance de los mundos virtuales, su alcance en los campos de investigación y las artes. Los autores que contribuyen en el documento: Ayiter, E., Boukadoum, M., Bourkhis, W., Cyr, A., Djedi, N., Duthen, Y., Ji, H., Gallastegui, S.G., Heudin, J.-C., Lelièvre, E., Lioret, A., Luga, H., Mühleck, G., Niebrügge, S., Ouannes, N., Schianchi, A., Sciotto, F.M., Steinman, D., Thériault, F. and Wakefield, G., ofrecen un panorama amplio y de convergencia entre ciencia, tecnología y estética para dar cuenta del proceso creativo.



En tal sentido la vida artificial, con su reciente aparición en los contextos más íntimos de la vida que nos discurre⁶, experimenta avances tecnológicos sobre todo en el campo computacional y las hibridaciones con otros sectores de interés en los que ha penetrado su acción, en la transformación y modificación de las estructuras químicas de la vida, susceptibles en los procesos de bioinformación, biología digital, ciencias de la información y con posibles aplicaciones a las disciplinas o ciencias de interés como la robótica, la ingeniería genética, la biotecnología, entre otras.

La vida artificial, hace parte de la exploración, a la vida de lo posible o al posibilitamiento de la vida. La aplicación de la vida artificial, es importante para reconocer la simbiosis a la cual estamos abocados, pues la emergencia consiste en comprender, como *la vida puede ser posible* (Emmeche 1998). Los experimentos y simulaciones en este campo de vida artificial a través de las artes nos ayudan a comprender la complejidad misma de la naturaleza y de la vida.

Se trata del proceso en el cual existen caminos o bifurcaciones o estructuras Disipativas de la creatividad en términos de lo posible, es decir, en su condición termodinámica como sistema abierto, o sistemas alterorganizados, a partir de identificar patrones o gradientes autorreferenciales. En este sentido, para la estética, resulta significativo como ciencia, enunciar que se trata de la *ciencia de los procesos* (Prigogine 1991), y a través de ella destacar la relación de campos y procesos de creación que tienen las artes a partir de sus aplicaciones en instalaciones artísticas, música, diseño industrial, diseño de gráficos por computador, entre otras aplicaciones y simulaciones creativas.

La vida artificial es un tema de frontera en el conocimiento. Esto significa que la relación que emerge en el campo de las artes y las diferentes aplicaciones en artes biotecnológicas, biosensores, artes del silicio, arte nanotecnológico, paisajes sonoros, realidad aumentada, entre muchos temas en los que el software y el hardware tienen aplicaciones por parte de artistas y creadores, explica que estamos ante una auténtica revolución de la *ciencias de los sistemas de información* (Wattson, 2003) y por ende de la computación.

Este planteamiento es entre otras cosas, un anuncio de las transformaciones que las cien-

⁶ El uso de dispositivos inteligentes de manera masiva, tabletas, celulares, computadores, cámaras digitales, kinetoscopios, Drones, GPS, entre muchos otros, construyen una amalgama de herramientas, dominio y apropiación de softwares y aplicaciones que sirven para la creación de Blogs, SmartCities, BigData, los cuales sirven como aplicativos, pero también como instrumentos de orientación y búsqueda. Entre las más aplicadas a las artes, el software de evolución, el hardware evolutivo, los gráficos por computador, indicadores de la economía creativa, es decir, sistemas abiertos en constante hibridación en los campos creativos con resultados plausibles en la divulgación de internet.



cias computacionales a través de heurísticas y metaheurísticas explican en sí a la vida artificial. Las tendencias de investigación que se empiezan a gestar desde estos nuevos campos de creación, son la para la estética temas de frontera, en los cuales se comprende que también se ha modificado el campo de percepción biológica con dispositivos tales como los *conectomas*, *los nanobots*, *los nanochips* (Kaku 2014) y toda una gama de transistores en ordenadores y dispositivos en los cuales es posible explorar escalas y velocidades extraordinarias.

La emergencia de la Cibercultura (Levy, 2007) y otros temas relacionados con el mundo computacional, los procesos mismos de la información de pasar de la cibernética (Winner, Bernali) a la ciencias de la información (Wattson), construyen un sistema de redes y conexiones en los que se amplían no solamente los nexos entre las artes, sino que hacen posible la emergencia de la interacción en términos *endofísicos*, *endoestéticos*.

Claudia Giannetti (2002) expone un antecedente tecnológico, en el cual se puede detectar un claro proceso de las artes y sus nexos con la vida artificial:

Respecto a las posibilidades de creación de programas para la generación de obras de arte, Moles propone cinco modelos distintos: el Observador artificial; el Amplificador de capacidad; el Arte permutacional; la Máquina imaginativa; y el modelo protésico. El primer modelo, el Observador Artificial, se basa en la idea de crear un sistema maquina de apreciación de obras de arte. Esta máquina debe poseer, para la recepción de datos un dispositivo para traducir las impresiones captadas del exterior en determinados códigos (por ejemplo cámara de televisión, traductor analógico-digital, etc.). La máquina procesa las imágenes captadas según los parámetros establecidos por el esteta o programador. Este algoritmo habilita a la máquina a escoger la imagen que más se aproxima a los valores deseados, cuantificando así la obra seleccionada como obra de arte. Ésta es archivada a fin de que se pueda ser siempre recuperada. En un mundo en el que el volumen de la información icónica o textual tiende a crecer progresivamente, la función de esta máquina sería la de servir como "crítico mecánico" al artista o esteta. Págs. 38-39

En las ideas anteriores, se concentran aspectos de la creación y del conocimiento que deben poseer los artistas o creadores para integrar dispositivos con el dominio de algoritmos de programación, autonomía de las máquinas para la selección de imágenes; sin embargo, entre las relaciones significativas que es necesario destacar en la configuración de la vida artificial como *ciencia de los procesos* para las artes electrónicas y digitales, la información icónica que emerge en volúmenes crecientes e indeterminados, explora dimensiones en las cuales se construye una metodología de estudio respecto a las conexiones de la vida artificial con la robótica, las redes autocatalíticas, autómatas celulares, inteligencia artificial, inteligencia computacional, inteligencia evolutiva en redes.

La vida artificial, abre un panorama distinto de investigación para las ciencias, principal-



mente para las ciencias sociales, la cultura y las artes. Los tópicos que enuncia su complejidad, mencionados anteriormente, en el contexto que se denomina ciencia de frontera. Actualmente para las artes, resulta de alta complejidad su integración con las ciencias y las tecnologías, ejemplos de artistas que elaboran sus creaciones y experimentaciones con los recursos computacionales y tecnológicos, además de enriquecer el uso del software, crean los puentes de conocimiento para que la computación evolutiva sea también una preocupación latente en la filosofía de la estética. Se trata, de hacer explícita ésta filosofía de la vida artificial y la creación, aún en reflexión.

Los principales criterios de ésta filosofía, trabajan como sistemas abiertos a través de las redes, principalmente electrónicas, en las cuales se desplazan a través de redes digitales, asociadas a los principales íconos de información, es decir, patrones, algoritmos, códigos.

Al respecto Watts (2003), expresa lo siguiente."

Y, por último, la ciencia de las redes nos demuestra que en realidad es una nueva ciencia (...) sino una que traspase las fronteras intelectuales y se base a la vez en muchas disciplinas. Tal como hemos tenido oportunidad de ver, la matemática que utilizan los físicos está sirviendo para abrir caminos por un territorio que antes permanecía sin explorar. El crecimiento aleatorio, la teoría de la percolación, las transiciones de fase y la universalidad son primordiales para los físicos, y han hallado un espléndido conjunto de problemas abiertos en el dominio de las redes. Pero sin la guía de los mapas de la sociología, la economía e incluso de la biología, los físicos son muy capaces de abrir caminos que no llevan a ninguna parte. Las redes sociales no son retículos, y todas pueden ser sin escala. Un tipo de percolación se puede aplicar a algunos problemas, pero no a otros. Algunas redes se hacen sobre jerarquías y otras no. (...) Para cualquier sistema complejo, hay muchos modelos sencillos que podemos idear para comprender cuál es su comportamiento. La baza es escoger el correcto. Y eso nos exige pensar con meticulosidad la esencia de lo real – saber algo- de ella. Págs. 306-307

La expansión de las redes, obedece a un sistema aleatorio que puede ser de gradientes autorreferenciales y en constante intercambio, que se organizan en tornos a interés educativos, culturales o artísticos. Tiene como disposición participar a todos los habitantes con el fin de modificar su ámbito cognitivo.

2. Sistemas Alterorganizados

Este concepto proviene de la ciencia de la termodinámica no lineal y sirve para explicar su relación con los sistemas no vivos, entre ellos los de vida artificial y aquellos sistemas que además emplean el rayo láser para interconectar a través de los transistores de computación y otros dispositivos las creaciones. Estos sistemas ofrecen posibilidades incluso de desplazamiento de información tal como lo explican a través de los rayos láser, para



transporte de conocimiento⁷ y las aplicaciones más hacia la complejidad de los símbolos o patrones creativos, como sistemas organizados no vivos como el caso de las artes electrónicas y digitales. Las artes electrónicas que se exhiben como instalaciones, obras de arte digitales, arquitecturas del ciberespacio por ejemplo (Novak), crean un patrón de atracción de interactividad y conocimientos a través de las redes de información.

La cultura digital y las artes son transversales en todos los fenómenos contemporáneos de este siglo, y se relaciona con las teorías de sistemas alterorganizados, como la creatividad desde los sistemas emergentes que hacen convergencia en los cambios cognitivos y en los modos de pensar, conceptualizar y reflexionar. Con el auge de los sistemas abiertos de la virtualidad de las redes tecnológicas, se advierten cambios en la vida nuestra y en las de otras especies a escala planetaria. Esta primera condición, se puede enunciar como *entropía creativa*, por el carácter colectivo en el que se juntan muchas formas de expresión o generación de ideas, mediante sinergias y combinatorias de energías y recursos como en ninguna otra época de la historia.

La creatividad como sistema alterorganizado, es decir, de gradientes de posibilidades en los conocimientos tecnológicos y digitales, es, en conjunto con la vida artificial y en ella adjunta la capacidad humana que mayor incidencia presenta en las dimensiones de lo digital, el arte y sus posibles cambios y modelaciones en la ciencia y la tecnología. Esto supone que el principal cambio es hacia una creatividad evolutiva en sistemas abiertos expuestos a la innovación constante como forma de valor en los temas de conocimiento. La epistemología del conocimiento creativo se transfiere de manera emergente en redes de interacción cultural de manera indeterminada.

Peter Weibel (2007), se preguntaba por las disputas teóricas de las artes y las ciencias y considera que las artes no son métodos; las ciencias especialmente tienen métodos abiertos y gracias a ellos, se produce la convergencia transdisciplinar. Esto quiere decir, que las ciencias de la creación ponderan un nuevo campo relacionado con la innovación y la computación para simular mediante procesos creativos procesos de complejidad crecientes en lenguajes, códigos y metáforas creativas. Alrededor de esta discusión surge una ruptura epistemológica en relación con las teorías de la creación, pues independiente de su origen o procedencia las obras de arte de la red pueden entenderse como *entropía creativa*, en el conjunto de la *ciencia de los procesos* (Prigogine 2005) y a partir de ellas integrar subdominios teóricos y conceptuales, desde las ciencias de la información.

7 Conectomas a través del espacio, en un futuro. M. Kakú. "2014)



Para la estética como ciencia de frontera, construye un escenario fundamental en sus cimientos a partir de encontrar en sus análisis básicos que la creación de obras de arte, además de proponer elementos detonantes e innovadores, como los son los materiales, los conocimientos provenientes de campos científicos, requiere procesos creativos, interactivos más explícitos y relacionales.

Al salir de los campos representacionales y tradicionales del arte, los sistemas alterorganizados, como sistemas autorreferenciales, se desplazan de sus formas sensibles e intuitivas a la hibridación y recombinación de creaciones como los de la vida artificial. ¿Cuál es la novedad de la vida artificial? La emergencia como novedad de la vida artificial se desprende radicalmente opuesta a la vida de los sistemas vivos desde lo orgánico, esto es, el proceso para crear desde un *software natural* un lenguaje creativo desde el cual se exponen los niveles conceptuales de una obra de arte digital.

y desde mi punto de vista por un conjunto de relaciones creativas y de redes de conocimientos en escalas y tiempos de información creada, investigada, es decir científicamente producida, y almacenada en soportes de memorias interactivas por dispositivos, por tanto es una epistemología que depende de las ramas del conocimiento interconectadas desde lo vivo y de las interfaces tecnológicas. Lo anterior implica una relación, interpretativa de las otras formas de conocimiento.

3. Sistemas Abiertos

La vida de los sistemas abiertos desde la perspectiva *alter*, en que las artes permean la imaginación, para recrear otros significados frente a la innovación y tomar en serio el sentido de las transformaciones. Con la perspectiva de los sistemas abiertos, se establece el punto de conexiones del arte.

Éstas, involucran en sus nodos de creación, tales como redes y a la vez complejidad de sistemas, la capacidad de diálogos transdisciplinarios con las ciencias y las tecnologías, para crear una especie de simbiosis cultural. Como sistemas abiertos, se estaría anunciando la creación de una ecología artificial de sistemas, a partir de links, palabras claves, procesos creativos, obras de arte digitales y un cúmulo de conocimientos en el infinito mundo de la información gracias a su desmaterialización. Las redes de internet, cada vez se multiplican y diversifican en su interacción, desde ellas es posible avanzar y reconocer las transformaciones semánticas de la web 2.0, 3.0, 4.0.

Estas transformaciones, autorreferenciales resultan significativas para la emergencia de la información y de conocimientos en el ámbito computacional, ya que a través de éstos



procesos es posible diseñar simulaciones con datos, encontrar más de una solución posible para los problemas que observamos, los cuales son de creciente complejidad, social, cultural, económica, política y ambiental, en sí constituyen uno de los principales sistemas abiertos para investigar.

4. Bifurcaciones

Se enuncian como cierre de esta conferencia, un conjunto de posibilidades para las artes que han evolucionado de la plástica de los materiales a los nuevos nexos con las tecnologías electrónicas y digitales, en torno a sus posibles transformaciones a futuro.

Las ciencias de la complejidad avanzan en el sentido, de mirar lo simple y lo complejo de la emergencia que aparece con la entropía creativa, de la capacidad adaptativa y de autoorganización, para lo cual la vida artificial está apareciendo con sistemas autodeterminantes o de autoorganización que en escala nano, o micro son impredecibles. Las bifurcaciones que tienen las artes electrónicas y digitales a partir de la ampliación de los sistemas y la aplicación de softwares y hardware, es decir, la interpretación de heurísticas, metaheurísticas, en condiciones creativas transdisciplinares distintas, basadas en la simulación, en la capacidad que tienen los sistemas de integrar a partir de algoritmos, códigos de programación, patrones matemáticos, códigos informáticos, poéticas o metáforas⁸ en las cuales resulta la imagen digital, que a la vez es numérica pero también permite encontrar formas abstractas que requieren de conocimientos sobre todo de los campos informáticos.

Los sistemas alterorganizados como materia de conocimiento que se desplaza a través de las redes, rayos laser, tanto de sistemas computacionales como de las partículas en las escalas micromoleculares, casi son de absoluto desconocimiento respecto al comportamiento y reorganización para nosotros desde nuestra limitada capacidad macroscópica.

La definición de sistemas complejos adaptativos propuesta por John Holland, involucra un conjunto de relaciones y conexiones entre diversos sistemas, sin embargo el tema central es sobre las transformaciones de la cultura digital y la complejidad de los sistemas adaptativos. Esto nos permite implicar a la creatividad y las transferencias de conocimiento como sistemas no lineales en el contexto de lo que ello significa: la adaptación, lo cual encarna el estudio de los *sistemas complejos adaptables* (SCA). Siguiendo la perspectiva de J. Holland, la adaptación resulta negativa inicialmente para la complejidad, o mejor dicho, para resol-

⁸ Importante destacar el avancen teórico en libros, revistas indexadas, obras de creación y exhibiciones en Brasil. Diversos grupos de pensadores y creadores presentan un sinnúmero de obras y son un ejemplo de investigación y aplicaciones en los temas de arte computacional, digital para la región y el mundo.



ver los problemas complejos de inestabilidad de los ecosistemas mismos del planeta, pero si trasladamos esta perspectiva a lo social y a la política no lineal, a la cultura, nos encontramos con sistemas también inestables. Las sociedades humanas nos estamos adaptando a las innovaciones en curso y éstas pueden promover a futuro, por nuestra capacidad creativa e interpretativa del ingenio un rico crisol de conocimientos.

Los mundos posibles de la creación y la emergencia de sistemas abiertos y alterorganizados configuran nuevas preguntas en los campos de las artes.

Referencias bibliográficas

Giannetti, Claudia. 2002. *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. España: L´Angelot

Maldonado, C.E. 2011. *Termodinámica y complejidad. Una introducción para las ciencias sociales y humanas*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Maldonado, C.E. 2012. *Derivas de Complejidad. Fundamentos científicos y filosóficos. ¿Qué son las ciencias de la complejidad?* Págs. 7 a 102. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Prigogine, Ilya. 2005. *¿Tan solo una ilusión?* España: TusQuets

Punset, Eduardo. 2010. *Viaje al poder de la mente*. España: Ciencia Destino.

Stewart, Ian. 2013. *17 ecuaciones que cambiaron el mundo*. Barcelona: Crítica.

Schmidt, Wilhelm. 2008. *El arte de vivir ecológico*. España: Barcelona.

Schneider, Eric. Sagan, Dorion. 2009. *La termodinámica de la vida*. España: TusQuets

Watts, Duncan. 2003. *Seis grados de separación. La ciencia de las redes en la era del acceso*. Barcelona: Paidós

Webgrafia

<http://www.flong.com/projects/ifp/>

<http://www.flong.com/projects/qrcode-for-digital-nomads/>

<http://hybridart.ru/>

<http://www.spacesyntax.com.br/home.html>

<https://www.bartlett.ucl.ac.uk/space-syntax>

<http://www.spacesyntax.net/>



<http://www.spacesyntax.com/media/videos/>

<http://ekac.org/>

<http://www.leonardo.info/>

<http://www.leonardo.info/leoinfo.html>

<http://www.bing.com/images/search?q=will+pappenheimer>

<http://www.leonardo.info/isast/journal/currentiss.html>

CINE EXPANDIDO / MEDIA STUDY

Jorge La Ferla

El 24º encuentro de la ANPAP que tuvo lugar en Santa María en 2015, resultó un marco ideal para analizar un estado de situación del arte considerando una praxis con las artes audiovisuales en la actual coyuntura de predominio de la máquina digital. Nos remitimos a un tema central, como es la simulación numérica del aparato cinematográfico como parte de una coyuntura en que un artista de video o cine experimental, un documentalista, un realizador de TV o un realizador cinematográfico utilizan variables del mismo soporte informático. Esta problemática de la desmaterialización del cine y la producción audiovisual suele ser aún soslayada en los ámbitos de la enseñanza y la producción, algo paradójico pues cuestiona seriamente la producción, la distribución y el consumo tanto como los estudios cinematográficos tradicionales. Me interesaba proponer este tema de discusión, conociendo los planes de crear un curso de cine en la UFSM para repensar cuestiones significativas que hacen a la formación cinematográfica y la creación con las artes visuales tecnológicas a lo largo del tiempo. Considerar la producción audiovisual actual implica discutir el estatuto mismo del cine el cual estaría en cuestión bajo entelequias como son las categorías de largometraje –comercial, independiente de autor, o experimental. Sabemos que el cine ha sido reemplazado por una máquina y programas como es el caso del ordenador y el procesamiento matemático de datos que en el origen no fueron concebidos como máquinas audiovisuales. Como bien señaló la profesora Profesora Richter en la apertura del coloquio, es de referencia al aporte de Walter Zanini, en su momento vicepresidente de la ANPAP, por su manera de pensar la inclusión de la tecnología y los medios maquínicos como parte de las artes contemporáneas que operativizó en sus clases, en el MAC de la USP, en la Bienal de SP. Una historia que anticipó hace década estos cambios tecnológicos y los incluyó como parte del campo del arte en lo que puede ser la el audiovisual y los nuevos medios establecidos en el museo y la galería.



Recordemos el legado de los hermanos Whitney¹ por el uso de la animación asistida por ordenador en un ámbito que relacionaba ya en los años sesenta la plástica y el arte cinético, la imagen en movimiento fílmica, electrónica y computacional, para una confluencia que asentó la hibridez del en sus vínculos con la electrónica, la holografía, la informática, entre otros. Los Whitney fueron pioneros en la creación de imágenes numéricas animadas por algoritmos. Estos referentes del cine experimental ejercieron una fuerte influencia, al plantear otra manera de trabajo que eludía el registro de cuerpos en movimiento en estudio o en locaciones, característicos del gran género del cine. En esa misma línea se sitúan artistas como Stan Vanderbeek² y Hollis Frampton³ que investigaron de manera visionaria variables de creaciones audiovisuales asistidas por ordenador. Otros referentes como Nam June Paik y Woody Vasulka, desarrollaron experiencias pioneras a partir de la manipulación digital de la señal de video en momentos en que el mercado no ofrecía aún tecnología de posproducción digital. El antológico video *Art of Memory* (1987) ya basaba su propuesta expresiva y formal en la manipulación numérica de imágenes y sonidos. Una búsqueda creativa que planteó un nuevo quiebre en el concepto de documental clásico establecido por el cine. Una praxis vinculada a la manipulación de la máquina, tecnología y programa, que algunos artistas encaran como proceso de construcción de una obra. En su momento, acá en Brasil fue Vilém Flusser el pionero en plantear un estado de situación radical sobre las relaciones que se establecen entre un realizador y la experimentación vinculada a la máquina que opera. Sus ideas de *caja negra* y de funcionario fueron conceptos claves. Por un lado se proponía un artista que utilizara las máquinas buscando la originalidad en su operativa; pero también se explicitaba la predeterminación maquinica que toda obra contiene. Recordemos que Paik y Vasulka precisamente se apropian de la máquina video y la computadora a partir un hardware propio buscando instancias de creación en los programas que manejaban esas máquinas. *Art of Memory* puso en cuestión la manipulación de archivos cinematográficos para la creación de un paisaje virtual inédito que resultaba de la construcción de un cuadro dentro del cual se ubicaban electrónicamente estos íconos documentales. La memoria mediática se alejaba del documento audiovisual como testimonio de la verdad. Éste era un significativo manipulable de un dudoso pasado que tergiversaba el valor de la certeza de los hechos y era a partir de este desvío electrónico y digital de la imagen y los sonidos, que se proponía un nuevo discurso en relación a la memoria de hechos de la historia. Por eso recordamos la historia del cine experimental, el video arte, la electro acústica pues han establecido vínculos de creación e investigación, a partir de la contaminación de sus soportes, lenguajes y dispositivos de más de medio

¹ Bonet, Eugeni, *El Cine Calculado, los orígenes de la animación por ordenador*, Área de la Cultura de la Diputación de Granada, 1999.

² Sutton, Gloria, *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, Leonardo Book Series, 2015.

³ "About the Digital Arts Lab", Hollis Frampton en Vasulka, Woody y Weibel, Peter *Buffalo Heads. Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*, ZKM/MIT, 2008.

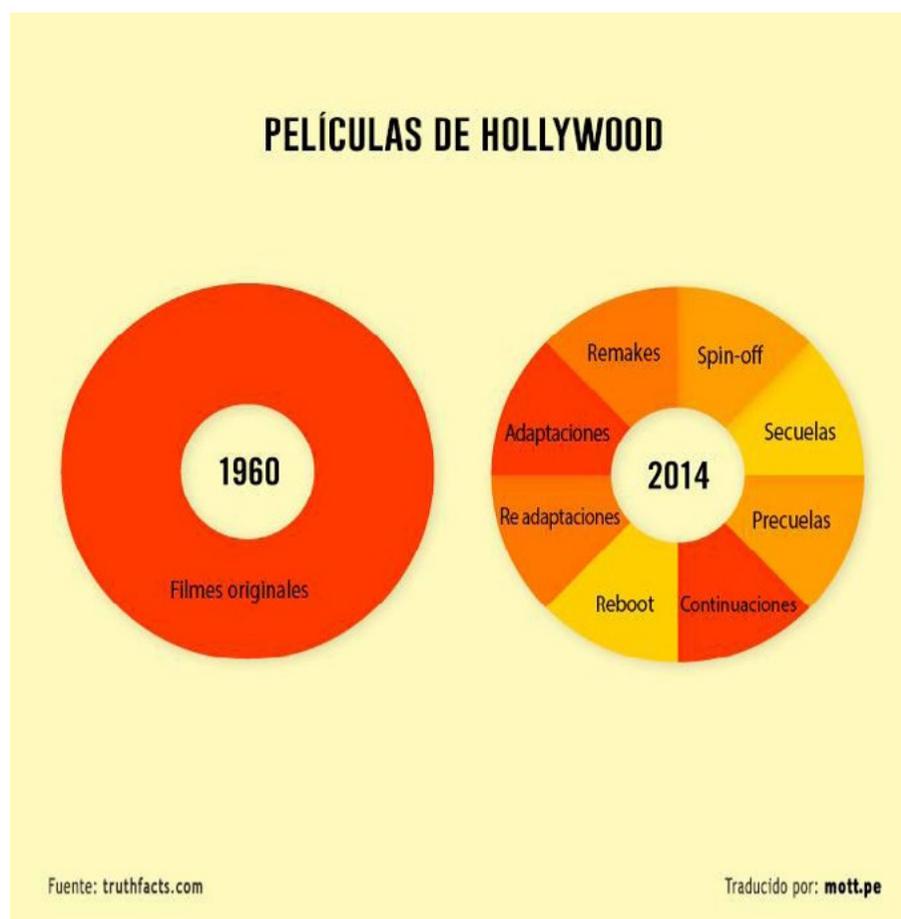


siglo con los denominados nuevos medios en base a procesos de hibridez creativa. Por cierto que uno de los manifiestos de estas combinatorias lo constituye *We can't go home again, by us* de Nicholas Ray (1973), un *work in progress* de toda la década final de la vida de Ray. Un film de múltiples pantallas, en donde se combinan imágenes documentales, found footage, registros de un workshop de video en el estado de Nueva York. Una de estas partes, estaba constituida por imágenes de ordenador logradas precisamente con el sintetizador que Paik está operando en ese momento. Una obra única, radical en su propuesta a partir de una búsqueda permanente de posibilidades, por cierto deslumbrante por los caminos que Ray recorre en su obra independiente y sus vínculos con la ilustre trayectoria en Hollywood.

En esta historia de combinatorias con los otros medios, el cine comercial ha venido surcando otros derroteros, marcados por la producción industrial y el consumo masivo, del cual podríamos trazar una interesante historia. Hitos como *2001, Odisea del Espacio*, Stanley Kubrick (1968) hasta *La guerra de los clones*, George Lucas (2002) marcan el inicio de un capítulo que *Avatar*, David Cameron (2007) culmina de proyectos industriales de calidad impulsados por realizadores que marcaron la dirección de un relato buscando novedades creativas para el gran espectáculo a partir de aplicar recursos informáticos originales. Culminada esa etapa, queda poco que analizar con respecto a una industria que sólo busca el producto uniforme que garantice el beneficio económico, como bien señala Peter Bogdanovich, “En Hollywood ya sólo se hacen películas para niños”.⁴ La última versión de *Star Wars: El despertar de la fuerza*, J.J. Abrams (2015) es una prueba elocuente del cine de gran espectáculo, una narrativa plana de fácil comprensión.

⁴ “En Hollywood ya sólo se hacen películas para niños”

<http://www.elcultural.com/revista/cine/Peter-Bogdanovich-En-Hollywood-ya-solo-se-hacen-peliculas-para-ninos/36793>



En América Latina, prevalece la producción en soporte digital emulando el cine original. Sin embargo, fuera de este simulacro, relevamos experiencias notables vinculadas a investigaciones, narrativas y formales, sobre el soporte informático que se han venido dando en estas últimas dos décadas. El proyecto *Pachito Rex* de fines de los años 90, fue visionario en los usos de las especificidades de la imagen virtual. Fabián Hofman, fotógrafo, videoartista, documentalista y realizador multimedia, desarrolló este proyecto de investigación en el marco del Centro de Capacitación Cinematográfica de la ciudad de México para el diseño de una película interactiva en soporte DVD Rom, una de cuyas versiones resultó en un largometraje en 35 mm, *Pachito Rex. Me voy pero no el todo* (2001)⁵. En su origen se trató de un guión en forma de hipertexto que se presentó desde en un sitio de internet el cual ofrecía recorridos navegables por los diversos vericuetos de un relato en sus posibles combinaciones. Asimismo se incluía un recorrido por los antecedentes históricos del proyecto, un muestrario del diseño de los posibles los fondos virtuales que se iban a utilizar así como objetivos académicos y narrativos. *Pachito Rex* fue registrado entre fines de 1999 y 2000; con actores, sin decorados y en *Blue Screen* con una cámara DV Cam. Además de la grabación de los datos en la cinta digital se almacenaron los datos en el disco duro de un ordenador con baja compresión de la imagen. Tras la edición del material de registro se fueron incrustando los fondos con las imágenes de los actores sobre la

⁵ *Arca Rusa* de Alexander Sokurov (2002), el proyecto de referencia prácticamente coincide con el film de Hofman, por más su realización es posterior.



pantalla azul. Ya en ese momento, no se hablaba de metraje sino de bites, el largo tomaba la medida de varios teras. Luego las imágenes se transfirieron para obtener el internegativo del 35 mm Hofman no buscaba la analogía realista sino una textura que en su definición y valores cromáticos ofreciese una estética más cercana al *comic* que evidenciando el carácter digital de la imagen. *Pachito Rex* contradecía el *mainstream* predominante que busca ocultar el carácter informático para presentarse como cine. *Pachito Rex* nació como una propuesta interactiva cuyo diseño de interfaz se centraba en un hipertexto navegable. Si bien el proyecto de DVD ROM nunca se concretó quedó un prototipo con una opción de menú no lineal con cuatro de las nueve versiones del film. Ha pasado el tiempo y el *transfer digital to film* ha dejado de existir, puesto que la captura de imágenes y la exhibición se realiza enteramente en formato numérico. Un proyecto de referencia aún poco estudiado por la academia y la crítica cinematográfica de México, y América Latina, que marca la historia del audiovisual en el continente.

La actual uniformidad digital lleva a reconsiderar esta historia de contaminaciones a lo largo del siglo XX como antesala de un momento actual en que el cine se ha convertido en un proceso informático operado por el *media software* corporativo. Tomemos el caso del film de Wim Wenders, *La sal de la tierra* (2014)⁶ elocuente por ser el protagonista el Sebastião Salgado y por ser Juliano Ribeiro Salgado, su hijo, quien codirige el film junto a Wenders, coincidiendo los tres en la acción de hacer imágenes en el mismo momento y lugar. Una conciencia y una empatía que está dada por el uso de la misma tecnología digital y los modelos de cámaras cuya forma ergonómica son los de una cámara fotográfica. Un director que filma y un artista que fotografía coinciden en el tiempo y el espacio con procesos de simulación de captura fotoquímica realizado por la misma máquina digital. De hecho, Wenders ha venido testimoniando a lo largo del tiempo de estos contactos del cine con la imagen video y digital. Fue con *Habitación 666* (1982) que en su momento se refirió explícitamente a una crisis del cine vinculada a la irrupción del video y la imagen electrónica. El tono del documental era crítico considerando lo que podría ser el futuro del cine aunque fue relativizado por algunos de los entrevistados, entre los cuales, los más elocuentes fueron Michelangelo Antonioni y Jean-Luc Godard, ambos ya habían incursionado en el video y la TV. El mismo Wenders realizaba una serie de películas, que se caracterizan por tener como base expresiva a la imagen electrónica y digital combinada con el cine⁷. A lo largo del tiempo, Wenders deja de lado los cuestionamientos produciendo sistemáticamente en digital aceptando el reemplazo, y dejando de lado cualquier cuestionamiento crítico sobre la desmaterialización del cine. El realizador brasileño, Gustavo Spolidoro, pone en

⁶ *The Salt of Earth*, Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders, 2014.

⁷ *Lighting Over Water* (1980) y *Notebook on Cities and Clothes* (1989) son las más elocuentes por la tensión entre los usos del cine y el video, analógico y digital, respectivamente.



escena esta nueva etapa de Wenders en un film notable, como es *Back to Room 666* (2008) realizado en Porto Alegre en que parodia la problemática original del film de Wenders a quien pone en cuadro frente a cámara en una habitación de hotel. La obra de Wenders ya es funcional a la imagen numérica sustituyendo al cine. “Es increíble cuando pienso qué pesimista era nuestra previsión en 1982. Es increíble como se ha mantenido de bien el cine. No sólo superó nuestras expectativas de ese momento, sino también la de los años noventa y en el siglo XXI, salió solo del pozo en el que se encontraba. El cine está más vivo que nunca”.⁸



Adiós al Lenguaje, Jean-Luc Godard (2014)

Pero interesa indagar en *Adiós al Lenguaje* (2014) la última obra (¿film?) de Godard que se exhibió en su versión 3 D en varias salas de Buenos Aires⁹ y que entiendo que no ha tenido en esta versión estreno comercial en Brasil. Fue el año en que Godard cumplió 85 años llegaba su nueva obra la cual trasciende las categorías uniformes que rigen el consenso del espectáculo y el discurso sobre lo que sería actualmente el cine de largometraje. *Adieu au langage* irrumpe en momentos de preponderancia absoluta de la máquina digital, y a

⁸ Wim Wenders en Spolidoro, Gustavo: *Back to Room 666*, Brasil, 2008.

⁹ Todo un acontecimiento considerando la magnitud de la obra y la distancia que mantiene con cualquiera de las otras versiones 2 D que circulan en sala, en las redes, en DVD. Probablemente el mejor estreno del 2015.



diferencia de Wenders y la mayor parte del cine que se realiza actualmente, plantea una crisis profunda en los dispositivos, géneros y lenguajes que definieron el cine durante el siglo de su existencia. La obra de Godard sigue traspasando fronteras que pocos han transitado en el campo del audiovisual y que suelen ser eludidos, por cansancio, desinterés o precaución. Godard ha venido deambulando por diversas regiones de las artes y los medios ofreciendo un sofisticado sistema de pensamiento sobre los pasajes entre los soportes audiovisuales. Así es como *Adiós al Lenguaje* se presenta como una notable síntesis de una operatoria virtuosa de medio siglo a contracorriente del cine de representación institucional, del entretenimiento comercial y del cine independiente de autor. Una obra que incomoda en los lugares comunes en los que suele moverse la teoría académica y la crítica cinematográfica de los medios comerciales desde la pleitesía al cine de autor o al eufemismo del film independiente siendo notable la dificultad que presenta al análisis. Consideramos este último film de Godard vinculado a ciertas vertientes de su obra anterior. Recordemos cuando en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1962) el audio doblado adosado al registro del sonido directo se superponía la marca y tono de una voz en off, que se identificaba como perteneciente a Godard la cual hacía referencia a contextos del film, a los personajes, al entorno urbano de la periferia parisina, a su trama y realización. Ya no era el Godard que a la manera de Hitchcock aparecía en *Sin Aliento* (1959) con su cuerpo como figura casual. La intervención era sonora y ajena a una literalidad de la trama narrativa y remitía a circunstancias varias del film. Así es como comenzaba a operar la cita, siendo el propio realizador quien introducía su propio registro sonoro, su voz ya era figura reconocible. Pero fue con *Ici et ailleurs* (1976) luego de la época militante del grupo Dziga Vertov, que se afirma esta presencia de Godard comentando el film a través de esta marca sonora reconocible que se adosaba al recurso a la imagen electrónica conjunto que iba a ser parte de una estrategia recurrente que iría delineando la autorreferencia como forma de ensayo. Aquel documental en 16 mm que en su origen iba a focalizarse en la causa Palestina incorporaba la visión sobre la situación política en Francia a partir de registros en video y a través imágenes de archivo compuestas como collage electrónico. La imagen video se articulaba con el soporte fotoquímico e incluso con ciertas marcas digitales que preanunciaban el avenir de la imagen informática. Ya en *Número Dos* (1975) se combinaba la ficción con el documental, el video con el cine. Ambas tecnologías convivían desde el inicio del film en un montaje conceptual que remitía a las materialidades tecnológicas de la imagen. Era el cuerpo de Godard, donde se escenificaban ambas imágenes y por supuesto su voz, comentando en directo esta puesta en abismo. La historia de la pareja protagonista del film convivía con el preludio en que Godard se refería al entorno tecnológico y narrativo. La indeterminación entre ficción y documental estaba sustentada en la hibridez de los soportes combinados. Así es como *Adiós al lenguaje* resume investigaciones que podemos



vincular con las primeras experiencias vanguardistas de los años 20 cuando surge otro cine y se abren diferentes experimentos particularmente en el cine alemán, danés y soviético¹⁰. La obra de Godard se bifurca a lo largo del tiempo incursionando en las categorías de cine experimental, video de creación, televisión de calidad, nuevas tecnologías, arte contemporáneo en las cuales siempre encontramos instancias de investigación. *Adiós al Lenguaje* elude la uniformidad del espectáculo así como los clichés de los actuales circuitos del cine contemporáneo, a partir de una obra y un discurso que pone en crisis la noción de largometraje, de documental de creación e incluso del cine experimental, del video arte y del arte multimedia. Post cine, experimento de audiovisión, ensayo tecnológico pueden ser categorías múltiples donde se puede incluir este último film de Godard. Fronteras porosas entre cuyos límites se devela un estado de situación y reflexión sobre el cine, su aparato y su lenguaje así como sobre los mecanismos ideológicos del audiovisual tecnológico del cual *Adiós al Lenguaje* es un capítulo trascendente.

Algunos jóvenes realizadores independientes, como Lisandro Alonso con *Jauja*, (2014) Xavier Dolan, con *Mommy* (2014), proponen una búsqueda en el uso de la forma y composición de la imagen para tímidas propuestas de relato que continúan una saga de largometrajes de la cual en su momento *Time Code* de Mike Figgis (2000) marcó un punto de inflexión. El uso de cámaras digitales, la captura en directo de cuatro acciones simultáneas y la proyección era un experimento sólo posible a través del registro y la manipulación digital. Por su parte, *Tangerine* de Sean Baker (2015) de notable fotografía la cual fue enteramente realizada enteramente con teléfonos celulares a partir de aplicaciones que simulan de una manera sorprendente la imagen fílmica.

Considerando estas variables y estado de situación, me parecía pertinente considerar los estudios cinematográficos, que para el caso de Brasil, nos remitimos a la investigación de la investigadora Luciana Rodríguez¹¹ quien traza una notable historia en donde es elocuente las maneras en que la formación va pasando de ámbitos heterogéneos y poco estructurados como los video clubes a la universidades a lo largo del tiempo. Por su parte el caso de Buenos Aires es sintomático por ser una de la ciudades que actualmente posee la mayor cantidad de escuelas de cine en el mundo. La fuerte presencia de estudiantes de América Latina, implica que en el corto plazo estarán produciendo audiovisual en sus países de origen. Por eso es de notar que la treintena de instituciones que ofrecen estudios cinematográficos se presentan literalmente como escuelas de cine¹². Por esto quería

¹⁰ Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*, Ed. Fernando Torres, Valencia. 1974 fue de los pocos en legitimarlo dentro campo de la historia del cine.

¹¹ "La enseñanza del cine en las Universidades. Una propuesta de historia y los impactos de la tecnología digital", Luciana Rodríguez en La Ferla, Jorge y Quevedo, Alberto, (comp.) *El cine hace escuela*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2014. Disponible en www.academia.edu

¹² "Análisis crítico de las escuelas de cine en Argentina. Dilemas entre la teoría y la práctica", Rodolfo Hermida en La Ferla, Jorge y Quevedo, Alberto, (comp.) *El cine hace escuela*, ob. cit.



referirme a una serie de obras y autores, tomando un caso particular muy cercano, como es la Universidad del Cine de Buenos Aires (FUC)¹³ por cierto también muy frecuentada por estudiantes brasileños. Recordamos algunos films emblemáticos de estos últimos años los cuales fueron realizados por autores egresados de la FUC, entre los cuales *Mundo Grúa* de Pablo Trapero (1999), *Los Rubios* de Albertina Carri (2003), *Hamaca Paraguaya* (2005) de María Paz Encina. Producciones más recientes como *Relatos Salvajes*, Damián Szifrón (2014), *Jauja* de Lisandro Alonso (2014), *La Patota* de Santiago Mitre (2015), *El Clan* de Pablo Trapero (2015), *Espacios de Memoria* (2016) de María Paz Encina por sólo citar algunas marcan diferentes vertientes de un cine de largometraje que va de lo independiente y autoral a un cine comercial que convoca a un público masivo. Otro proyecto notable, por su originalidad y una búsqueda experimental que elide las barreras de documental y ficción es *La Flor* de Mariano Llinás (2016), que continúa de varias maneras su saga de más de cuatro horas, *Historias Extraordinarias* (2008). Un proyecto que se aparta definitivamente de los tiempos de la producciones sindicalizadas, para construir grandes obras imposibles de realizar bajo las instancias tradicionales. Propuestas tan disímiles para un cine masivo a alternativas experimentales tienen en común el uso del soporte digital. A partir de estas variables en los soportes, los mencionados films de Carri, Encina y Llinás, implican innovaciones que se alejan del simulacro de un efecto cine en lo que se ofrece como un largometraje hecho por otros medios. Otro grupo de egresados de la Universidad del Cine vienen señalando caminos diversos en su producción artística audiovisual. Uno de ellos es Andrés Denegri, quien ubica al cine en la escena del arte contemporáneo. Sus instalaciones fílmicas vienen desplazando el dispositivo de la proyección cinematográfica y sus imágenes resultantes hacia el espacio de la galería y el museo. Una propuesta que nos remite a la historia de vínculos y rupturas de la práctica artística con los medios tecnológicos. La recuperación y manipulación del aparato cinematográfico y de archivos del pasado culminan en la proyección fílmica y la exhibición de su maquinaria, en forma de instalación. El *loop*, los proyectores, el haz de luz, las pantallas provocan al visitante del museo que deberá desplazarse con su cuerpo y sentidos estableciendo su propio diálogo con las obras. Sus recientes muestras¹⁴ proponen una variedad de elementos que en su materialidad, armado y propuesta implican una relectura de un relato sobre la Argentina que a lo largo del tiempo legó el cine. Una obra puramente fílmica la cual dialoga con los recorridos anteriores de Andrés Denegri en sus incursiones por la fotografía, el cine, la imagen electrónica, el multimedia y una búsqueda expresiva que atraviesa el amplio espectro de las tecnologías audiovisuales. Sus piezas reflexionan sobre la materialidad de

¹³ “Universidad del Cine, una escuela que produce o una productora que enseña: el dilema de una institución diferente”, Mario Santos en *El cine hace escuela*, ob. cit.

¹⁴ *Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*, Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires (2013), disponible en www.academia.edu; *Aurora*, Museo de Bellas Artes de Salta (2015), *Clamor*, Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (2015), *Instante Boni*, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires (2015).



los soportes apelando a un arte de la memoria vinculado a los medios audiovisuales. El término de puesta en escena, nos remite a un dispositivo de efecto cinematográfico para un espectador que en su deambular percibe imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras de una fantasmagoría cinematográfica ubicada en el espacio de la galería de arte. Denegri llega a esta instancia de su obra desde su formación cinematográfica en la Universidad del Cine, desde el amplio espectro de las piezas monocanales hasta el arte de la instalación cuya materialidad electro/mecánico/fotoquímico, reflexiona sobre el audiovisual y apela al arte de la memoria tanto en sus imágenes resultantes como en la parafernalia de las máquinas en exposición.



Instante Boni, Andrés Denegri, 2015.

Otro caso elocuente que quiero exponer es de Albertina Carri. Su muestra audiovisual¹⁵ en el Parque de la Memoria de Buenos Aires testimonia de una nueva etapa en su producción. Su obra cinematográfica, largos y cortos en cine y en video, las realizaciones para televisión, un proyecto editorial de referencia y el arte de la instalación hacen de Carri un particular modelo de artista. Su film *Los Rubios* (2003) señaló un punto de inflexión en el cine argentino que se vincula con la muestra y es parte de una práctica artística aún incipiente considerando su continuidad y posibles desarrollos. En su pasaje del cine al museo la propuesta de Carri ofrece una nueva lectura política sobre la historia reciente de la Argentina. La exhibición

¹⁵ <http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/albertina-carri-2/>



pone en obra parte el manifiesto político de los padres de la artista, desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina. Roberto Carri, en su expresión literaria y sus expansiones en el cine, tanto como los manuscritos epistolares de Ana María Caruso, las instalaciones audiovisuales de Albertina en sus múltiples vínculos expuestos en la escena de la sala PAYS del Parque de la Memoria de Buenos Aires. El oscurecimiento de la sala, en los tabiques y paredes se constituye una relación espacio-tiempo entre las obras proponiendo recorridos alejados de cualquier linealidad o cronología. El conjunto de muestra requiere un tiempo propio de movimiento del espectador que va incorporando un relato sensorial de luz, imágenes y sonidos fragmentados que ponen en escena una memoria personal, familiar y política que se concentra en la práctica de la instalación. Una muestra temporaria que propone una experiencia artística compleja que desafía una percepción que requiere compromiso por parte del espectador quien va armando un complejo rompecabezas sobre la tragedia argentina a través de dos personas ilustres. Este elocuente autorretrato documental se plantea la pregunta, ¿quién soy yo? ¿se puede vivir sin recordar?, a las cuales Albertina Carri viene respondiendo con elocuencia a través del cine documental, el libro, y ahora las instalaciones conformando un sólido discurso audiovisual expandido¹⁶.



Investigación del Cuatreroismo, Albertina Carri, Parque de la Memoria, 2015

Este breve estado de situación que aquí expongo intenta considerar un campo de la investigación en las tecnologías audiovisuales a partir de la desmaterialización del cine que implica replantear la enseñanza del cine en este estadio que algunos denominan como

¹⁶ "La tensa relación entre cine y arte", Jorge La Ferla, Revista Código N. 91, Ciudad de México, febrero/marzo, 2016.



post cine?¹⁷ Frente al histórico rechazo consolidado de considerar las nuevas tecnologías como soportes expresivos relacionados con la formación cinematográfica, son pocas las instituciones que han incorporado la enseñanza de la televisión, del video y las herramientas digitales, en sus especificidades y combinaciones con el cine, como una posibilidad de praxis proveniente de la imagen electrónica, digital y fotoquímica. Recordar el nacimiento y desarrollo de los denominados *Media Studies*, puede ser revelador de este aparente dislate. La enseñanza y la práctica de la creación con los medios audiovisuales requiere sin dudas parámetros distintos de los que rigen en la mayoría de los establecimientos de enseñanza. En 1915, hace exactamente un siglo, se estrenaba *El nacimiento de una nación*¹⁸ efeméride que coincide con los primeros antecedentes de estudios cinematográficos no curriculares en la Universidad de Columbia.¹⁹ Poco tiempo después se crea la gran referencia, que sería el primer centro de enseñanza integral de cine, la GIK creada en la Unión Soviética en 1919, que fue la primera escuela de cine concebida bajo un claro concepto formalista. Y ya en 1920 se referencia la primer escuela de formación cinematográfica de América Latina, *Azzurri* en San Pablo, concentrada en la formación de actores²⁰. En 1935 nacía en Roma el Centro Sperimentale di Cinematografia, también ligado a un proyecto político. En ese mismo año Iris Barry recibía el encargo de instaurar *The Film Library*, es decir el Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que iba a dedicarse a la conservación, difusión, investigación y enseñanza del arte del film.²¹ Estas serían algunas vertientes del origen del campo de los estudios fílmicos cuyas líneas de fuerza se han mantenido inamovibles durante casi un siglo. En Argentina, la primer escuela de cine data de 1946, ligada a la Universidad Nacional de Tucumán²² con una propuesta tradicional de programa de estudios. Sin embargo, fue a principios de los años setenta que surge otro modelo de instrucción audiovisual, el *Media Study*, en la Universidad de Buffalo.²³ Gerald O'Grady revolucionaría la educación al sistematizar la idea de estudios sobre medios, una formación conformada por una amplia combinatoria de disciplinas que abarcaba una praxis con la fotografía, el cine clásico, la televisión, el cine experimental, el video, la radio, la televisión, la informática y las instalaciones. Un proyecto visionario de referencia frente a una problemática aún no resuelta por la mayoría de las escuelas y carreras de cine. Por más que ciertas escuelas y universidades vienen marcando algunas variables, interesantes

¹⁷ "Pasado, presente, futuro. Nuevas tendencias en el cine. La Universidad del cine después del cine" en Kamin, Bebe (comp.): *20 años de creación. Universidad del cine*, Buenos Aires, 2011.

¹⁸ Griffith, David W.: *Birth of a Nation*, USA, 1915.

¹⁹ Polan, Dana: *Scenes of Instruction: The Beginnings of the US Study of Film*, University of California Press, Berkeley y London, 2007.

²⁰ "O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual", Luciana Rodríguez (tesis de doctorado dirigida por la profesora Maria Dora Mourao, Escuela de Arte y Comunicación, Universidad de San Pablo, 2012/"La enseñanza del cine en las universidades. Una propuesta de historia y los impactos de la tecnología digital", Luciana Rodrigues en *El cine hace escuela*, ob. cit.

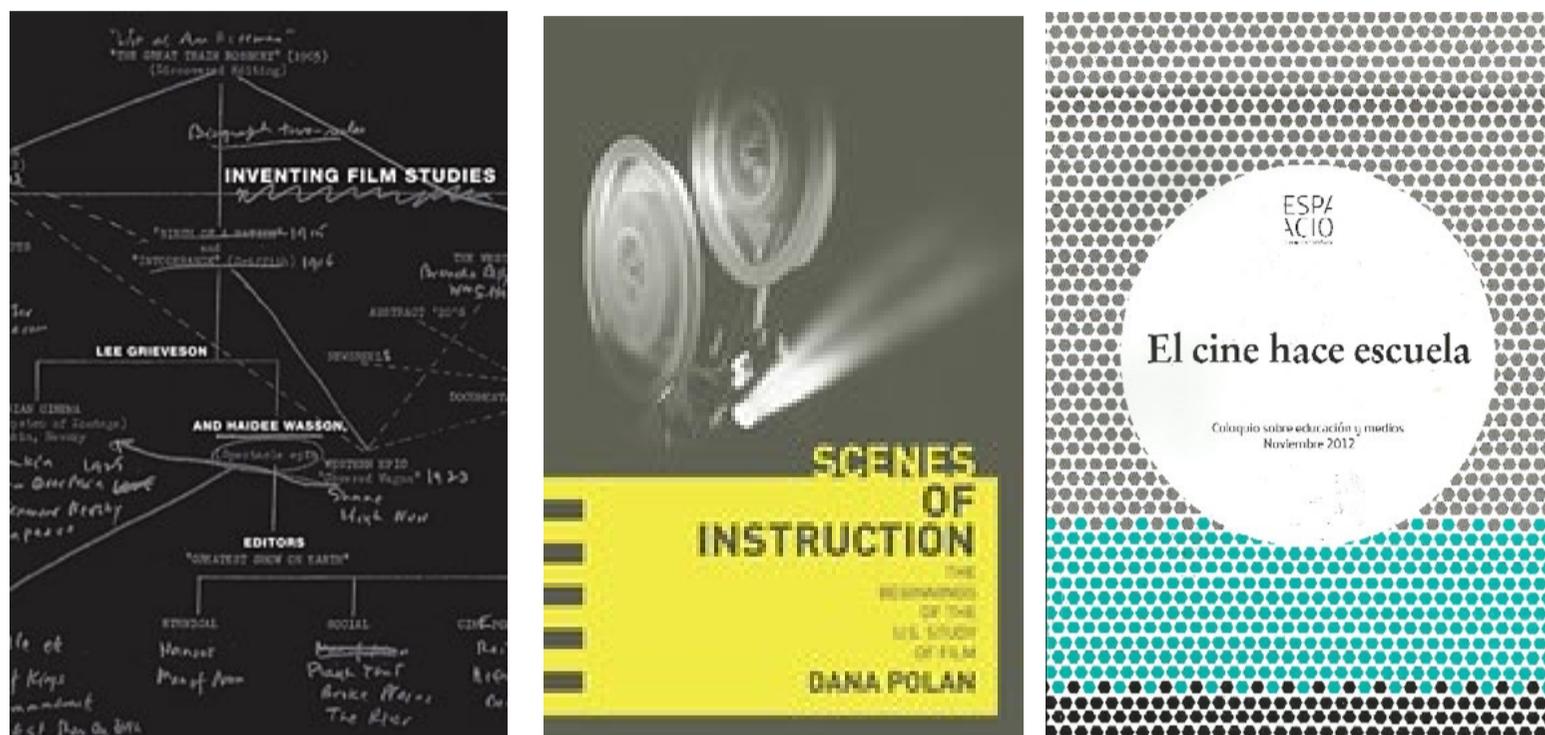
²¹ Wasson, Haidee: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Los Angeles, 2005.

²² "Análisis crítico de las escuelas de cine en Argentina. Dilemas entre la teoría y la práctica", Rodolfo Hermida en La Ferla, Jorge y Quevedo, Alberto, (comp.) *El cine hace escuela*, ob. cit.

²³ Vasulka, Woody y Weibel, Peter (Eds.): *Buffalo Heads. Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*, MIT Press/ZKM, Cambridge/Karlsruhe, 2008.



de considerar dentro de una concepción situada en el área de las artes mediáticas.²⁴ Estos centros en su praxis académica no sólo dan cuenta de la diversidad tecnológica de las artes audiovisuales, sino también de los cambios en los procesos de creación, que difieren radicalmente de la clásica secuencia de los estudios cinematográficos, cuyo mayor objetivo sigue siendo el largometraje.



Inventing Film Studies, Lee Grieveson/Haidee Wasson (ed.), 2008.
Scenes of Instruction, The Beginnings of the U.S. Study of Film, Dana Polan, 2007.
El cine hace escuela, Jorge La Ferla y Alberto Quevedo (comp.), 2015

Hasta ahora las escuelas de cine, los estudios cinematográficos y la crítica especializada han sorteado esta problemática insoslayable del fin de la materialidad original del cine y de las variables tanto en su consumo como en la función del espectador. Los mencionados momentos de crisis frente a la irrupción del video y la informática en la práctica cinematográfica y luego de una retórica, entusiasta o pesimista, se diluyeron. El cine, comercial, independiente y de autor, terminó aceptando el fin de la era de un soporte, adaptándose a lo que el mercado viene ofreciendo como imagen numérica en el rubro cámaras, posproducción y exhibición. La industria, la crítica y la academia, se vienen adaptando a estos cambios, pero intentado disimular al máximo, y de mala manera este corrimiento trascendente. El predominio del consumo y del espectáculo total, sostenido por los medios masivos en su transmisión digital, ha convertido al cine en un confuso híbrido tecnológico, que ya no responde a las especificidades que lo definían²⁵. La mutación

²⁴ KHM, la escuela de Artes y Medios, de Colonia, Alemania, The Royal College of Arts, en Inglaterra; Rijks Academy, Amsterdam; la ECA, Escuela de Arte y Comunicación de la USP en Brasil; FUC, Fundación Universidad del Cine, en Buenos Aires.

²⁵ Gaudreault, André y Marion, Philippe *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*, Papirus, Campinas, 2016.



en la materialidad de los pasos y de los conceptos que se desprendían de sus aplicaciones, como expresión y discurso, ha sido radical en lo que puede ser hoy, valga el eufemismo, hacer cine. Ignorar esta desaparición del cine como tal, es un dislate, más allá de cualquier pérdida purista no deja de plantear retos interesantes, expresivos y productivos. Más allá de lamentar esta pérdida, irreparable por cierto, sigue siendo un desafío pensar en toda la serie de las posibilidades creativas, que precisamente continúan una historia de las artes mediáticas experimentales, de desvío y apropiación de los previsibles discursos de entretenimiento y simulación cinematográficas. La eterna relación máquina/medios con el imaginario estaría en el centro de la cuestión de la discusión sobre el fin de los medios y las maneras en que se desarrolla como práctica artística. El entusiasmo por las reales potencialidades de la informatización se verificó en promesas sobre nuevas formas de relatos hipertextuales, la escritura de algoritmos de autor, las narrativas transmedia, el diseño de instalaciones interactivas, las cuales están aún en un estadio de hipotético. Salvo raras excepciones estas prácticas creativas quedaron en especulaciones, experiencias individuales y búsquedas sin continuidad. Es en el marco de un selecto espectro de las prácticas artísticas contemporáneas que realizadores de América Latina vienen produciendo un discurso sólido, y trascendente, sobre lo específico cinematográfico en su ontología, historia y ocaso frente a la decretada muerte del cine.

Era en el ámbito del ANPAP que nos parecía el lugar para plantear un estado de situación del audiovisual considerando el traslado de esta discusión que en un momento estuvo limitada al campo específico del cine, y que hoy también pertenece al ámbito del diseño y de las artes plásticas considerando esta expansión de las tecnologías hacia el ámbito del arte contemporáneo.

Realização

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS / PPGART
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA / UFSM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS / PPGAV
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL / UFRGS

SANTA MARIA, RIO GRANDE DO SUL, 2015

ANPAP / Biênio 2015–2016

Presidente: Nara Cristina Santos | PPGART/UFSM
Vice-presidente: Ana Maria Albani de Carvalho | PPGAV/UFRGS
1ª Secretária: Paula Ramos | PPGAV/UFRGS
2ª Secretária: Andréia Machado Oliveira | PPGART/UFSM
1ª Tesoureira: Karine Perez Vieira | UFSM
2ª Tesoureiro: Paulo César Ribeiro Gomes | UFRGS e PPGART/UFSM

Assessorias

Comunicação: Vera Lúcia Didonet Thomaz | PPGTE/UTFPR
Assuntos Internacionais: Aparecido José Cirillo | PPGA/UFES
Apoio Administrativo Pós-Graduação: Darci Raquel Fonseca | PPGART/UFSM
Publicação E-Book: Cleomar de Souza Rocha | PPGACV/UFG
Presidência anterior: José Afonso Medeiros de Souza | UFPA e Lúcia Pimentel | UFMG

Universidade Federal de Santa Maria

REITOR

Paulo Afonso Burmann

VICE-REITOR

Paulo Bayard Dias Gonçalves

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Martha Bohrer Adaime

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Paulo Renato Schneider

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Teresinha Heck Weiller

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E LETRAS (CAL)

Pedro Brum Santos

COORDENADORA DO PROGRAMA DE

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Darci Raquel Fonseca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

REITOR

Carlos Alexandre Netto

VICE-REITOR

Rui Vicente Oppermann

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Sérgio Roberto Kieling Franco

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Vladimir Pinheiro do Nascimento

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Carlos Frantz

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Sandra de Deus

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Lúcia Becker Carpena

COORDENADORA DO PROGRAMA

DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Elaine Tedesco

Organização

COORDENAÇÃO GERAL

Nara Cristina Santos PPGART/UFSM
Ana Maria Albani de Carvalho PPGAV/UFRGS

SECRETARIA

Paula Ramos PPGAV/UFRGS
Andréia Machado Oliveira PPGART/UFSM

TESOURARIA

Karine Perez Vieira UFSM
Helga Corrêa PPGART/UFSM (de janeiro a agosto de 2015)
Paulo César Ribeiro Gomes UFRGS e PPGART/UFSM

EQUIPES DE TRABALHO

Comunicação / Divulgação
Vera Lúcia Didonet Thomaz PPGTE/UTFPR
Natascha Rosa de Carvalho LABART/UFSM
Francisco Dalcol PPGAV/UFRGS

Design

Dayane Ziegler UFSM/UFF
Carlos Donaduzzi LABART/UFSM
Valéria Boelter PPGART/UFSM
Sandro Ouriques Rodrigues PPGAV/UFRGS

Credenciamento

Reinilda Minuzzi PPGART/UFSM
Dayane Ziegler UFSM/UFF
Valéria Boelter PPGART/UFSM
Giovanna Casimiro PPGART/UFSM
Mariana Binato de Souza PPGART/UFSM

Assessoria Administrativa

Darci Raquel Fonseca PPGART/UFSM
Daiani Saul da Luz TAE/UFSM
Flavia Bottega TAE/UFSM
Sônia Cargnelutti TAE/UFSM
Fabiana Fagundes Fontana CESH/UFSM

Assessoria Publicação e-book

Cleomar de Sousa Rocha PPGACV/UFG
Débora Aita Gasparetto UFSM e PPGAV/UFRGS

Infraestrutura Local

Andrea Capssa PPGART/UFSM
Fernanda Codinotti CAV/UFSM
Laryssa Machado CAV/UFSM

Infraestrutura Técnica / Tecnológica

Fernando Codevilla LABART/UFSM & PPGAV/UNESP
Marcos Cichelero LABINTER/UFSM
Matheus Moreno PPGART/UFSM

Evaristo do Nascimento LABINTER/UFSM
Felipe Duarte CAV/UFSM
Fabio Gomes de Almeida LABINTER/UFSM
Sérgio May TAE/UFSM
Renato da Rosa Correa TAE/UFSM

Infraestrutura Evento / Comunicações

Débora Aita Gasparetto UFSM & PPGAV/UFRGS
Giovanna Casimiro PPGART/UFSM
Carlos Donaduzzi LABART/UFSM
Ane Witt LABART/UFSM/UNB
Mestrados PPGART 2014 e 2015

Mediadores (CAV/UFSM) / Exposição Metacampo

Milena Duarte Correa UFSM
Joana Gaviraghi Brustolin UFSM
Alexandre Tamagnini Montebeller UFSM

Mediadores (CAV/UFSM) / Exposição FACTORS 2.0

Ana Paula Greine UFSM
Bruna Kuhn UFSM
Geisiane Soares UFSM
Jane Zofoli UFSM
Jéssica Vesz UFSM
Jéssica Freisleben UFSM
Júlia Schutz UFSM
Laryssa Machado UFSM
Letícia Ravanello UFSM
Natália Cabrera UFSM
Oneide Soares UFSM

Realização

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
CAL/UFSM – Centro de Artes e Letras / Universidade Federal de Santa Maria
PPGART/UFSM – Mestrado em Artes Visuais / Universidade Federal de Santa Maria
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
IA/UFRGS – Instituto de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul
PPGAV/UFRGS – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Apoio

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FAPERGS – Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul
Ministério da Educação

Conselho Editorial

COORDENAÇÃO

Nara Cristina Santos UFSM

Ana Maria Albani de Carvalho – UFRGS

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA, CRÍTICA DE ARTE

José Afonso Medeiros de Souza – UFPA

Neiva Maria Fonseca Bohns – UFPEL

COMITÊ DE EDUCAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Rejane Galvão Coutinho – UNESP

Robson Xavier da Costa – UFPB

COMITÊ DE POÉTICAS ARTÍSTICAS

Cleomar de Souza Rocha – UFG

Valzeli Figueira Sampaio – UFPA

COMITÊ DE CURADORIA

Eliza de Souza Martinez – UNB

Vera Beatriz Cordeiro Siqueira – UERJ

COMITÊ DE PATRIMÔNIO, CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Humberto de Farias Carvalho – UFRJ

Luiza Fabiana Nietzsche de Carvalho – UFPEL

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Maria Albani de Carvalho – UFRGS

Analice Dutra Pillar – UFRGS

Andréia Machado Oliveira – UFSM

Aparecido José Cirillo – UFES

Belidson Dias – UNB

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega – UFRJ

Cleomar de Souza Rocha – UFG

Consuelo Schlichta – UFPR

Darci Raquel Fonseca – UFSM

Edgar Silveira Franco – UFG

Eliza de Souza Martinez – UNB

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – UNB

Fabio Oliveira Nunes – UNESP

Gerda Foerste – UFES

Helga Corrêa – UFSM

Hermes Renato Hildebrand – UNICAMP

Humberto de Farias Carvalho – UFRJ

Irene Tourinho – UFG

José Afonso Medeiros de Souza – UFPA

José Luiz Kinceler – UDESC

Lúcia Gouvêa Pimentel – UFMG

Luciano Vinhosa Simão – UFF

Luiz Sérgio de Oliveira – UFF

Luiza Fabiana Nietzsche de Carvalho – UFPEL

Maria Cristina Fonseca – UDESC

Maria Luiza Fragoso – UFRJ

Maria Luísa Távora – UFRJ

Marilda Oliveira de Oliveira – UFSM

Marise Malta – UFRJ

Mirian Celeste Martins – MACKENZIE

Moema Lúcia Martins Rebouças – UFES

Nara Cristina Santos – UFSM

Neiva Maria Fonseca Bohns – UFPEL

Paula Ramos – UFRGS

Paulo César Ribeiro Gomes – UFRGS

Raimundo Martins – UFG

Rejane Galvão Coutinho – UNESP

Robson Xavier da Costa – UFPB

Rosana Pereira de Freitas – UFRJ

Sandra Regina Ramalho – UDESC

Sheila Cabo Geraldo – UERJ

Sonia Tramujas Vasconcellos – UNEPAR

Valzeli Figueira Sampaio – UFPA

Vera Beatriz Cordeiro Siqueira – UERJ

A Comissão Científica do 24º Encontro Nacional da ANPAP é composta pelos representantes de cada um dos cinco comitês da ANPAP, Diretoria Biênio 2015–2016 e pelos proponentes dos sim-
pósios aprovados.