



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31

Editorial

Em seus dois volumes anteriores, a Paralelo 31 apresenta-se como uma publicação com variados textos verbais e visuais acerca das diversas manifestações da arte contemporânea a partir dos múltiplos olhares de seus diversos autores. A partir do terceiro volume apresentamos um novo formato, no qual mantemos as questões relacionadas à área da arte de modo geral e passamos a abrir espaço a especificidades, em um segundo bloco: o dossiê. Ensaio textuais e visuais ligam ambos os blocos, trazendo reflexões e olhares sobre a questão de gênero nas várias manifestações das artes visuais.

No primeiro momento, seis artigos problematizam as poéticas, a pesquisa e o ensino da arte: *A “fabulação realizante” como caminho soberano para entrar na dimensão interna do conhecimento* (Jacques Gauthier); *Algunas anotaciones en torno a la enseñanza del arte en la universidad pública: el caso español* (Ana Navarrete Tudela); *Corpo bélico, corpo esbelto: vida e inscrição de um soldado na Linha de Fogo* (André Winter Noble e Renata Azevedo Requião); *Cartografando territórios (im) possíveis para uma docência em arte* (Donald Hugh de Barros Kerr); *Reflexões sobre a aventura da tese em artes visuais – ou a viagem de ler e escrever sobre o seu próprio trabalho* (Pauline Gaudin Indicatti) e, enfim, *Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina* (Andrea Díaz Mattei).

No segundo bloco, o *Dossiê Gênero: O Feminino na Cultura e nas Artes*, incluímos artigos, entrevistas e ensaios. Alguns dos textos foram apresentados no IV Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória (IV SIGAM), evento realizado em novembro de 2014 no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e que reuniu pesquisadoras e pesquisadores de várias áreas dispostos a discutir a mulher e as questões de gênero em sua representação através das artes visuais. O recorte oferecido pelo dossiê desta edição traz um olhar sobre videogames, comunidades sociais estéticas, memória da publicidade, séries televisivas, além da própria imagem feminina nas artes plásticas: *Mujeres y Videojuegos. A partir de ahora, cada vez que respire, será*

gracias a mi... Lara Croft en Tomb Raider Legend (Ana Navarrete); *O corpo feminino segundo a estética kawaii: adentrando o universo das lolitas, das maids e das kegadols* (Otavia Alves Cé); *Memórias do gênero feminino e do trabalho a partir dos Almanachs de Pelotas (1913-1935)* (Paula Garcia Lima; Francisca Ferreira Michelin; Caroline Farias Ferreira e Sarah Londero Maschendorf Gottinari) e *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new Black* (Ana Paula Penkala). O dossiê desta edição é encerrado com quatro entrevistas onde Tereza Lenzi propõe um diálogo com artistas contemporâneos acerca, entre outras coisas, de que papel podem cumprir as práticas artísticas femininas na ordem estabelecida da/pela publicidade, os meios de comunicação e a política. As *Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte* chamam a participação de Rogelio Cuenca, artista e ativista espanhol; Elo Vega, artista e ativista espanhola; Ana Navarrete Tudela, professora, artista, ativista e pensadora espanhola, Rosa María Blanca, professora, artista e pensadora mexicana residente no Brasil.

Como uma ponte entre os dois blocos, a Paralelo 31 apresenta o ensaio textual *Educação criativa e sensibilização estética: Laboratórios* (Renata Alencar) e o ensaio visual *Lugar ténue* (Maria Ivone Dos Santos e Hélio Fervenza), que também origina a capa deste volume.

Importa salientar que esta publicação é resultado de um esforço coletivo de professores pesquisadores e mestrandos vinculados ao Centro de Artes da UFPEL e ao seu Programa de Pós Graduação em Artes Visuais.

Profª Lúcia Bergamaschi Costa Weymar e
Profª Ana Paula Penkala
Centro de Artes, UFPEL

Pelotas, dezembro de 2014

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 03
dezembro de 2014

Editora

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (UFPEL)

Conselho editorial

Adriane Hernandez (UFRGS)
Alice Jean Monsell (UFPEL)
Ana Paula Penkala (UFPEL)
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)
Helena Araújo (UFPEL)
Marcos Villela Pereira (PUCRS)
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)
Paulo Silveira (UFRGS)
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)
Ricardo Cristofaro (UFJF)

Revisão de texto e organização do material

Mariana Leite de Almeida e Paula Weber

Editoria de arte

Coordenadora: Ana Paula Penkala
Projeto gráfico, diagramação e manutenção do site: Lucas Pessoa Pereira
Projeto web: Adriana Silva da Silva
Implementação wordpress: Lucas Pessoa Pereira e Gustavo Stefani

Traduções de títulos e resumos para o inglês

Títulos: Lucas Pessoa Pereira
Resumos: Alice Jean Monsell

Também colaboraram nesta edição

Ana Navarrete Tudela, Ana Paula Penkala, André Winter Noble, Andrea Díaz Mattei, Caroline Farias Ferreira, Donald Hugh de Barros Kerr Junior (Goy), Francisca Ferreira Michelin, Jacques Gauthier, Hélio Ferverza, Maria Ivone Dos Santos, Otavia Alves Cé, Paula Garcia Lima, Pauline Gaudin Indicatti, Renata Alencar, Renata Azevedo Requião, Saarah Londero Maschendorf Gottinari, Tailze Melo, Teresa Lenzi



Imagem da capa: obra de Maria Ivone Dos Santos e Hélio Ferverza

 **CENTRO DE ARTES**
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS



UFPEL

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
A “ <i>fabulação realizante</i> ” como caminho soberano para entrar na dimensão interna do conhecimento <i>Jacques Gauthier</i>	8
Algunas anotaciones en torno a la enseñanza del arte en la universidad pública: el caso español <i>Ana Navarrete Tudela</i>	22
Corpo bélico, corpo esbelto: vida e inscrição de um soldado na <i>Linha de Fogo</i> <i>André Winter Noble; Renata Azevedo Requião</i>	36
Cartografando territórios (im)possíveis para uma docência em arte <i>Donald Hugh de Barros Kerr Junior (Goy)</i>	54
Reflexões sobre a aventura da tese em artes visuais – ou a viagem de ler e escrever sobre o seu próprio trabalho <i>Pauline Gaudin Indicatti</i>	72
Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina <i>Andrea Díaz Mattei</i>	88
ENSAIOS TEXTUAIS	
Educação criativa e sensibilização estética: Laboratórios <i>Renata Alencar; Tailze Melo</i>	106
ENSAIOS VISUAIS	
Lugar tênue <i>Maria Ivone Dos Santos; Hélio Ferverza</i>	128
DOSSIÊ GÊNERO	
Mujeres y Videojuegos. <i>A partir de ahora, cada vez que respire, será gracias a mi...</i> Lara Croft en Tomb Raider Legend <i>Ana Navarrete Tudela</i>	166
O corpo feminino segundo a estética <i>kawaii</i> : adentrando o universo das lolitas, das maids e das kegadols <i>Otavia Alves Cé</i>	176
Memórias do gênero feminino e do trabalho a partir dos <i>Almanachs</i> de Pelotas (1913-1935) <i>Paula Garcia Lima; Francisca Ferreira Michelin; Caroline Farias Ferreira; Saarah Londero Maschendorf Gottinari</i>	196
A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série <i>Orange is the new black</i> <i>Ana Paula Penkala</i>	212
Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte: Entrevista com Rogelio Cuenca	230
Entrevista com Elo Vega	238
Entrevista com Ana Navarrete Tudela	244
Entrevista com Rosa María Blanca <i>Teresa Lenzi</i>	250
<hr/>	
Resumos e abstracts das dissertações de alunos formados	256

A “fabulação realizante” como caminho soberano para entrar na dimensão interna do conhecimento

*La “fable réalisante” comme un
moyen souverain dans la dimension
interne de la connaissance*

Ce n’est pas du sang, c’est du rouge.

Godard¹.

A cor é sonho.

Deleuze².

Resumo: O autor mostra, a partir da reflexão filosófica de Deleuze sobre conceitos criados por cineastas, a relevância de noções como *função fabuladora*, *fabulações realizantes*, *descrições cristalinas* e *narrativas falsificantes* na geração do conhecimento. Frente ao racionalismo crítico, referências a Bergson evidenciam a possibilidade de se pensar juntas espiritualidade e política, principalmente na intuição e no transe xamânicos, e também em pesquisas utilizando a abordagem sociopoética.

Palavras-chave: Cinema; epistemologia; xamanismo; sociopoética.

Resume: *L’auteur montre, à partir de la réflexion philosophique de Deleuze sur des concepts créés par des cinéastes, la pertinence de notions comme fonction fabulatrice, fabulations réalisantes, descriptions cristallines et narrations falsificatrices pour la création cognitive. Face au rationalisme critique, des références à Bergson montrent la possibilité de penser ensemble la spiritualité et la politique, principalement dans l’intuition et dans la transe chamaniques, mais aussi dans des recherches utilisant l’approche sociopoétique.*

Mots-cles: *Cinéma; épistémologie; chamanisme; sociopoétique.*

O PROBLEMA: A FUNÇÃO “FABULADORA” E A INTUIÇÃO NA ELABORAÇÃO DO CONHECIMENTO ARTÍSTICO E CIENTÍFICO

Nos últimos livros que ofereceu ao público, Gilles Deleuze (DELEUZE, 1983; 1985) mostra como o cinema é um laboratório onde se criam, por meios próprios, conceitos. O cinema *pensa* e pede para os filósofos colocarem seu pensamento, fundamentalmente apresentado em termos de *imagens-movimento* e *imagens-tempo*, em problemas e conceitos, conforme a atividade filosófica normal (DELEUZE e GUATTARI, 1991). Sua referência central é, semioticamente, a obra de Peirce (PEIRCE, 1995) e, filosoficamente, a de Bergson³ (BERGSON, 1974; 2006 e LAPOUJADE, 2013), que foi para ele um mestre desde a juventude, principalmente em relação aos conceitos de *memória*, *duração* e *movente*. É bom lembrar que para Bergson, a memória expressa o *elã*, o *impulso vital*, ou seja, considerar que as camadas do passado se intensificam e condensam no presente e nos projetam no futuro. Assim acontece com todos os seres vivos. Uma consequência imediata, de primeira importância epistemológica, é que o mecanicismo fracassa na compreensão do *vivo*, já que não possui modelo suficientemente potente para dar conta do momento *intuitivo* pelo qual o ser vivo, além de depender do meio ambiente com seus condicionamentos, *inventa* respostas problematizadoras neste meio. Quanto mais refinada a consciência do ser, mais livres essas respostas: tal a experiência da liberdade humana. No mundo filosófico criado por Bergson percebe-se facilmente o quanto se opõem tempo e *duração*: o tempo é pensado em termos geométricos, como a regularidade dos relógios, em conformidade com um sistema espacial simétrico, modelo para uma concepção reversível do tempo. Mas o tempo do *movente*, o tempo vivo é a *duração*, que é *intensiva* em lugar de extensiva, que não se decompõe em momentos independentes, e sim age como uma onda contínua podendo acelerar ou retardar, se

[1] “Não é sangue, é vermelho” (fala proferida em *WEEK-END*, citada por Deleuze, 1985, p. 238: “É preciso falar e mostrar literalmente, ou então não mostrar, não falar”).

[2] Deleuze, 1985, p. 85-86: “A cor é sonho, não porque o sonho é colorido, mas sim porque as cores em Minnelli adquirem um alto valor absorvente, quase devorador”. Pode-se dizer o mesmo da dança, com muita pertinência.

[3] Considerando a urgência de se ler Bergson, coloquei as referências atualmente mais acessíveis no Brasil.

aproximar do mais antigo como se afastar do mais recente, que pode se curvar ou dobrar, em cada consciência, coletiva ou individual.

Essas breves colocações parecem-me suficientes para a compreensão intuitiva do propósito de Deleuze, a partir do qual vou tentar *rizomatizar*. A questão central é a das *fábulas*: estamos invadidos por fábulas com “efeito de verdade” – para falar como Foucault – obviamente as religiosas, mas de maneira muito mais cotidiana e perigosa, as do consumismo, dos jogos eletrônicos, da mídia e do cinema comercial, tradicionalmente chamado de “hollywoodiano” em memória à caça às bruxas (aos não conformistas conforme Carlitos e outros acusados de serem “comunistas” na década de 50) e, cada vez mais no nosso século, em homenagem à caça ao dinheiro. Estamos com a mente feita pela mídia como consumidores de sonhos, de democracia representativa, de objetos e símbolos. O cinema (o cinema de verdade, que Bresson, 1975, chamava de *cinematografo* para diferenciá-lo do outro) é uma forma intensa de resistência ao que podemos chamar de *fabulações irrealizantes*, pois nos colocam em estado de torpor mental e servidão voluntária.

Se o cinematografa pensa, ele pensa *contra* esse tipo de fabulações e cria *fabulações realizantes*. Do lado do vivo, da memória, do movente, da duração e da intuição. É interessante ver o que podemos aprender com ele para ampliar nosso pensamento, e também, ver em que direção se faz essa ampliação, tanto nas áreas da ciência e da arte como na área da filosofia. Para resumir: vamos estudar o que descobrimos, no cinematografa, que possa nos apoiar nas nossas pesquisas em ciências humanas e sociais, da saúde e da educação.

A AMPLIAÇÃO DA CONSCIÊNCIA PELA DESCRIÇÃO CRISTALINA

Quem conhece Deleuze pode imaginar que essas fabulações mobilizam *as potências do “falso”* – assim chamado no nosso contexto

realístico-mediático *irrealizante*, ou seja, daquilo que, falso para esse contexto, se coloca, de fato, além da dualidade da verdade e da mentira, do certo e do errado. Que me entendam bem, o *realismo* do diário de notícia, da novela, do jogo eletrônico e do Facebook⁴ em geral é um aspecto da *função irrealizante* das formas atuais de dominação. Por essa razão ele funciona muito bem, e compramos pequenos sonhos baratos, dia após dia, noite após noite. *A fabulação realizante* é uma forma de “conscientização” – se quisermos falar a língua de Paulo Freire: mostra o avesso do cenário midiático e liberta-se dele; para o olhar de quem frequenta pouco o *cinematografo*, as produções do mesmo, quero dizer, dos realizadores-artistas de cinema e do cinema, parecem geralmente inutilmente complicadas, ou descentradas, confusas, exageradas... Mas esses espectadores devidamente munidos de pipoca e Coca Cola podem vencer essas múltiplas resistências, já que as obras cinematográficas tocam o sentido da beleza e da resistência em cada um deles. *A fabulação realizante* funciona por meio de *afetos* desconhecidos, enquanto o cinema comercial, por meio de afetos familiares, domados e sem perigo. Portanto, este fortalece o Ego, enquanto o *cinematografo* tem poder de dissolvê-lo. O fortalecimento hollywoodiano do Ego se faz pelo aperto da consciência, principalmente quando o Ego se identifica ao herói ou heroína, acariciando seus desejos de violência, sua teimosia e autopiedade; sua dissolução cinematográfica, por seu lado se faz pela multiplicação dos personagens e das suas perspectivas, tanto temporais como espaciais, dentro do ser, dentro de nós. Essas perspectivas, obviamente, podem declinar matizes múltiplas, percorrendo uma ampla escala que vai do mais provável ao mais anormal, ou ainda *anomal*, terrível, assustador, desestabilizador, conforme as páginas célebres de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* sobre a relação entre o capitão Ahab e Moby Dick. Um cine-transe existe, que nos coloca em estados alternados de

[4] Obviamente podemos subverter novelas, noticiários e, principalmente, o Facebook com nossa imaginação criadora.

[5] Destacarei respectivamente *Melinda e Melinda*, 2005; *Eu, um negro*, 1958; *Amar, beber e cantar*, 2013; *O fantasma da liberdade*, 1974.

[6] *La coquille et le clergyman*. Roteiro do filme de Germaine Dulac (1926), além de múltiplas atuações em pequenos papéis.

consciência, na fronteira e vai-e-vem entre dimensões do real, conforme exploraram autores tão diversos como Woody Allen, Jean Rouch, Alain Resnais ou Luis Buñuel⁵. O próprio Antonin Artaud enfrentou a arte cinematográfica⁶, como aponta Deleuze, em direção a um...

Cinema da crueldade, do qual Artaud dizia que ele “não conta uma história, mas desenvolve uma continuação de estados de espírito que se deduzem uns dos outros como o pensamento se deduz do pensamento”. DELEUZE, 1985, p. 227 (trad. minha).

O cinema de Pasolini é um perfeito exemplo desse cinema da crueldade. Assim, nós como espectadores multiplicamo-nos e transformamo-nos, sem fé em nada (em nenhum paraíso religioso, erótico ou consumista), a não ser na *duração*, nas potências de vida incluídas nas transformações, nos devires e metamorfoses, provavelmente perigosas, que tocam nossa chama interior de seres inscritos no *movente* e na *duração*.

Interessante o fato de que Deleuze chama de *narrativas falsificantes* essas fabulações criadoras que se situam além do Verdadeiro e do Falso. Ele destaca a potência criadora daquilo que o mundo hollywoodiano no qual vivemos chamaria tranquilamente de “falso”. A proposta é essencialmente política:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é a dos mestres ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, enquanto ela confere ao falso a potência que faz dela uma memória, uma lenda, um monstro. DELEUZE, 1985, p. 196 (trad. minha).

Mas também, ela é espiritual, no sentido da palavra que Deleuze retomou de Bergson (ver LAPOUJADE, 2013, p. 95-98) – e como Glauber Rocha mostrou com força nas suas grandes obras épicas

– pois o pensamento pode apenas pensar o fato de que ainda não pensamos⁷. Imediatamente vem à minha mente o *Pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Em referência a *Teorema* de Pasolini, 1968, Deleuze por seu lado fala dos vários personagens “salvos” pelo problema que jaz dentro de qualquer “teorema” – no caso, pelo esplendor do *Eros*: “O que lhes dá vida é de serem as projeções de um fora que lhes faz passar uns nos outros, como projeções cônicas ou metamorfoses” (DELEUZE, 1985, p. 228, trad. minha).

A intuição precisa ser agudada, no mesmo momento em que estamos afetados. Entre política e espiritualidade, entre Marx e Omo-lu⁸ eu diria – Deleuze comenta o cinema hipnótico de Straub e Huillet: “Entender⁹ um evento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta das classes” (DELEUZE, p. 332, trad. minha). Assim no cinema, o sangue do povo é em primeiro lugar uma percepção, como enfatiza Godard em *Week-End* (“Isso não é sangue, é vermelho”). Percepção alucinatória, e que combate as alucinações capitalistas, porque sabe que é, como toda arte, uma “mentira-verdadeira”, sem se iludir sobre sua função fabuladora e sem querer criar ilusões, e sim pelo contrário, *libertação*. Deleuze vai até a proposta da criação de mitos que sejam o avesso dos mitos dominantes, talvez por causa da sua idade já avançada (em que podemos ainda ter esperança, tendo vivido o que vivemos?) e ao considerar a força de resistência do cinema soviético (Vertov, Eisenstein), por exemplo, ao estalinismo – com a ficção do cinema-verdade segundo Vertov ou do cinema orgânico e dialético segundo Eisenstein – a força de resistência do cinema francês (com o mito maoísta de Godard ou africano de Rouch) ou japonês (Kurosawa com os inesquecíveis *Dersu Uzala*, 1975 e *Yume*, Sonhos, 1990).

Dar uma definição – ou imagem, se quiser – precisa do espiritual é possível:

[7] Interessante a ressonância budista dessa expressão.

[8] Orixá “Rei da Terra”.

[9] Em francês, saisir: “pegar”.

A subjetividade nunca é nossa, é o tempo, ou seja, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que experienciamos no tempo; depois, o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afeção de si por si” como definição do tempo. DELEUZE, 1985, p. 111 (trad. minha).

Estamos dentro do tempo, isso é nossa espiritualidade. O cinematografa é um esforço vivo para alcançar esse tempo-duração que é nosso ecossistema, ao ampliar nossa consciência.

Aqui chega a noção de *crystal*: coexistam no decorrer do filme diferenças de modos de se narrar as coisas (a depender não de visões subjetivas incompatíveis dos personagens sobre o mesmo evento objetivo, e sim de eventos criados pelos mundos incompatíveis em que se movem os personagens, hollywoodamente percebidos como o “mesmo” evento), com alternativas entre verdade e falsidade impossíveis de serem escolhidas – “decididas”, como dizem os lógicos. Quando um pesquisador ou uma pesquisadora entrevista um/a velho/a militante de um movimento de resistência à ditadura colonial-capitalista e que na sua história de vida se misturam fatos e interpretações, descrições e avaliações, percepções e afetos... os quais podem conflitar com outras histórias de vida relacionadas ao mesmo momento sócio-histórico, *a verdade está simplesmente se criando frente aos nossos olhos* (e se o cineasta for bom, dentro dos nossos ouvidos), nas dobras do tempo, das temporalidades múltiplas, como potência fabuladora e falsificadora das ilusões do mundo colonial-capitalista.

Assim vem se criando o “cristal do tempo”, como obra, memória *inventada* – conforme diz magnificamente Manoel de Barros (BARROS, 2003; 2006; 2008) – memória individual e coletivamente inventada, da qual pertencemos. Quanto mais “testemunha” se faz a filmadora, fora de qualquer projeção não devidamente criticada, mais forte seu poder desmistificador. Por essa razão, o mais cristalino é o

que sabemos descrever (a loucura colorida do mundo), pois é assim que captamos o impensado no pensamento, ao aceitarmos a falha presente em todo esforço para enunciar a verdade, pensar certo, ou simplesmente, pensar. Deixo os leitores imaginarem os filmes que, nos seus mundos próprios, ilustram essa ideia.

PESQUISAR E CRIAR, COM INTUIÇÃO E FÁBULAS

A arte é assim. Na tradição cultural eurodescendente, fora da exceção existencialista, a ciência foi concebida como apta a ir além do pensamento como falha, ao preencher satisfatoriamente nossa necessidade de completude. A racionalidade crítica, desde o iluminismo, foi concebida como potência que nos torna semelhante ao que chamamos de Deus, igualando e tornando límpido o mistério da emergência, se não for do ser, pelo menos, das suas características adquiridas no contexto presente. Lá onde as paralelas se cortem, no infinito, nossa ciência é Deus(a). A astúcia do racionalismo crítico é de colocar a negatividade crítica (o poder inesgotável de dizer: “Não é assim, até Einstein errou! Sempre poderemos melhorar!”; e a perfeição está no movimento de negar, como quando a boca da criança busca o peito materno, antecipando o movimento da cabeça que acompanhará a negação na quase totalidade das línguas¹⁰) como deusa, de maneira mais firme que a afirmação, o próprio saber, condenado a se tornar ultrapassado.

Será que nós pesquisadorxs do século XXI, estamos prontos para escolher a trilha das fábulas falsificantes, ao esquecermos para sempre a pulsão de verdade que de Abraão até Einstein encantou a busca pelo conhecimento? O que é pensar, a não ser afirmar e firmar a ausência de verdade do mundo em que pensamos, de realidade dessas águas que definem como somos, agimos, sentimos e pensamos? É a única maneira de criar o vazio no espaço, o silêncio na fala, a vacuidade no tempo. Isso nem é relativismo nem ceticismo, e sim

[10] Interessante a ressonância budista dessa expressão.

uma maneira elegante de jogar nas ondas da impermanência, sem retorno possível, nossas esperanças e pretensões, por mais cognitiva, ética e espiritualmente corretas que sejam.

Eu vejo a seguinte postura:

- 1) O corpo, absolutamente mole e relaxado, apesar de tônico.
- 2) Os pés, firmemente na Terra: não pesquisar coisa alguma antes de reaprender a *perceber*. Talvez ao fecharmos os olhos enquanto manuseando matérias sem nenhuma vontade de identificar, nomear, categorizar, engavetar as “coisas” manuseadas; talvez ao brincarmos de bichos, tentando perceber o mundo (ou melhor, vivenciar um mundo perceptivo) como tal ou qual animal o percebe.
- 3) Neste momento de exaltação da percepção, responder à pergunta de pesquisa (nossas velhas perguntas, do tipo: “o que é Educação Ambiental?”). Assim criaremos o que gosto de chamar de *perfetos*, misturas de perceptos e afetos, poucos contaminados pelas nossas fantasias, pelo nosso narcisismo acostumado da autopiedade e do desprezo de si.
- 4) A bunda suspensa entre Terra e Céu: educadamente falaremos com os japoneses de *hara*, centro vital situado na cintura. Aqui, sempre em estado de supremo relaxamento, produziremos os *confetos* – aquelas misturas de conceitos e afetos bem-conhecidas dos sociopoetas (ver Gauthier, 2012). Se quisermos continuar nessa linha de pesquisa, teremos confetos rizomáticos explicitando o que é “Educação Ambiental”. Não faltam as técnicas de produção de dados e criação

de confetos, conforme mostra o livro coordenado por Shara Jane Adad entre outrxs, *Tudo que não inventamos é falso* (ADAD *et al.*, 2014). De fato, os confetos aparecem primeiro como *intuifetofetos*, ou seja, de forma intuitiva, perceptiva e afetiva (misturas de intuições, afetos e perfetos: imagens criadoras), antes de poderem ser “falados” e de fugirem em rizomas mais conceituais.

- 5) O pescoço quase tocando o Céu, com a força giratória de um pescoço de águia e um agudo terceiro olho. Mãe Stella de Oxóssi, Iyalorixá do Ilê Axé Opó Afonjá (Salvador, Bahia), escreve: “O xamã tinha o poder de entrar em transe voluntariamente e o dominar, como um pássaro domina o ar em pleno voo” (SANTOS, 2011, p. 66). A dança de caça Ihe é dada pelo próprio animal, seja Águia, Onça ou outro. Através do transe extático, este Ihe ensina o não discursivo, o que excede nosso poder de compreensão racional e, meio desvelado, meio velado, aparece intuitivamente aos espíritos que renunciaram à individualização e mergulharam nos terrores e perigos do sem-fundo e sem-forma, até morressem para renascer na pluralidade de formas evanescentes – provisórios e inacabados *símbolos* do que está além ou aquém de qualquer significado. Xs melhores entre nós, xs mais ousadxs e firmes na Luz têm capacidade de experimentar o *transe como método*, quer este transe for provocado por substâncias enteógenas, quer por danças que superam o esgotamento físico, quer por outro ritual sagrado. O Estado Alternado de Consciência EAC¹¹ é um potente produtor de conhecimentos que poucxs cientistas sabem convocar, infelizmente. É nessa condição alternada que nascem o que gosto de chamar de *intuicetos* – misturas de intuição e de conceito.

[11] “Alternado”, e não “alterado”, pois o “normal” é o estado em que se percebe e vivencia as energias espirituais, e não o estado comum em que estamos ilusoriamente mergulhados na vida cotidiana, quando ainda em posição de alunx espiritual.

Não podem ser intuições puras, pois só o silêncio combina com elas. São seres híbridos, misturas de intuição e conceito, pois para falarmos, escrevermos e publicarmos, temos de engaiolar nossas tremendas intuições, as vibrações da duração que experienciamos, como diria Bergson, em seres de linguagem, necessariamente conceituais e cortadores, ou seja, analíticos. Temos de cortar a corrente do rio com as facas de nossa língua.

Deleuze e Guattari foram, são e serão potentes apoios nossos nas nossas descobertas e invenções sociopoéticas. Eles nos ajudaram, até, a pensar três formas de lucidez, três discernimentos... na continuação da sua própria criação conceitual:

- Entre a *Terra da ancestralidade* (dos Elementos criadores, dos ancestrais xamânicos como a Terra, a Água, o Fogo e o Vento, além das Plantas, das Rochas, dos Animais ou Fenômenos naturais) e o *Território político*, Oxóssi o caçador nômade planta as fundações de um Centro territorializante que não é um poço em que o Poder captura as energias vitais, e sim um centro espiritual que relaciona o mundo da matéria (Aiyê) com o mundo do espírito (Orum), reativando energeticamente a comunidade através de devires expressos nas figuras de deidades que dançam. Nasce uma ancestralidade derivada, através de rituais mortuários que divinizam os antepassados prestigiosos da comunidade. Assim escapamos dos dualismos Terra-Território e Deterritorialização-Reterritorialização, já que nasce um elo, melhor falando, um eixo que começa no centro do mundo (que somos) e acaba em nenhum lugar, na vacuidade sem fim do virtual, repleto de devires que só pedem para serem vivenciados por quem ousar.

- Os devires, ao se acumularem numa forma de *Educação espiritual*, através da comunicação com plantas e animais, principalmente (e também, provavelmente, com rios e montanhas, além de Mestrxs realizadxs), tornam-se aos poucos uma devoração mútua e recíproca entre “nós” e “eles” – plantas, animais, espaços-tempos espirituais, mestres e mestras humanxs e não humanxs – uma autêntica *metamorfose*. Não há de se espantar pelo fato de que as diferentes *formas* fluam umas em outras, já que o *sem-forma* é a única “verdade” que subsiste no nosso mundo encontrado-criado (como diria Winnicott, 1975) das fábulas falsificantes. “O Jaguar sou eu” – diz o autor dessas linhas, mas: “O Autor dessas linhas sou eu” – diz o Jaguar. E você, leitorx. Sob certas condições iniciáticas que dizem respeito, diretamente (não se poderia ser mais direto) ao conhecimento.
- Máquinas nômades de Paz, de Caça pela Paz substituem as máquinas de guerra conceitualizadas por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*. Mais uma vez citarei Mãe Stella: “A viagem como simbolismo representa a busca da paz, da imortalidade, a procura da descoberta de um centro espiritual, o que é inerente à cultura yorubá” (SANTOS, 2011, p. 71). Ou seja: como existe no Aiyê um Centro espiritual, a aldeia-comunidade, o Ilê, existe no seu duplo imaterial, o Orun, um “Centro”. Como mostrou magistralmente o budismo, sujeito e objeto não existem, exterior e interior não existem nesta dimensão além das 4 acostumadas, que jaz em nós como jaz em todo lugar e jaz em nenhum lugar (ver Thich Nhat Hahn, 2000). Existe no coração do ser humano um centro energético harmonizado com o divino que perpassa a divisão entre

[12] Muito provavelmente, a prática repetida de “devires-minoritários”, segundo a expressão de Deleuze e Guattari, 1980 (devir-moça, devir-animal, devir-negro, devir-índio, devir-molécula...) favorece, aos poucos, a *metamorfose* xamânica como identificação das perspectivas pela devoração, morte e renascimento iniciática radical. Isso confirmaria minha crítica a Deleuze e Guattari segundo a qual o primeiro devir é o devir-vacuidade, e não o devir-moça (ver Gauthier, 2012).

material e imaterial, eu e outro, ser e não-ser. Senhor da Flecha e Senhor do Arco, Oxóssi é ato criador e purificação, no mesmo jato, na mesma decisão, no mesmo poder. Ele é o pilar xamânico que liga os mundos inferiores da Sucuri e os mundos superiores da Águia, nossos pés e rabo, bem como, nosso pescoço de três olhos, pela sabedoria da Onça e do Beija-Flor, boca-corção dupla, que devora e canta, duplamente encantadora.

CANTO DE DESPEDIDO

Conforme nos ensinou Milton Nascimento, 1981, temos “Nada a temer senão o correr da luta, nada a fazer senão esquecer o medo, abrir o peito a força, numa procura, fugir às armadilhas da mata escura... Longe se vai, sonhando demais, mas onde se chega assim”... Vamos descobrir o que nos faz sentir – caçadores de nós! Pois nós somos xs outrxs, minerais, humanos, vegetais, animais e espirituais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAD, Shara Jane Holanda Costa, PETIT, Sandra Haydée, SANTOS, Iraci dos, GAUTHIER, Jacques. **Tudo que não inventamos é falso**: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética. Fortaleza: EdUECE, 2014.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas I**. A infância. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **Memórias Inventadas II**. A segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. **Memórias Inventadas III**. A terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008.

BERGSON, Henri. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **O pensamento e o movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.

DELEUZE, Gilles. **L'ímage-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

_____. **L'ímage-temps**. Paris: Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

_____. **Qu'est-ce que la philosophie**. Paris: Minuit, 1991.

GAUTHIER, Jacques. **O oco do vento**: metodologia da pesquisa sociopoética e estudos transculturais. Curitiba: CRV, 2012.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 Ed., 2013.

NASCIMENTO, Milton. **Caçador de mim**. Philips, 1981.

NHAT HAHN, Thich. **Cultivando a mente de amor**. São Paulo: Palas Athena, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Oxóssi**: o caçador de alegrias. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.

SPITZ, René Arpad. **Le non et le oui**: la genèse de la communication humaine. Paris: PUF, 2008.

WINNICOTT, Donald Woods. **Jeu et réalité**: l'espace potentiel. Paris: Gallimard, 1975.

Ana Navarrete
Tudela

Doctora por la
Universidad
de Castilla – La
Mancha; profesora
Titular del
Departamento
de Arte, Facultad
de Bellas Artes
de Cuenca.
ana.navarrete@
uclm.es

Algunas anotaciones en torno a la enseñanza del arte en la universidad pública: el caso español

Some notes about teaching art in public universities: the Spanish case

Resumen: la enseñanza del arte en la universidad está traspasada por las mismas paradojas que el resto de las enseñanzas universitarias y está a su vez atravesada por un conjunto de problemáticas asociadas: las contradicciones laborales, jurídicas y sociales de los artistas, la falta de políticas culturales que reflexione sobre el lugar social del arte, así como la instrumentalización del sistema del arte por parte de las estructuras políticas y gubernamentales que exigen una profesionalización y especialización, unas competencias y habilidades, que en la mayoría de ocasiones favorecen la industria en detrimento de una enseñanza implicada del arte. Actualmente estamos inmersos en una reforma, debido a la obligada convergencia con Europa que pone en funcionamiento un proceso que transforma estructuralmente al conjunto de la universidad y que nos obliga a aquellos que defendemos la Universidad pública a oponernos a la pérdida de autonomía y a la paulatina degradación económica que esta sufriendo. Debemos reforzar a través de procesos críticos los principios de equidad, igualdad y justicia distributiva con la intención de devolver a la institución su misión como servicio público y hacer de él un servicio multicultural e intrasocial.

Palabras clave: enseñanza del arte, convergencia europea, degradación educativa, mercantilismo.

Abstract: *teaching art in college is pierced by the same paradoxes that the rest of university education and is in turn traversed by a set of related issues: labor, legal and social artists contradictions, lack of political cultural reflect on the social role of art and the art system manipulation by political and governmental structures that require professionalism and specialization, few skills and abilities, which in most cases encourage the industry to the detriment of an involved teaching art. We are currently engaged in a reform, due to the required convergence with Europe that sets in motion a process that transforms structurally to the whole university and forcing us to those who defend public university to oppose the loss of autonomy and the gradual degradation economy that is suffering. We must strengthen critical processes through the principles of equity, equality and distributive justice with the intention of returning to the institution its mission as a public service and make it a multicultural and intrasocial service.*

Keywords: *art education, European convergence, educational degradation, mercantilism.*

“Abrir el ojo para saber, cerrar el ojo o, al menos, escuchar para saber aprender y para aprender a saber: éste es un primer esbozo del animal racional. Si la Universidad es una institución de ciencia y de enseñanza ¿debe, y según qué ritmo, ir más allá de la memoria y de la mirada? ¿Debe acompasadamente, y según qué compás, cerrar la vista o limitar la perspectiva para oír mejor y para aprender mejor? Obturar la vista para aprender, esta no es, por supuesto, más que una forma de hablar figurada. Nadie lo tomaría al pie de la letra y yo no estoy proponiendo una cultura del guiño. Estoy resueltamente a favor de las Luces de una nueva *Aufklärung* universitaria” (Derrida,1983)

INTRODUCCIÓN, LA UNIVERSIDAD¹ PÚBLICA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL:

Desde principios de la década de los 90 hemos vivido varios y significativos cambios en el sistema de enseñanza universitario español pero ninguno de la dimensión y envergadura al que nos enfrentamos ahora. Estos cambios y las transformaciones que le acompañan son estructurales y tienen como objetivo principal cambiar los modelos y métodos de la enseñanza, y sobre todo la institución universitaria en su conjunto, siendo tan importantes que de ellos depende el futuro de la Universidad.

Es por ello que la universidad debe hacer una reflexión sobre sí misma. “La reflexión actual sobre la universidad corre el riesgo de eliminar la reflexión de la universidad, de echarla fuera o, si cabe peor, de arrinconarla dentro de la institución como a un trasto viejo pero venerable, desdeñar su importancia y su papel, es decir, no echarla sino invitarla a irse.” (Delmiro Rocha; 2012, 171)

La historia de las ciencias y las artes y su investigación están basadas en la idea de progreso. Kuhn en 1970 dio un giro al positivismo cientificista en *The Structure of Scientific Revolutions*, e introdujo la idea que puso en tela de juicio la visión del progreso científico. No

[1] Las universidades de la Edad Media fueron llamadas *universitas magistrorum et scholarium* (asociación de maestros y alumnos).

obstante, el modelo que prima hoy está atravesado por este pensamiento, aunque sabemos que la idea de progreso no ha significado un progreso en sí mismo ni en las artes ni en las ciencias. Este modelo productivista satisface a los sectores sociales productivos y a un Estado que a su vez tiene a estos sectores satisfechos. El Estado neoliberal, impulsor del adelgazamiento progresivo de la universidad pública ha liquidado su alcance, su *Aufklärung*.

Foucault nos proporciona la clave fundamental para enfocar que entendemos por actitud crítica *no querer ser gobernado*. Y comenta, “es, por supuesto, no aceptar como verdad lo que una autoridad dice que es la verdad; o, al menos, es no aceptarlo por el simple hecho de que una autoridad diga que sea verdad; es no aceptarlo a menos que uno mismo considere como buenas las razones esgrimidas para aceptarlo. En este caso la crítica coloca su punto de anclaje en el problema de la certidumbre frente a la autoridad.” (Foucault, 1978)

En este sentido, la autonomía universitaria está asimismo sometida al modelo neoliberal vinculado a fines ideológicos, políticos o económicos. El adelgazamiento económico de la universidad pública se hace sentir en todos los frentes: en la reducción drástica de los órganos de gestión y control, adelgazamiento en el número de profesores y personal de servicios, adelgazamiento en la dotación económica de los centros, adelgazamiento en la oferta de titulaciones, adelgazamiento en el sueldo del profesorado (personas de alta cualificación y especialización la mayoría cobrando sueldos miserables), adelgazamiento en becas... Una reconversión encubierta que a su vez se apoya en la subida astronómica de tasas (una media del 19%²). El primer efecto han sido la pérdida de más 44.000³ estudiantes en la universidad española en los dos últimos años.

La transición política española a una sociedad democrática visibilizó el debate ideológico que existía en el seno de la universidad,

las ideas de igualdad, compromiso político, ética, justicia y equidad, eran temas centrales en el debate. Hoy este debate ideológico ha muerto a manos de una ideología de la productividad.

La Constitución de 1978 y su espíritu de descentralización permitieron transferir la gestión universitaria a las autonomías (comunidades autónomas). Se tardaron cinco años hasta 1983 para tener una Ley de Reforma Universitaria⁴, que fue modificándose a través de múltiples decretos. El proceso de normalización académica y laboral del profesorado centró la atención de la universidad en los años 80, así como la proliferación de titulaciones para atender las demandas sociales. En el caso concreto de la enseñanza del arte se sumó a este proceso, que por primera vez en la historia, y su transformación en enseñanza universitaria se hizo a pesar de posiciones enfrentadas y debates acalorados.

“Esta ley está vertebrada por la idea de que la Universidad no es patrimonio de los actuales miembros de la comunidad universitaria, sino que constituye un auténtico servicio público referido a los intereses generales de toda la comunidad nacional y de sus respectivas comunidades autónomas”⁵. De una estructura monolítica clásica basada en centros docentes -Facultades y Escuelas- se pasó a una estructura matricial con Facultades y Departamentos. Las estructuras matriciales son un modelo de organización tomado del mundo empresarial, cuyo objetivo principal es quebrar la unidad de mando, una estructura única por una estructura donde todos los puestos de trabajo dependen de varios jefes. Esta estructura permitió a la universidad distribuir responsabilidades, descentralizar mínimamente el poder y obligar a los diversos órganos unipersonales a llegar a consenso en ciertos temas. No obstante y con la salvedad de que este sistema es más democrático, el conflicto estaba servido; sobre todo en asuntos relacionados con la contratación, evaluación y promoción del profesorado, y sobre todo en la elaboración de los planes de estudio.

[2] <http://goo.gl/nko2p6>

[3] <http://goo.gl/cm3ZC>

[4] <http://goo.gl/UxbWdH>

[5] *Ibidem*.

Situación que no ha mejorado con la aparición de las agencias nacionales evaluadoras tanto para los nuevos títulos como para el personal docente e investigador. No sólo por la densificación de los procedimientos sino también en el caso de la evaluación del profesorado por la falta de tribunales específicos por área y sub-área de conocimiento y la falta de criterios consensuados de los existentes tribunales de evaluadores y de las comisiones de expertos. Es imposible que los miembros evaluadores y los expertos tengan criterios suficientes para evaluar todos los méritos; yo no le pediría a un especialista en Historia Medieval conocimientos en Arte Contemporáneo. “En el área de la investigación e innovación de las Humanidades se reduce cada vez más a unos sistemas numéricos de evaluación copiados del campo de las ciencias. Sin embargo la investigación en Humanidades y en las Ciencias sociales conlleva aspectos que no resultan tan fácilmente mesurables. [...] la ciencia y la investigación se transforman en una actividad que tiene que amoldarse y cumplir con criterios de evaluación cuantitativa, dejando de ser una actividad creativa que aspira a comprender el mundo.”⁶

En los años 90 proliferaron las reformas de los planes de estudio en casi todas las titulaciones, no sólo debido a demandas sociales sino a reestructuraciones forzadas por nuevos contextos económicos y culturales. Las crisis económicas globales de finales de los ochenta y el desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación obligaron a una redefinición del conjunto de las prácticas culturales; hay que recordar que en este período la mayoría de disciplinas académicas asistían a complejas transformaciones internas.

Los diferentes reales decretos que modificaron la ley de 1983 permitieron a la Universidad definir unos planes de estudios que, aunque comunes en todo el estado, eran propios, específicos y diferenciados. Lo que permitió tener un carácter propio a muchos centros y ofertar una enseñanza amplia y diversificada.

Actualmente la obligada convergencia con Europa pone en funcionamiento un proceso que transforma estructuralmente al conjunto de la universidad, no es de extrañar tanta resistencia. La resistencia es por motivos varios e ideologías diversas. Pero sobre todo fundamentalmente a causa de la pérdida de autonomía de las universidades para decidir la oferta académica de los títulos y lo que significa el plegarse a las exigencias del mercado que requiere de profesionales formados en el menor tiempo posible. Hasta la fecha la configuración de los planes de estudio estaba regida por unas directrices generales comunes que determinaban una troncalidad para todas las titulaciones en el conjunto del estado español⁷, dejando cierta flexibilidad a los centros para definir los contenidos de las asignaturas permitiendo que cada estudiante construyera su currículum académico, gracias a una oferta diversificada, amplia e interdisciplinar.

Hoy esta reforma marcada por la convergencia europea nos obliga a defender la Universidad pública; hemos olvidado la misión de la institución como servicio público y cada vez nos acercamos más a una visión mercantilista que se impone.

“Como bien público, es responsabilidad del estado fomentarla y financiarla pero sus fines y funciones no pueden delegarse a intereses particulares y mucho menos mercantiles. La universidad pública adquiere sentido dentro de un proyecto social de largo aliento que apunta a la construcción de una sociedad justa, democrática y equitativa. Su significado tiene que ver con la vida misma del país y en ella se juega la identidad del profesional como ciudadano y la creación y recreación de la cultura nacional. Como espacio de saber está abierta al pensamiento, plural y diverso sin restricciones para el arte, la filosofía, la ciencia, la tecnología, la lúdica y la ética. Universidad como unidad de propósitos en la diversidad de saberes. El carácter público de la universidad no reside entonces en que sea más barata que la privada porque la subsidia el gobierno sino en que ella es un asunto que compete a todos

[6] Declaración de Praga. Pongamos fin a la degradación de la educación. <http://goo.gl/6Op4Uy>

[7] Real Decreto 1497/1987, de 27 de noviembre por el que se establecen directrices comunes de los planes de estudio de títulos universitarios de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional: <http://goo.gl/OfDbm7>

los ciudadanos y es vital para el desarrollo del país y para la formación en la democracia y en la identidad nacional. Lo que pasa en la universidad pública nos compete a todos y su direccionamiento y políticas tienen sentido en la medida en que contribuyan a consolidar su naturaleza como un bien social y un derecho ciudadano.” (Alfonso Tamayo)

La visión mercantilista puede verse en muchos de los nuevos títulos verificados propuestos por las universidades privadas que definen la universidad como empresa. La universidad pública debe competir con esta oferta privada avalada por multinacionales y otros sectores importantes empresariales algunos de ellos muy jerarquizados e ideologizados (entro ellos las universidades católicas), que por supuesto tienen más recursos económicos para ofertar mejores instalaciones, mejores equipamientos, mejores... Se confunde la calidad de la educación por la cantidad de equipos y no por la propuesta educativa ética, equitativa, justa, multicultural e intrasocial.

Por otro lado, las situaciones de crisis económicas afectan mayoritariamente a las Humanidades; en épocas de crisis se suelen promoverse carreras técnicas, formas de conocimiento pragmático aparentemente más convenientes y eficaces y que son consideradas beneficiosas para el desarrollo industrial y empresarial local, nacional y global.

Estas reflexiones sobre la situación general de la enseñanza universitaria pública puede ayudarnos a entender las particularidades en nuestro campo específico.

UNIVERSIDAD Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Enseñar el arte, ha sido en sí mismo un tema de intensos análisis desde los años 60 del siglo XX, algunos más acertados que otros; sin olvidar que el caso español tiene sus particularidades forzadas por el contexto político. *Enseigner l'art contemporain ou cherchez l'erreur*,

[Enseñar el arte contemporáneo o buscar el error] es el título de una conferencia impartida por Alain Fleig en la Universidad de Poitiers, en octubre de 1998, en la cual se plantea que la crisis del arte contemporáneo es la enfermedad que sufre la enseñanza del arte. El autor nos descubre como esta crisis es consecuencia de múltiples y sucesivas crisis específicas: la crisis de la crítica, crisis del mercado inexistente y temeroso, la crisis de los fundamentos modernos de la enseñanza del arte, la crisis de las políticas culturales, la crisis de las grandes bienales de arte debido a su excesiva proliferación...

Por su parte, en nuestra actual enseñanza reglada del arte conviven varios modelos que en ocasiones chocan frontalmente. Todos los modelos responden a ideas contextuales y coyunturales, (algunas de las cuales reaparecen en periodos de grandes transformaciones filosóficas, económicas y políticas, como el Renacimiento y/o la Industrialización), y giran en torno a concepciones sobre el sentido del Arte, que lógicamente generan paradigmas, -no obstante, hay que tener en cuenta que estos paradigmas fueron respuestas pedagógicas a necesidades y condiciones específicas de orden social y cultural-; por ejemplo el arte academicista de los siglos XVII al XIX considera la esencia del arte desde una perspectiva mimética, por otro lado en los principios del siglo XX varias perspectivas entrarán en conflicto: para algunos el arte es una forma significativa, el resultado de un orden formal, para otros es la expresión de un ser genial e único, para otros el arte tiene la función de estetizar la vida cotidiana y por lo tanto mejorarla.

De hecho la crisis producida en la enseñanza del arte en los años 60 está centrada por la imposibilidad de encontrar un modelo adecuado a la praxis contemporánea y se debe a la concepción heredada del modelo académico de que la enseñanza del arte va unida a la definición del “modelo”, bajo esta lógica el profesor actual impone un sistema de valor de un modelo inexistente y como consecuencia incontestable, (Salomé Cuesta, Ana Navarrete). Debido a esta aporía en los años 60

a nivel internacional, entre otras múltiples transformaciones, se impuso un modelo basado en la investigación sobre el propio concepto de arte y el estudio de las disciplinas artísticas. En la década de 1980, el debate sobre la enseñanza del arte contemporáneo se centraba, en la operatividad de la educación basada en las disciplinas. La vanguardia ya se había institucionalizado, veinte años habían sido suficientes para convertirse en el arte oficial, hegemónico y normativo. En esta época otros agentes del mundo del arte, algunos de ellos también implicados en la enseñanza del arte: historiadores, artistas, críticos, estudiosos, discutían sobre las repercusiones que iba a producir la introducción de disciplinas como la estética, la historia del arte y la crítica, incluso los estudios fílmicos, la arquitectura y la teoría fotográfica, más, cuando estas disciplinas estaban sufriendo su propio proceso crítico interno.

La ausencia de patrones estilísticos comunes y de paradigmas, constituyen los signos exteriores de estas transformaciones profundas en el ámbito de la cultura: la arquitectura, la fotografía, el cine, la pintura, la escultura, la literatura, etc...

En los años 90 ciertas ideas modernas empezaban a ponerse en cuestión y otras muchas empezaban a ser consideradas. Las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, sin analizar su alcance económico-político, y su papel central en la reorganización global, han marcado significativamente a las artes visuales. Por su parte, Efland, Freddmann, Stuhr proponen, tras consensuar con numerosos autores, que la finalidad del arte es «*la construcción de la realidad*», sea esta representada o ficcionada. La realidad es pura construcción social y la finalidad de la enseñanza del arte, desde este punto de vista, sería contribuir a la construcción del panorama cultural y social.

Hal Foster definió este fenómeno (que centran buena parte de los debates artísticos y culturales de los últimos años) como el necesario *retorno a lo real*.

Por otro lado, en los años 90 se evidencia que estas cuestiones son inseparables de un conjunto de problemáticas asociadas: las contradicciones laborales, jurídicas y sociales de los artistas, la falta de políticas culturales que reflexione sobre el lugar social del arte, así como la instrumentalización del sistema del arte por parte de las estructuras políticas y gubernamentales. En el actual sistema del arte el trabajo del artista voluntarista permite el mantenimiento de una estructura de subordinación y dominación.

“En el contexto cultural de las sociedades tardoindustriales, los artistas, las artistas operamos atrapadas, en términos generales, en una contradicción en mayor o menor grado paralizante. Esta contradicción se materializa en el sostenimiento, por un lado, de una mitología conservadora y elitista que nos representa como individuos socialmente privilegiados que desarrollamos una forma de trabajo no alienado, producto del ejercicio de una libertad individual que se pretende sin cortapisas: el arte como un espacio prepolítico de libertad abstracta y absoluta, esencializada; y frente a ello, la realidad no sólo institucional, sino también cotidiana, del arte como un modo de producción, diseminación y recepción/consumo inserto en un marco socioeconómico y político complejo.” (Marcelo Expósito, Carmen Navarrete)

Asimismo, ha circulado ampliamente la idea de que el arte no se puede enseñar, que el artista es un autodidacta. Si el arte no se puede enseñar, tal y como predicán interesadamente, no tiene sentido la enseñanza del arte, ni la universidad ni en otros espacios de la educación reglada o no reglada.

“El mito de la creatividad natural está demasiado arraigado en la tradición cultural occidental. (...) la creación artística habrá sido subsidiaria de una cosmogonía adamita: parecería claro que la creatividad era innata y extraordinaria. Pero lo que se considera causa, es más bien consecuencia del propio mito místico de la creación: Un principio

didáctico derivado de una noción adamita e innata del saber y del sentir, difícilmente podrá favorecer una creatividad generalizada, y por el contrario, contribuirá a el mantenimiento de la exclusividad que ha resultado política y económicamente tan rentable durante milenios.” (J.L.Moraza)

La inmersión de algunas Escuelas de Arte en el Estado Español en 1978 a facultades de Bellas Artes significó una ruptura radical con los modelos existentes pero generó cierto enroque academicista aunque esto no pudo evitar cierto desarrollo crítico. El academicismo ha reforzado el sistema de mitos, reitera, reconstruye la idea del artista como genio y del trabajo artístico como trabajo elevado, y ejerce a su vez la función de contener el espíritu crítico, es en suma una forma de censura dispersa.

En los años 90 numerosas corrientes pedagógicas demostraron que el arte puede y debe enseñarse dentro de la Universidad pues puede favorecer su componente crítico frente a los intereses de la industria cultural y las presiones del mercado. Sólo la universidad permitiría mantener las distancias y las presiones de la industria. “La reforma marcada por la convergencia europea “*Bologna*” y el tipo de controles supranacionales que está produciendo (...), han dado lugar a la creación de una “academia” como ámbito tanto de oposiciones como de posibilidades imaginativas.” (Irit Rogoff; 2007, 11). Rogoff parte de la idea que necesitamos aprender a vivir en economías en paralelo más que en conflicto; “a movernos lateralmente, a hallar el momento oportuno, a comprometernos en numerosos procesos no legitimados, a elaborar los nuevos temas que necesitamos para nosotros mismos, a comenzar siempre desde este momento y desde este punto, y a buscar siempre lo que podría ser importante en lugar de útil, a saber.” (Irit Rogoff , 2007, 12).

Los profesores en las facultades de Bellas Artes, en su mayoría artistas tiene la posibilidad de intervención sobre la producción artís-

tica, de buscar “lo que podría ser importante”, tienen la posibilidad de asumir tareas que favorezcan la trasmisión cultural y la producción del arte. Es necesario preguntarse ¿qué tipo de trasmisión queremos? ¿qué métodos vamos a utilizar? ¿con que fines?

CONSIDERACIONES FINALES

Nuestras propuestas formativas en este nuevo marco legislativo y en esta época de descapitalización, de adelgazamiento de la Universidad, deberían ante todo plantearse formar ciudadanos y ciudadanas que fortalezcan la democracia, que defiendan una universidad pública definida a partir de los principios de equidad, igualdad y justicia distributiva.

La universidad pública a su vez necesita salir de su crisis de legitimidad superando las visiones más conservadoras e inmovilistas y fomentando estrechas relaciones con el conjunto de la sociedad, defendiendo su autonomía a través del debate documentado, participativo y plural con todos los agentes sociales, y por supuesto reforzar su *Aufklärung*, y recuperar su lugar natural como espacio del saber.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Salomé Cuesta y Ana Navarrete: <<El aprendizaje del arte en la crisis de la moderna idea de universidad>> Edición digital <http://www.upv.es/laboluz/tex/posicion.htm>

J. Derrida,: <<Las pupilas de la Universidad. El principio de razón y la idea de la Universidad>> en *Cómo no hablar y otros textos* (1983). Proyecto A, Barcelona, 1997. Edición digital www.redalyc.org/pdf/537/53700714.pdf

Arthur D. Efland; Kerry Freedman; Patricia Stuhr: *La educación en el Arte Posmoderno*, Paidós Ibérica, 2003.

Michel Foucault: *Crítica y Aufklärung* [“Qu’est-ce que la Critique?”] Traducción de Jorge Dávila Edición digital www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/.../dávila-critica-aufklarung.pdf

Francisco Fernández Palomares: <<Las reformas educativas en la España Democrática (1978-2002)>>. Publicaciones de la Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla, Nº. 34, 2004.

Alain Fleig: *Enseigner l'art contemporain ou cherchez l'erreur*, Edi. Le mine aux images, Angers, 1999.

Marcelo Expósito y Carmen Navarrete: <<La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva.>> Edición digital <http://aleph-arts.org/pens/libertad.html>

J.L. Moraza: **Obstáculos y recursos. Condiciones para la creación de un Departamento Abierto de Epistemología del Arte**. Edición digital http://emilioenigma.files.wordpress.com/2010/10/juan_luis_moraza.pdf

Delmiro Rocha Álvarez: **Dinastías en deconstrucción. Leer a Derrida al hilo de la soberanía**. Editorial Dykinson, 2012.

Irit Rogoff: <<La academia como potencial>>, Zehar nº60, 2007.

Alfonso Tamayo Valencia: **Sentido y sensibilidad de la universidad pública** Edición digital http://www.universidad.edu.co/index.php?option=com_content&task=view&id=362&Itemid=81.

Declaración de Praga. Pongamos fin a la degradación de la educación http://filosofiayletras.ugr.es/pages/tablon*/noticias-4/2010/03/03/declaracion-de-praga-pongamos-fin-a-la-degradacion-de-la-educacion.

LEGISLACIÓN CONSULTADA

Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria. Edición digital <http://www.mecd.gob.es/dctm/ministerio/horizontales/ministerio/organismos/cneai/lru11-83.pdf?documentId=0901e72b8008fe57>

Real Decreto 1497/1987, de 27 de noviembre por el que se establecen directrices comunes de los planes de estudio de títulos universitarios de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional: www.mec.es/universidades/legislacion/files/rd-1497-87.pdf

Declaración de la Sorbona de 1998 y la Declaración de Bolonia de 1999 suscrita por los ministros europeos de educación, marcan el inicio del proceso de convergencia hacia un Espacio Europeo de Educación Superior que deberá hacerse plenamente realidad en el horizonte del año 2010. <http://www.eees.es/es/documentacion>

Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2001-24515>

André Winter Noble
Mestrando do
PPGAV UFPEL
(autor)

Renata Azevedo
Requião
Professora do
PPGAV UFPEL
(orientadora e
co-autora)

Corpo bélico, corpo esbelto: vida e inscrição de um soldado na *Linha de Fogo*

*Corps militaire, corps mince: la vie et la
description d'un soldat dans la Ligne de Tir*

Resumo: O ponto de partida aqui é *Linha de Fogo*, obra construída com um soldado de plástico, de brinquedo; *ready made* adaptado ao ato de desenhar. A partir dela, um olhar alargado pelos campos de conhecimento busca o pensamento que se faz apenas no campo das Artes Visuais. Como estímulo da poética por trás da obra, articula-se dupla discussão sobre o homem contemporâneo: sua relação de consumo com objetos e máquinas, seu vínculo com a guerra, seus gestos, sua escritura.

Palavras-chave: *Linha de Fogo*; Gesto; Escritura; Corpo; Artes Visuais.

Résumé: Le point de départ de notre analyse est un travail d'art nommé *Linha de Fogo*, construit avec une miniature de soldat en plastique, un *objet trouvé* adapté à l'acte de dessiner. A partir de ce travail, on fait une promenade dans des divers domaines, pourtant, le vol se pose finalement et seulement dans la domaine des Arts Visuels. Comme le stimulus derrière l'œuvre poétique, on articule une double discussion sur l'homme contemporain: son rapport de consommation avec des objets et des machines, son rapport avec la guerre, ses gestes, son écriture.

Mots-clés: *Linha de Fogo*; Geste; Écriture; Corps; Arts Visuels.

“Não corre!” exclama uma voz grave assim que meus 110cm de altura adentram a primeira porta de duas folhas e três metros verticais. Após cruzar o corredor no limite máximo de velocidade do corpo, me deparo com outra porta semi-aberta. Do quarto escuro, o grunhido de uma espécie de réptil mecânico se projeta junto a uma luz vermelha que, de tempos em tempos, me alveja. Com a luz do quarto acesa,

o réptil mecânico dá lugar a um soldadinho não de chumbo mas de plástico que rasteja no chão de parquê. O soldado anda e pára enquanto, da ponta de sua pequenina metralhadora, faz oscilar uma luz vermelha (que não mais me alveja). Tudo era só um brinquedo.

Quatro ou cinco anos de vida é muito pouco para compreender o jogo desse pequeno fantoche armado. Boneco de brinquedo com seu brinquedo. Imóvel, do alto de meus 110cm, observo o boneco-soldado rastejar, segurando seu passatempo bélico, que reluz e chama a atenção de olhos ainda tão infantis. Talvez pela luz, talvez pelo movimento, talvez porque, na infância, a miniaturização do mundo nos pareça sempre um brinquedo muito divertido.

Na apresentação feita à tradução da obra magistral de Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*, na publicação brasileira da Cia das Letras, lê-se algo sobre o que aqui se antecipa: como é possível que, “para as crianças, uma história de aventuras, cheia das criaturas fantásticas [e do humor escatológico] de que tanto gostam”, se desdobre, na perspectiva do homem maduro, num “olhar implacável sobre o próprio homem, suas instituições, seu apego irracional ao poder e ao ouro” (que aqui ainda poderíamos replicar e ao Outro)? Na porta entrecerrada tal disjunção se coloca como puro confronto: somos seres belicosos desde a infância? Almejamos, sempre, desde sempre, o domínio?

Hoje, vinte anos depois, já artista visual, o corpo ainda frágil do menino habita em mim. E se me alinho a Swift, e também a Orson Wells, por toda a sua crítica e descrença frente ao mundo que construímos, o desejo expresso é de dizer certo entendimento do mundo (tentando impedir que o mundo/menino se esqueça de mim), a partir de determinada visão deste mundo. Pois mesmo o *vasto mundo* (como nos sugere Drummond) é percebido, na escala dos homens, através de pequenas janelas. Janelas abertas no horizonte da vida cotidiana, janelas que nos são oferecidas por onde quer que ande-



Figura 1. Soldado de brinquedo, imagem frontal, parcial, da obra *Linha de Fogo*, da série *Ludographactors*. Dimensões variáveis. Fonte: Foto do autor.

mos, pelos lugares urbanizados e palmilhados pelos homens. Filtra-se aí toda uma perspectiva, feita por olhos catastróficos, de certa filiação vinculada àqueles criadores “misantrópicos e ressentidos”. *Olhos percucientes*, sempre a inquirir: que mundo é mesmo este?, De que humanidade se trata?

Figura 1: Soldado de brinquedo, imagem frontal, parcial, da obra *Linha de Fogo*, da série *Ludographactors*. Dimensões variáveis. **Fonte:** Foto do autor

Estar vivo é possuir uma humanidade que vê passarem tantas e tão variadas coisas diante de olhos profundos. Mesmo dentre aconte-

cimentos individuais e coletivos, importam aqui, neste momento, as erosões históricas, ou seja, os massacres, as opressões que, além de soterrarem histórias pessoais, escavaram e fizeram ruir, em vários momentos, a própria humanidade de cada um (tanto do opressor quanto do oprimido). Sabemos, o civilizado século XX é igualmente século tingido do sangue de numerosos massacres cotidianos, e de longas guerras sem paz. Para nos ajudar a considerar o caráter belicoso marcante na construção do século XX, o pesquisador Gilson Dantas (apoiado nas ideias de Theotônio dos Santos) nos lembra, em seu texto “O setor bélico norte-americano em sua condição de estímulo econômico: algumas notas para um debate contemporâneo”, apresentado no 4º Colóquio Marx e Engels do Centro de Estudos Marxistas (CEMARX/IFCH/UNICAMP), sobre a situação americana logo anterior à II Guerra Mundial:

Depois de um breve período de prosperidade econômica, na década de 1920, os Estados Unidos mergulharam na sua mais violenta crise – a maior crise geral da era do capitalismo financeiro – seguida da prolongada depressão econômica dos anos 1930, e só retomaram importantes taxas de crescimento **através dos gastos militares colossais da II Guerra Mundial**. Ou seja, no processo de combate à economia de guerra nazista, os Estados Unidos se converteram em potência imperialista baseada na “indústria de guerra permanente e na ocupação militar de quase todo o mundo capitalista”, portanto com base no recurso da **produção de meios de destruição** [...]. (DANTAS, 2005, p.02)

Dizia dos “massacres cotidianos, e das longas guerras sem paz”, e pensava num super Estado bélico associado e mesmo promovido pelo capital. Pois é sabida a relação de proximidade e dependência que se estabelece entre Dinheiro, Guerra e Poder. Para ajudar-nos a entender melhor esta afinidade, recorreremos à leitura de Valter Duarte Ferreira Filho. No texto que acompanhou sua conferência à banca

examinadora do concurso público para Professor Titular de Ciência Política da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012), intitulado “Dinheiro: a política e a guerra por outros meios ou maquiavelismo monetário”, Ferreira Filho discorre destacadamente sobre os significados e os sentidos do dinheiro junto ao cotidiano do homem, particularmente sobre a relação entre dinheiro e guerra. Ele nos lembra das funções primeiras do dinheiro, do uso das moedas de ouro associando-as à guerra. Ali percebemos o que pode ter sido a origem do dinheiro no Ocidente, e um dos seus primeiros usos.

O dinheiro, cujas raízes estão nas moedas criadas pela primeira vez na história [ocidental], no século VI a. C, pelo rei Creso da Lídia, na Grécia, como prerrogativas do portador da soberania de um povo, teve transformadas as suas funções e os rumos de sua história a partir do momento em que os gregos, os atenienses, em especial, começaram a usá-las nas guerras e para controle político, sobretudo na Guerra do Peloponeso, como contou Tucídides, ou, segundo a tradição, Marcus Furius Camillus (446-365 a.C), que começou a usá-las para pagamento dos soldados romanos. (FERREIRA FILHO, 2012, p.70)

Afora as grandes guerras, disputando com elas a responsabilidade pelas grandes erosões históricas, mundiais e sociais, e também individuais, a Grande Mídia nos alveja cotidianamente. Estamos envolvidos pelo caráter heroico de todos os ditos e propalados defensores da humanidade e de sua civilidade: homens trajados em paletós e gravatas apertadas, militares, advogados, políticos, civis, jornalistas e outros tantos uniformizados em discursos, homens que, fortemente armados com palavras, contatos ou munições, estão prontos para fazerem com que a lei em sua letra seja cumprida.

Caberia a nós, homens comuns e de poder apenas cotidiano, aguardar que os grandes investidores desloquem suas miras, apon-

tem para investimentos na educação e sensibilidade? Seria viável voltarmos a conceber um mundo não equilibrado por valores associados a um estado belicoso?

Pois que, ainda hoje, a civilização de consumo, segue assim: o homem mata pelo fogo; decepa pela toca; escarpela para se saciar. O bicho-homem vai à selva em busca da caça. E o fracasso da acossa, devido à fraqueza de seu corpo, faz com que seu intelecto se desenvolva para suprir a impotência de seus órgãos e fisgar a presa, capturar o espólio. Não obstante tal esforço, hoje o homem tem seu intelecto desenvolvido de tal forma que o corpo, que já desempenhava funções limitadas, quase tem seus movimentos extintos (uma consequência dos avanços tecnológicos que, se presenteiam o homem com conforto, sedentizam seus corpos?) Estamos sendo confinados a um mundo criado por nós mesmos?

Com efeito, **o projeto iluminista moderno de domínio da natureza pelo uso da razão instrumental visando um horizonte de liberdade e felicidade parece ter fracassado.** A técnica e a ciência adquiriram tal autonomia que deixaram de ser *meios* para o progresso e se tornaram *fins* em si mesmas. (PEREIRA, 2009, p.381)

Se tal projeto iluminista (numa utopia que previa homens em equilíbrio com a natureza e, cada um, consigo mesmo) se perde na modernidade, contemporaneamente parece ser no campo da Arte, sobretudo das Artes Visuais, que muitos artistas vêm desenvolvendo trabalhos (as “poéticas visuais”!) capazes de propor novas reflexões sobre o estar neste mundo super-povoado e belicoso, incluídas aí questões emergentes a partir da técnica e da ciência. Com sua produção, eles nos alertam para certo esquecimento do corpo, neste comportamento humano que vem se reforçando, principalmente desde os últimos anos

[1] Vale, sobre esse tema recorrer ao texto *A arte do motor*, de Paul Virilio.

do século passado, anos marcados por conquistas tecnológicas efetivamente cada vez mais invasivas¹, se as pensamos no limite físico dos corpos humanos. Pois que o corpo, num mundo de supervalorização técnica, tem apagadas suas sensações e reações espontâneas, sendo cada vez mais concebido como um objeto, uma máquina. Chegamos a um tempo em que é fácil para o homem, receoso de seus limites, e de sua própria morte frente ao ilimitado do mundo, se perceber como a um boneco. Parece natural, depois de décadas de cremes cosméticos, plásticas, botox, e outros processos regeneradores (em busca do Santo Graal ou da fonte de eterna juventude!!) desejar ser um ser plastificado. A reificação do próprio homem se reforça nesse movimento de percepção de si como um *objeto-coisa*.

Se homens, produtores de gestos, buscam, para controlar a passagem do tempo, a aparência sempre nova dos corpos de seus objetos, e assim cedem espaço para as máquinas (já que quase se confundem com elas), não haveria mais uma dissociação tão clara entre a movimentação produzida pelos corpos maquímicos e os dos homens, haveria? Pois, é desta forma que o boneco-soldado da obra *Linha de Fogo*, acompanhado de sua metralhadora de plástico (homem/boneco e máquina/objeto), tornam-se seres interdependentes, ambos a repetirem suas movimentações (máquina, efetuando muitos tiros por minuto; homem, avistando o alvo, rastejando, olhando pela mira dela e apertando seu gatilho, que dispara: ta ta ta ta ta...). Para a indústria, torna-se viável transformar o soldado em brinquedo, dadas as limitações de movimentos demonstradas pelo guerrilheiro. O brinquedo de plástico, então, assemelha-se ao homem de carne.

Pois *gesto* é frequentemente associado à ação de indivíduos animados, dotados de sentimentos e razão; é resultado de sua movimentação diária (levantar, caminhar, sentar), seja quando fruto de uma intenção (apontar, abraçar), seja de pura reação corporal (um sorrir

desbragado, uma mão que se dirige a uma parte do corpo machucada); compreendemos o *gesto* delimitado por contenções sociais e mesmo culturalmente marcado (um homem que tira o chapéu na rua ao passar por uma senhora). Já *movimento* é termo de mais ampla atribuição: seu amplo sentido pode ser associado a toda e qualquer coisa (incluídos aí os seres animados que somos), que produza ou realize algum movimento, repetitivo ou não. Parece interessante considerar o *gesto* como os modos orgânicos e individuais que um corpo humano desenvolve ao se movimentar, ao se expressar.

Mas, é interessante observar que, em um lugar onde o capitalismo selvagem impera, homens ágeis, esguios e *aerodinâmicos* se sobressaem por sua aparência maquímica, moldada para a velocidade exigida pelo mercado. E essa mesma velocidade diária, que cada dia se acelera e nos acelera ainda mais, vem a escamotear dos homens a qualidade de *gesticuladores* e lhes implanta a competência do mero movimento, em ato próximo daquele executado por sua cria maquímica. É em movimentação de máquinas que se move o corpo do homem de hoje, homens com corpos voltados para a rapidez na execução de funções, moldados para cumprir metas e acelerar o ritmo do trabalho. E assim vencer – seguindo uma rotina de movimentos sucessivos cada vez mais rápidos mecânicos inorgânicos.

Vencidos, pois, os maiores ressentimentos entre homem e máquina (quando as máquinas começaram a substituir os homens) promovidos pela Revolução Industrial, hoje homens se aproximam de máquinas, quase se confundindo com elas. O indivíduo domesticado pelas mídias busca o corpo perfeito, ágil, “sempre novo”, esguio e aerodinâmico, tão veloz quanto suas máquinas. Essa rapidez contemporânea permite que Denise Sant’Anna, a partir de relações estabelecidas entre Cidade e Tempo perceba a Velocidade como um valor intrínseco à contemporaneidade, desenvolvendo então sua *Estética do Aerodi-*

namismo (SANT'ANNA, 2001). Do lado de fora do espaço do homem, porém com o seu consentimento, máquinas se modificam, falam, respondem, detectam movimentações, gestos, toques da pele, cores dos olhos, ganham inteligência artificial e a capacidade de movimentarem-se sem necessariamente desempenharem movimentos repetitivos.

Essas mutações e acréscimos da ciência e da robótica talvez permitam conferir a esses novos seres (novas máquinas, robôs), a capacidade de desempenharem *não-gestos*, ou seja, algo que fique no limiar entre o *Movimento*, não associado à repetição, e o *Gesto*, efetuado a partir de um estímulo que confere autonomia a quem o profere. *Não-gesto* viria a denominar a movimentação efetuada por essas novas máquinas. Máquinas ainda mais próximas do homem, não mais dependentes do homem, que, ao se movimentarem, *gesticulam*. Seus gestos, se entretanto imitam os dos homens como espécie, são gestos maquínicos, e por isso *não-gestos*.

Sobrevivendo em um mundo tomado pelo capitalismo selvagem e consumista, marca do Ocidente em expansão, seres humanos de aparência maquínica se confundem com suas criações de lata e plástico e outros materiais inomináveis, de nomes irrepetíveis. Como as máquinas, moldam uns aos outros. O homem cria e modifica as máquinas para que ela mude o homem: sua aparência, seu cotidiano, sua vida. E para atender a rapidez exigida pela economia.

Em um mundo tão acelerado e imediatista, haveria um papel importante para a Arte. O que estaria nos dizendo, sobre nosso lugar e nosso tempo, o artista visual na contemporaneidade? Para dar conta dessa questão, vale destacar proximidades e diferenças entre as práticas deste artista e aquelas que entendemos serem as do Capitalismo. Ambos, artista e capital, famintos de homens, pois *antropófagos* (ainda que o Capitalismo regurgite algo já morto, homens esgotados, julgados sem serventia para o mercado). O artista, entretanto, reali-



Figura 2. Foto da obra *Linha de Fogo*, vista de cima, com inscrição do lápis bruno, dermatográfico, da série *Ludographactors*. Dimensões variáveis. Fonte: Foto do autor.

za um movimento digestivo (para produzir ele precisa consumir!!) nos moldes do que definiu Oswald de Andrade: o artista é um *antropófago* da cultura!! Ele devolve ao mundo outra possibilidade de mundo (o “mundo criado”). Já que o mundo dos homens não serve a esse homem/artista. Incomodado com a acomodação e fácil adaptação daqueles que já foram devorados pela lógica do capital, este homem-artista transforma seu inconformismo em linguagem: produz linguagem.

Frente a todo lixo/luxo produzido pelo homem apaziguado, o artista regurgita, no trabalho com a linguagem, todo o seu inconformismo contra o mundo que nos é imposto, oferecendo-nos como alimento e sustância seu trabalho, produto de uma espécie de “olhar estrangeiro, olhar percuciente”, capaz de enxergar aquilo que passa despercebido aos nossos olhos cansados, já incapazes de produzir novos sentidos em meio à rapidez e à instabilidade cotidiana.

[1] *Graphein* palavra-conceito, cara a esta poética construída neste PPG – Artes Visuais; de origem grega, é vinculada aos gestos implicados nos atos de escrever, desenhar e pintar. Implica numa inscrição, resultado de gestos manuais, dependentes da expressão e da força de cada homem. O gesto de um homem que escreve sobre a superfície da folha A4, associado àquele que trabalha na verticalidade da tela, preparada para a pintura, ou horizontalmente na folha disposta ao desenho (considerando aqui, para simplificação desta reflexão, os tradicionais métodos de feitura, tanto da escrita, quanto da pintura e do desenho).

A criação da obra *Linha de Fogo*, uma espécie de *ready made* adaptado para o exercício do *graphein*¹, está implicada por tais questões. Um artefato infantil torna-se um *objeto maculador*. O soldadinho com sua metralhadora, mero brinquedo de plástico, para diversão infantil, deixando impresso seu rastro torna-se outro objeto. Torna-se objeto de arte contemporânea, frente aos olhos do menino agora homem adulto. Deslocando o brinquedo do universo infantil é, ao interesse dos adultos (quicá aos pais e futuros pais!), que se propõe comunicar e provocar com o novo objeto.

Reconhece-se uma vida contemporânea cada vez mais sedentária, condição certamente muito estimulada pelas invenções tecnológicas, invenções que têm o Capitalismo como motor maior: vivemos num grande shopping repleto de *gadgets* estimulantes a nosso assentamento. Talvez, o que seja pior, tal sedentarização chega cada vez mais cedo às crianças. A ponto de uma espécie de *paraplegia corporal* estar em vigor, inibindo certos movimentos físicos, não mais necessários às crianças. Elas, sem saber, abrem mão de movimentações proporcionadas por brincadeiras e brinquedos (as crianças não andam mais de bicicleta, não sobem em trepa-trepa, não correm, não caem, não pulam amarelinha, não se movem...).

Vivendo em espaços cada vez mais enclausurados, amurados, protegidos, as crianças são cada vez mais contemplativas e menos táteis, menos móveis, reagem a estímulos predominantemente visuais e, mais raramente, sonoros. Talvez seja exagero dizer: as crianças não se mexem mais. Os novos brinquedos infantis, cada vez mais maquínicos, digitais, analógicos, imobilizam a mobilidade do corpo das crianças (mesmo que a tecnologia das teclas acrescente mais agilidade à produção de textos e rapidez à execução de inúmeras tarefas contemporâneas!). Na contemporaneidade, há, no universo infantil, uma falsa e cada vez mais intensa auto-suficiência, mas isso é quase outro assunto.

Se vivemos um tempo em que o caráter do “sempre novo”, e a constante busca por esse aspecto se reforça, é nas novas experiências com a infância, infância dos últimos vinte, trinta anos quando muito, que tal caráter se fortalece. As relações estabelecidas entre homens e coisas se aproximam da relação esboçada por Marx sobre o homem que, outrora, era encarregado pela confecção do Todo e que, ao longo de décadas, vai se hiper-especializando nas pequenas partes do todo, sem mais se aperceber do Todo. Segundo esse fundamental pensador, é a partir da compreensão apenas da parte, ou de um detalhe (equivocadamente entendido como o Todo), que o indivíduo passa a perder gradativamente a noção das demais peças que compõem o Todo, acelerando-se assim, também, seu narcisismo, uma espécie de *speculofilia* (atração pelo espelho, ou pelo próprio reflexo), para insistirmos com as superfícies planas, bidimensionais.

Os brinquedos comprados reforçam o sedentarismo e o aspecto acumulativo, natural no comportamento contemporâneo. Somos hoje reféns do colecionismo, bastante motivado pela serialização de todos os produtos, com suas linhas de produção, que extrapolam o mundo dos objetos, encaminhando tudo ao excesso. Como um “canto de sereia”, o mundo dos objetos chama nossa atenção, nos atrai fazendo-nos afundar no abismo do consumo.

O soldado do projeto *Linha de Fogo* carrega em seu corpo ferido todas essas questões. Essa figura (trabalhada, lembremos, como parte de uma poética mais ampla na qual se insere, e cuja série imediata se intitula **Ludographactors**, a série de *ready made*s que tensionam as inscrições e as escrituras do homem no mundo por ele habitado), essa figura guarda em seu corpo de plástico o soldado militarizado, pensado aqui como filho do homem moderno, do início do século XX, belicoso vencedor das guerras, autodenominado dono da história – aquele que se a escreve, também é sua própria testemunha.

E adentra seus filhos a sua imagem e semelhança. O brinquedo de plástico, soldado que substitui o antigo soldado de chumbo, é objeto industrializado e produzido já num circuito de produção globalizado.

Para que esse artefato de plástico, movido à pilha, se torne obra de arte, cabe ao artista deslocá-lo para o campo da arte – repetindo os modos insubordinados e críticos de Duchamp. Mais que artista, artista crítico, artista com discurso, era assim que o próprio Duchamp se percebia. Tal procedimento, tal abordagem é o que está em jogo aqui. Ao retirar desse boneco, marionete de brinquedo, o instrumento que lhe pesava nos ombros e braços, a metralhadora, e em sua substituição começa o jogo no deslocamento ao novo campo. Nessa espécie de rendição, ele é compensado com um firme e robusto lápis bruno, dermatográfico. Pois esse soldado, desarmado, vai registrar seu percurso e seus movimentos, seus “gestos” corporais, com um lápis que serviria para marcar uma pele humana. Tal inscrição, o registro de seu movimento, acontecerá até que sua vida alcalina lhe permita – pois esse novo boneco, brinquedo para crianças mais sedentárias, se mexe sozinho. Seu tempo de vida tem durabilidade justamente embutida nas duas pilhas que o alimentam.

Assim, no campo das Artes, eis uma escultura, objeto, quase um *ready made* performático e de movimentação delimitada pela carga alcalina que lhe pesa nas pernas. Vida breve e plástica, de historiografia negada devido, pois à impossibilidade da experiência, conseqüentemente, do relato, da narração. Sua vida não é mais dedicada ao *nekrós* (do grego antigo = corpo morto), mas ao *tomos* (do grego antigo = corte), dado que teve sua arma amputada e em suas mãos foi enxertado o lápis da reconstrução corporal, dermatográfico (como os utilizados por cirurgiões, para marcar nos nossos corpos onde deverão incidir). Tendo sua metralhadora amputada, o soldado não pode mais ferir com fogo, tampouco matar com tiros. A ele agora,

nesta *Linha de Fogo*, deslocado de seu “sistema de objetos” qualquer e inserido no sistema das Artes, só cabe provocar novos discursos, estimular novas palavras, indicando com a inscrição a lápis seu percurso, seu trajeto. O corpo do soldado desarmado oferece, com o registro de seu movimento, as pistas para sua apreensão.

Do soldado foi retirada a arma destruidora (*nekrós*). Essa foi substituída pelo lápis reconstrutor de corpos. Capaz, portanto, de reconstruir também narrativas (*tomos*). Esse boneco – filho do petróleo –, considerado padrão de beleza, seria também o padrão de conduta daquele homem belicoso, que supostamente defende o que tem de mais caro.

Na remoção da arma, como trauma, como marca, o ombro deixa à vista o relampejar de uma luz vermelha, que, no ombro agora ferido, parece o sangue do soldado. A metralhadora amputada impõe ao ombro do soldado de brinquedo o vermelho do sangue que, com ela, derramaria de seus “inimigos”. O som e a luz dos tiros da metralhadora, para eficiência do brinquedo, embutidos no corpo do soldado e impossíveis de serem amputados junto da metralhadora, parecem fazer retornar para ele os instantes de guerra simulada, a cada vez que a metralhadora é acionada.

Com o ombro ferido, o soldado na *Linha de Fogo* faz de sua narrativa um traço falho. A cada movimento de braços e pernas realizado por ele, uma mancada (há uma capacidade mimética do próprio corpo rígido e plástico do brinquedo), cada titubeada sobre a folha, traça os traços do movimento falho. Num traçado que se esvai e volta a marcar a folha, tracejando-a irregularmente. Esse boneco rastejante, de cujo braço bélico foi amputada uma metralhadora, é marcado aqui pelo reluzir da luz vermelha, do falso sangue que se destaca no ombro direito, a cada pausa, a cada som de metralhadora. Não pode mais matar mas leva a morte consigo. Força-nos a aceitar o quanto o homem fracassa.

“(…), está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 1994, p.114-115)

Reconhecendo os soldados descritos por Walter Benjamin – em seu texto “Experiência e Pobreza” –, com suas capacidades de narrar amputadas pelos campos de batalha e enterradas no solo das trincheiras, *Linha de Fogo* insiste em dar continuidade a essa impossível conversação. O homem contemporâneo, cada vez mais virtual, veloz, aerodinâmico, narcísico e especialista em detalhes cada vez menores e mais descolados do Todo, o que quer é o instantâneo, aquilo que lhe chega imediatamente. Tudo é *fast*, sem pregnância. O homem não tem mais conhecimento do Todo, tampouco consegue aprender com suas vivências, não as introjeta de modo a conseguir transmiti-las aos outros em forma de narrativa. Este homem apenas existe entre os outros homens, não tem poder de análise nem de síntese, é robótico e deambula entre os seus.

A linha que emerge dessa *Linha de Fogo* é traço falho, fruto do lápis dermatográfico que mal toca a folha, que aos trancos imprime o *não-gesto* do boneco de brinquedo sobre a página. O *não-gesto* resultante do movimento efetuado por esse homem de plástico, adaptado para o ato de desenhar, de registrar sobre a superfície do papel. Lembremos: desenho não efetuado pela articulação da mão, do pulso e do braço humanos, mas sim pelo ritmo alcalino do corpo do boneco – em *Linha de Fogo* alforriado de sua condição preponderante de brinquedo. O homem de plástico é o homem que fracassa.

Um artista que se decide a pensar do *não-gesto* precisa incluir em suas reflexões sobre este ato de origem humana como resultado da hu-

manização das máquinas e da reificação dos homens. Principalmente quando essa é uma questão de fundo para sua produção poética. Pois, se homens, tornam-se cada vez mais ágeis para acompanhar a velocidade das máquinas e elas, cada vez mais inteligentes e autônomas no acompanhar a sapiência dos homens, as diferenciações estabelecidas entre *gesto* e *movimento* tendem a se dissolver. Há evidentes ecos aqui das problemáticas sutilmente abordadas em filmes como *Blade Runner*.

Por entre as diferenciações entre *gesto*, movimentação de homens dotados de intenções e sentimentos, e *movimento*, referente a toda e qualquer movimentação, seja ela de objeto inanimado ou animado, intencional ou não, a mutação dos homens e das máquinas, e sua insidiosa aproximação, exigem uma palavra que se refira à movimentação efetuada por essa nova categoria de máquinas. A esse movimento nomeamos *não-gesto*. Ao falarmos em *Artefatos de Desenhos*, sobre os objetos da série *Ludographactors* (objetos, máquinas e dispositivos confeccionados ou remontados para efetuarem desenhos, realizarem inscrições), reconhecemos que são dotados da capacidade de desempenharem o *não-gesto*, e isso nos ajuda a refletir sobre o próprio desenho e sua feitura, sobre a escrita e sua força de inscrição.

O resultado desses atos, *não-gestos*, são desenhos construídos majoritariamente por espirais e linhas tortuosas e falhas, e tornam-se desenho, e tornam-se escrita, e tornam-se *escrituras* (valendo aqui a definição de Barthes), cravejadas de “erros” desconsiderados como tal, sobrepostos, permitindo uma aproximação à “visualidade da descoberta”. Quando as crianças descobriam pequenos objetos, coisas, materiais, ferramentas, artefatos, com os quais, posteriormente, interagiam, registrando com eles o movimento de seus corpos sobre as mais diversas superfícies. Quando assim o faziam, imprimiam a movimentação e a pressão – o tônus – de suas mãos sobre as mais diversas coisas existentes. Reconheciam assim seus corpos em formação, em desenvolvimento.

Sabemos que, na arte como na vida, as respostas são provisórias e maleáveis como as verdades que nos são ditas. Daí a riqueza neste tempo de incertezas do campo das Artes para considerarmos as questões que nos são caras. Há que haver coerência e capacidade narrativa para dar conta do que se fez e do que se pode perceber, num processo constante entre realidade e autoconhecimento. Valem na arte e na vida, insistirmos num certo movimento de retorno à infância, na busca da solução para questões do tipo “de onde venho?”, “o que dessa vinda me acompanha?”.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BATTCKOCK, Gregory (org.). **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação**. São Paulo: Summus, 1984.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA FILHO, Valter D. **Dinheiro: a Política e a Guerra por outros Meios ou Maquiavelismo Monetário**. Disponível em: <www.ifcs.ufrj.br/~sfjp/revista/downloads/dinheiro_a_politica_e_a_guerra.pdf> Acesso em: 24 de março de 2014.

PEREIRA, Henrique C. **Da Metamorfose dos Deuses: Capitalismo e Arquétipo no Século XXI** Disponível em: <www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a08.pdf> Acesso em: 24 de março de 2014.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de Passagem: Ensaio sobre a Subjetividade Contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

VIRILIO, Paul. **A Arte do Motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Donald Hugh de Barros Kerr Junior (Goy)
Doutor pela UNISINOS;
Professor Titular do Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia IFSul.
goyjunior1@gmail.com

Cartografando territórios (im)possíveis para uma docência em arte

Charting (im)possible territories for a teaching in art

Resumo: Neste artigo, busca-se problematizar como se constrói uma “formação docente” ao longo de uma trajetória, como estudante arte, como professor do ensino técnico e formador de formadores em artes visuais, observando suas modificações, seus planejamentos e práticas pedagógicas, afetada pela concepção de arte como sensação, de educação como rizoma, da pedagogia como afecção, trazendo deslocamentos importantes para cada professor, produzindo outras formas de docência em arte, outras possibilidades, esperando que formadores e formados apostem em inventar seu próprio processo com ética-estética-política, expandindo a possibilidade de deformação e de (trans)formação, não se fechando nem se preocupando em dar forma ao futuro.

Palavras-chave: formação docente, cartografia, arte, sensação, rizoma.

Abstract: *In this article we aim to discuss the way in which “teacher education” is constructed along a path as a student of art, as a vocational high school teacher as well as a future art educators’ professor, observing their changes, their plans and their teaching performance affected by the conception of art as sensation, of education as rhizome, of pedagogy as affection, causing important changes in each teacher, producing other kinds of art teaching and other possibilities, expecting teachers and students to put an effort on creating their own process based on ethic-aesthetic-politics, broadening the possibility of deformation and (trans)formation, without obstructions or a need of defining the future.*

Key words: *teacher education, cartography, art, sensation, rhizome*

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida e todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT, 1995, p. 261)

Como se “forma” um professor de artes? Como vida e arte se cruzam, se penetram, criam novos territórios? Como ser (trans)formador de sua própria vida? Quais são os conhecimentos específicos para se atuar como professor de arte? O que a vida como obra de arte nos faz pensar? Arte como sensação?

Luciana Loponte propõe em seu artigo *A Arte da docência em Arte: desafios contemporâneos*(2007) algumas questões que pensam a formação docente. Escreve a autora:

Talvez as questões que precisam nos acompanhar nas preocupações sobre formação docente (incluindo a nossa própria) são: de que modo vivemos a experiência da docência? Somos capazes de produzir experiência (no sentido da “experiência” de que nos fala Larrosa e Agamben) a partir de nossas aulas? Somos capazes de viver esteticamente à docência? Ou, ainda, à docência pode ser uma obra de arte? Como professores e professoras, somos capazes de dançar? Quais os modos e formas de uma “arte da docência em arte”? (LOPONTE, 2007, p.247)

Na tentativa de pensar uma formação docente em artes a partir de um professor- cartógrafo, figura que irá nos acompanhar neste artigo, busca-se problematizar como se constrói uma “formação” ao longo de uma trajetória, como estudante arte, como professor do ensino técnico e formador de formadores em artes visuais, observando

suas modificações, seus planejamentos e práticas pedagógicas, até aproximar-se da ideia de arte como sensação, experiência e vida.

Interessa trazer a história mais recente do ensino de arte e da formação de professores em artes, a partir da década de 1960. Esta data foi escolhida porque o professor-cartógrafo começa seus estudos no ensino fundamental nesta década e, querendo ou não, foi capturado pelos modos de se constituir um artista e um professor de arte a partir desta década. Apresentam-se alguns fatores, como leis e tendências que acabaram constituindo a formação docente em arte no Brasil e que fazem parte de sua história desde sua condição de aluno.

No final dos anos 1960 o ensino de arte recebera as influências das ideias de Read e Lowenfeld, o que levou muitos docentes a uma tendência espontaneísta no trabalho com arte, é quando surge o conhecido *laissez faire*, trabalhado até os dias de hoje.

Na década de 1970, a Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Brasileira (LDB) 5692/ 71, na apresentação de seus programas refletia uma forte influência da tendência tecnicista. Na construção de um planejamento houve uma separação bem nítida em quatro blocos: objetivos, conteúdos, métodos e avaliação. Esta determinação, segundo Pimentel (1999), foi aceita sem questionamentos pelos docentes envolvidos nos projetos educativos. Muitos, até hoje, seguem este método para compor seus planos de aula, desconhecendo outras possibilidades.

É somente nos anos de 1990 que é promulgada a nova LDB, em dezembro de 1996. Até hoje muitos ainda não a conhecem, e seguem o modelo anterior, optando pelo lazer, pelo desenho de cópia, pela decoração e animação de datas comemorativas nas festas da escola, ou seguem outras abordagens bem conhecidas por todos.

A partir da mudança de concepção e de nomenclatura para a área de Arte, entendida como área de conhecimento, se impregnou

nos planejamentos e no imaginário de alunos, professores, coordenação pedagógica, comunidade em geral, uma maneira de planejar e de pensar o espaço da arte na escola formal.

Segundo Carmen Biasoli, na década de 1990 havia alguns entraves para a realização de um efetivo ensino de arte:

A desvalorização da arte e do professor de arte no contexto escolar, a utilização da arte com o objetivo de auxiliar outras áreas do currículo e de animar festas comemorativas, a polivalência na formação do professor, a grande diversidade de conteúdos que dificulta a obtenção de maior qualidade em cada um, a falta de espaço físico e a precariedade de recursos materiais. (BIASOLI, 1999, p.195)

Assim mesmo, depois da divulgação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em 1998, os quais propuseram a separação da arte em quatro áreas -Artes Visuais, Teatro, Dança e Música, muitos concursos públicos, até hoje, colocam os conteúdos das quatro áreas, sempre reafirmando a polivalência, que não está mais nos currículos de licenciados em arte desde a década de 1990.

O referencial teórico que muitos professores compartilham no ensino de arte ainda separa as atividades pedagógicas em teóricas e práticas. Verifica-se esta divisão nos currículos antes da década de 1990.

Retomando a trajetória do professor-cartógrafo, agora como estudante universitário de arte, este cursava disciplinas que eram consideradas teóricas, como: História da Arte, Estética, Teoria Geral da Arte, Teoria de Comunicação e Cultura de Massa e aquelas consideradas práticas: Composição, Análise e Superfície, Canto, Teatro, Cerâmica, Escultura. Além disso, havia ainda uma divisão no currículo entre as disciplinas que faziam parte do conhecimento em arte e as que faziam parte do núcleo pedagógico, estas ministradas pela Fa-

culdade de Educação como: Estágios, Metodologias, Psicologia da Aprendizagem, Filosofia da Educação.

Percebe-se que os responsáveis pelos conhecimentos em arte pouco se comprometiam com as ações pedagógicas que advinham a partir desses saberes. O currículo não dialogava entre ele mesmo.

Segundo Carmen Biasoli (1999), o ensino de arte apresenta tantos equívocos por parte dos professores, currículos, pedagogos, outras áreas de conhecimento, os quais creem saber o que é e como se trabalhar em arte, que é necessário “desatar os nós”.

Contando um pouco da trajetória do professor-cartógrafo, e sua atuação como professor de arte, estes “nós” nunca foram problemas, sempre buscou não ser engolido pelo cotidiano escolar que tenta transformar tudo e todos pelas exigências impessoais, transformando tudo/todos, em números, siglas, disciplina, como sugere Lispector quando diz:

Se você não tomar cuidado vira número para si mesmo. Porque a partir do instante em que você nasce classificam-no como um número. Sua identidade é um número. O registro civil é um número. Seu título de eleitor é um número. Profissionalmente falando você também é. (LISPECTOR, 2004, p.107)

Há tempos, algumas perguntas povoam as ideias do professor-cartógrafo: Como se descolar do clichê de bom professor executor de planos de ensino normalizados? Como buscar linhas de fuga que auxiliem em uma significação da arte como conhecimento? Como construir aulas diferentes? como abandonar sua condição “numérica”?

Segundo Orlandi, há alguns perigos que são muito frequentes no próprio ensino, no comportamento do professor:

[...] aquele que consiste em evitar o confronto com a variabilidade caótica através da acomodação do corpo e/

ou do espírito a modelos de vida, a modelos de conduta, a modelos conceituais, a modelos científicos, a modelos estéticos e assim por diante. (ORLANDI, 2010, p. 150)

Ao procurar afastar-se de algum destes modelos, o professor-cartógrafo em seu mestrado, apresentado a banca de defesa no ano de 2000, descreveu o projeto pedagógico construído para a disciplina de História da Arte, no Curso Técnico de Design. A problemática da dissertação envolvia dificuldade em analisar e refletir sobre as estratégias desenvolvidas. Percebeu-se que era mais fácil para os alunos descrever as aulas a partir de comparações com outros professores, centrando-se nas diferenças que percebiam ao invés de realizar uma análise ou uma reflexão direta sobre a maneira através da qual se organizava as aulas. Do estudo realizado na época, categorias surgiram para compor, o que naquela pesquisa se chamava “A construção de uma aula diferente” (2000), são elas: descontração, envolvimento, dinamicidade, as parcerias transformando qualitativamente as aprendizagens, o fazer em uma disciplina pertencente ao núcleo teórico e as problematizações tornando as aprendizagens significativas.

Durante sua passagem como professor de um curso de Licenciatura em Artes Visuais, muito de seu planejamento foi “roubado” de Deleuze e Guattari, para compor uma outra maneira de entender sua prática pedagógica, o currículo e o próprio curso. Procurou compor em forma de rizoma, aproximando tudo, inclusive aquilo que parecia mais absurdo. Dali surgiam novas linhas, novas possibilidades de composição curricular. Cabe aproximar uma destas composições, a que procurava o modo rizomático na construção de uma aula diferente.

A experiência que se passa a relatar se refere a um projeto com a Secretaria Municipal de Educação de Canoas, um município da grande Porto Alegre, na área de formação de professores de arte.

[1] Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS - 2013), Mestre em Educação pela UFRGS (2005) e Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas UFRGS (1992). Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Luterana do Brasil - ULBRA. Professora da Rede Municipal de Ensino de Canoas (RS), atuando na Secretaria Municipal de Cultura. Integra o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte - GEARTE.

O projeto durou quatro anos e surgiu das afinidades e interesses profissionais na qualificação do ensino da arte. Iniciou em 2004, com uma palestra para os professores de arte da Rede Municipal de Ensino, tendo continuidade no ano de 2005 com a realização de um curso de Extensão Universitária: “Os Professores de Arte na Contemporaneidade – Saberes Pedagógicos, Artísticos e Estéticos”. Este projeto se desenvolvia em encontros semanais, com duração de quatro horas, durante o ano de 2005, em um atelier do campus da universidade, e organizava-se através de discussões que fundamentavam as práticas do ensino de arte a partir de referenciais bibliográficos atualizados, especificando como objeto de estudo os saberes pedagógicos e os saberes artísticos e estéticos de cada professor, com visita a espaços de arte como: museus, galerias, espaços públicos, mostras culturais, feiras populares, cinema e teatro.

No ano de 2006, o projeto não acontece mais dentro do espaço físico da universidade, durante todo o ano, os encontros aconteceram nas escolas dos professores que faziam parte do projeto. Os professores, construíram e desenvolveram vários projetos em arte contemporânea que foram relatados e registrados em forma de artigo.

Naquele ano, realizou-se uma avaliação, percebeu-se que a partir dos estudos realizados nos projetos de educação continuada desde o ano de 2004, que as metodologias adotadas pelos professores de arte do Ensino Fundamental da rede Municipal de Educação, mostraram mudanças significativas quanto aos conceitos de arte e seu ensino, e quanto ao enriquecimento das ações pedagógicas nas escolas onde os professores trabalhavam.

Em 2007, chegou-se a um momento de amadurecimento, segundo Rejane Ledur¹, companheira de projeto e supervisora municipal de arte naquela época, a partir das provocações realizadas, levou à ampliação do projeto, atingindo os professores que atuam nas sé-

ries iniciais e educação infantil da rede pública municipal e também de outros municípios da grande Porto Alegre.

Para atingir esses professores e multiplicar os conhecimentos construídos ao longo de três anos, realizou-se um Seminário Municipal de Educação com enfoque na Arte, Infância e Gênero, visando divulgar o projeto e sensibilizar um maior número de professores. Os participantes das atividades extensionistas de 2004, 2005 e 2006 atuaram como agentes multiplicadores, ministrando oficinas a outros professores sob supervisão e orientação pelos responsáveis do projeto.

Naquela época, segundo a supervisora municipal de arte, eram ações deste tipo que vinham qualificando significativamente o ensino de arte da rede, tornando o município uma referência nesta área, o que se observava, não somente nas ações cotidianas, mas também em concursos que existem na área de ensino de arte, com a obtenção do prêmio Educador Nota 10, da Fundação Victor Civita, por uma professora que fazia parte do projeto no ano de 2006.

Cabe salientar, que os encontros, no segundo ano de projeto, desenvolviam-se nas escolas que os professores atuavam, e aconteciam em bibliotecas de escolas, sala de professores, mesa da diretora, enfim, lugares que tornasse visível que este grupo de professores de arte, estudava arte e seu ensino, pensando a arte e a escola na Contemporaneidade que ocupa um lugar, não somente em uma sala destinada a artes, normalmente distante de todos dentro da escola, quando há este espaço. Provoca-se outras percepções e sensações em todos os que fazem parte da escola, abrindo para “um sempre-novo modo de olhar, pensar, sentir e agir sobre o estudo da arte” (PICOSQUE e MARTINS, 2007, p. 348).

Acredita-se que ao se buscar outros modos de intervenção, até mesmo em relação ao espaço físico, abre-se um ambiente de intervenção, de criação que nos desloca para outros modos de saber, afas-

tando-se dos modos cristalizados e inflexíveis em educação. Ao se optar pela construção de um mapa de territórios da arte e de seu ensino, abre-se caminho para que, como um professor-cartógrafo se seja também um propositor de seus próprios fazeres, como diz Mirian Martins, Gisa Picosque e Terezinha Guerra (1998) aproximando-se ao que pensavam Lygia Clark e Hélio Oiticica, o artista é um propositor.

Assim, o professor-cartógrafo em formação, em sua passagem pelo curso de licenciatura em Artes Visuais, cria e constitui, com outra colega, Alice Benvenuti², o estágio supervisionado do Ensino Fundamental e Médio. Durante os cinco anos e meio que atuou neste curso, o estágio supervisionado passou por três reformulações.

Foi a partir da composição de um novo currículo e de uma nova disciplina, intitulada de “Estágio Supervisionado”, que as experiências com a arte foram gerando uma aprendizagem criadora, pensada como sensação.

O envolvimento com esta nova disciplina fez com que as estagiárias pensassem e escrevessem sobre sua primeira prática pedagógica em arte a partir de reflexões poéticas, e não somente através da construção de um fichário impregnado de termos técnicos ou notas. Optou-se por aceitar a escrita das estagiárias, por uma aproximação estética nos modos de compor a escrita, afastando-se de uma forma dita “acadêmica”.

Apresenta-se a escrita de três estagiárias, que corresponde a cada aula e suas reflexões durante o estágio realizado no ano de 2007.



Figura 1: Nocturne, Joan Miró, 1925.
Fonte: CIVITA, 1991.

AULA 3 – REFLEXÕES POÉTICAS

Projeção de imagens, comum ...
Mas no momento interessante,
Um dialogar com o estranho,
Que começa acontecer.

Viajando nas imagens ...
Passeando pelas linhas,
Voando sob os volumes,
Saltitando nas formas,
Escondendo-se nas sombras.

No caminho os obstáculos ...
O novo parece complexo,
A incerteza é companhia,
E o duelo prosseguia.

O efeito apareceu, As estrelas brilhavam,
As palavras saiam e pela sala dançavam,
A sombra e forma eram pares,
E as linhas e o volume animavam ...
(Estagiária 1)

Estava pensando sobre sua aula e as relações que compusera
com Juan Miró e suas linhas flutuantes e desejantes.

AULA 2 – PERSPECTIVA

Mas para que serve?

Onde vou aplicar?

É importante o seu conhecimento?

As perguntas surgem imediatamente após a apresentação da
palavra.

Olhares que se cruzam, semblantes que se fecham, intrigados com
o desconhecido.

Agora somente resta a explicação.

Vêm as retas, os pontos de fuga, a proporcionalidade da imagem.



Figura 2: Desenho, Filippo Brunelleschi.
Fonte: FUSCO, 1988.

Linha do horizonte – ora centraliza, ora flutuante, ora submersa.

Mas como isso acontece?

Visualização praticada ao ar livre, deitar-se ao chão, subir no banco
da praça.

Ah, agora sim, entende-se na prática o que a teoria explica nas
palavras.

Mais exemplos para intensificar a apropriação do conhecimento.

Linhas retas, linhas horizontais, linhas verticais e oblíquas.

Algumas entrecruzadas e outras tantas apenas se tocando
delicadamente.

Muitas outras chegando ao ponto final.
Não como ponto finalizador da ação retilínea, mas aproximando as coordenadas de direcionamento para completar a formação gráfica do objeto em perspectiva.
Novamente a palavra estranha, mas agora nem tanto, a compreensão é mais clara.
Estudo teórico, ação prática e assimilação eficaz dos elementos necessários ao bom entendimento.
Será que foi eficiente a explicação?
Resta colocar no exercício o conhecimento adquirido.
Isto mesmo, assim é que se traça.
Conseguimos, este é o resultado final da perspectiva do objeto.
Sorrisos se abrem, satisfações se exteriorizam, expressando o dever cumprido.
(Estagiária 2)

Esta estagiária está avaliando sua aula de desenho e perspectiva. Pensa nas relações entre imagem e palavra, está analisando um determinado discurso. Percebe a diferença entre os conceitos construídos e o movimento destes conceitos, quando sai com seus alunos e se colocam no chão para ver como se constrói uma linha. O quão delicado pode ser o entrecruzamento de linhas, e como pode ter liberdade em construir seus próprios pensamentos, inventando uma cartografia de sua escrita.

AULA 9 – PELOS BECOS DO CONHECIMENTO

Olhamos no espelho e vimos Basquiat com arte nas mãos,

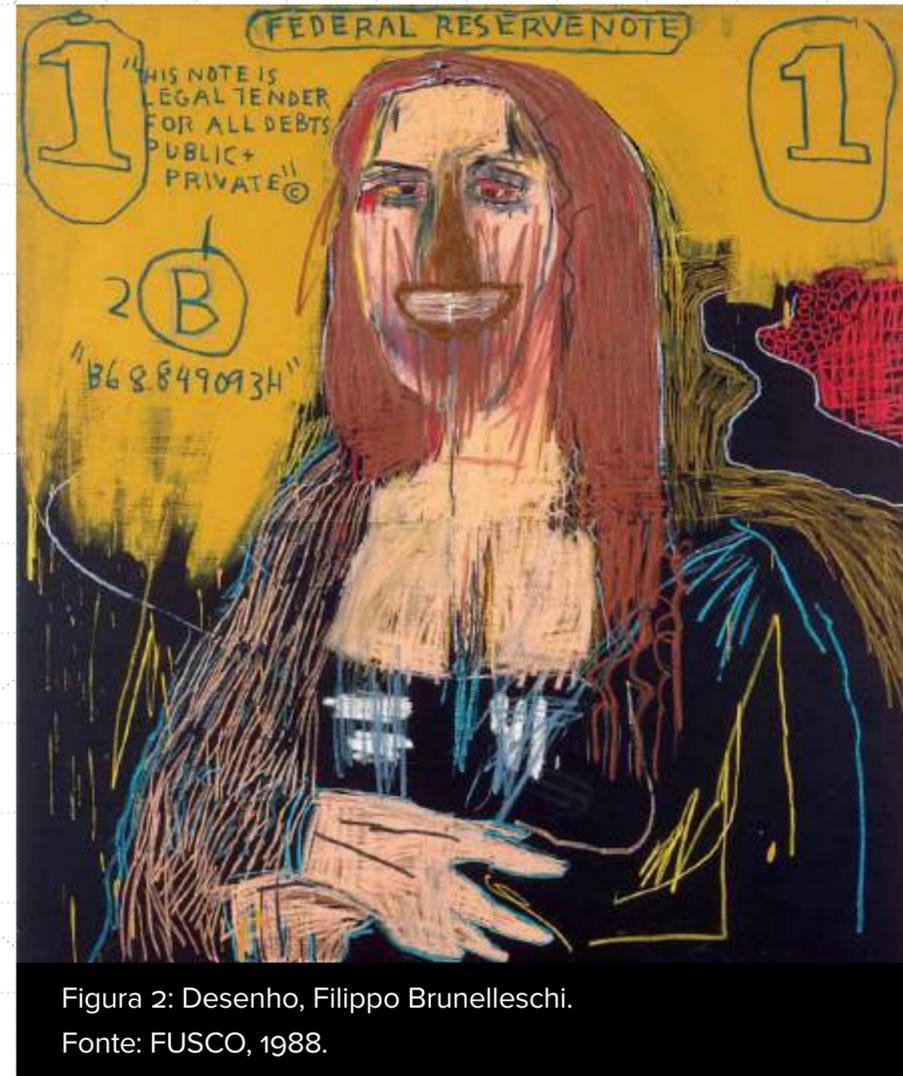


Figura 2: Desenho, Filippo Brunelleschi.
Fonte: FUSCO, 1988.

com tinta no pensamento ...
Marcas, marcas
Quais são as marcas que deixei?
deixei, será?

O que me marcou, quem sou eu
o que sou eu ...
Quais são os meus medos
Basquiat tinha medo de si próprio
será que ele realmente sabia o que
ele realmente queria
o que eu quero ... quero me manifestar
Onde? Na rua, o que é rua?
Eu posso criar, eu sou um criador
Minhas mãos serão capazes?
O meu pensamento está voando
e nós estamos voando pelas ruas
e becos de Nova York.
(Estagiária 3)

Aqui, uma aula sobre o Grafite, e tendo como centro de estudo a obra de Basquiat. A estagiária entra no jogo que o próprio artista faz. Ela é tocada pelo conteúdo que trabalha e passa a se indagar. Pergunta se tem o poder de criar, se tudo que é diferente e novo, não nos causa medo, assim como este tipo de escrita, que pede uma outra forma de se colocar. Aqui está em jogo uma razão reflexiva e sensível sobre a vida, sobre sua vida como educadora.

Assim se crê que os processos educacionais têm muito a aprender com os modos de invenção, criação e intervenção na docência em arte. Para Farina, seriam as afecções, dentro de uma noção de-leuziana, que poderiam articular a arte e a pedagogia. A esse marco de reflexão, ela chamou de “pedagogia das afecções”.

Uma pedagogia das afecções não estabelecerá modelos pedagógicos como tampouco moralizará formas de comportamento, mas se proporia como um marco de

ação e pensamento que partisse da prática de sujeitos concretos para a produção de estratégias de formação, intervenção e participação na realidade, cuja validade se daria nas maneiras de tratar com situações específicas. Esse marco de atividades se basearia em estratégias de participação na realidade inspiradas em algumas práticas estéticas atuais, em sua consciência do funcionamento do institucional, em suas maneiras de dá-lo a ver, de deslizar-se ou de instalar-se sobre ele como parasita, para improvisar formas de ação coerentes com a ética e a política que tentam desdobrar. (FARINA, 2008, p.12)

A pedagogia das afecções podem ser provocadas a partir “da educação menor que é rizomática, segmentada, fragmentada, não está preocupada com a instauração de nenhuma falsa totalidade.” (GALLO, 2008, p. 68) Não interessa à educação menor propor modelos, impor soluções, mas pensar por rizoma. Não esperar um começo, ou uma conclusão, estar no meio. Rizoma é conexões com conexões. É conectar coisas que a princípio, não se conectam, quando pensamos em linearidade. Quem sabe, aproximar outras formas de compor os relatórios podem potencializar outras formas de narrativas, que abrem a outras formas de pensar, que produzem a partir do inusitado e dos estranhamentos que a vida lhe proporciona.

Entender, aceitar e se adaptar a uma imagem, não é o mesmo que sentir, explorar e se inquietar através de uma imagem. Entender é da ordem da razão, já traçar um mapa é algo fora da ordem, é pura força instintiva e intuitiva. (FIGUEIREDO, 2010, p. 75)

Para se aproximar de uma forma rizomática de pensamento, traçando um novo mapa, e começar a produzir outros modos de ser professor, poder-se-ia acercar a um pensamento-emoção, muito próximo à ideia de uma pedagogia das afecções. “Só o pensamento-emoção,

e apenas ele, pode ver, fazer ver suas invisíveis rugas.” (MOTTA, 2011, p. 101) Pensar educação de forma rizomática é produzir desejo com o educador, minoria, e mais uma vez este agenciamento³. O desejo maquínico procede de um encontro sensível com as imagens da docência. Não constrói territórios regulares e universais na arte; sendo assim, poderia ajudar também vivendo experiências estéticas com a arte, um outro lugar para a educação, a invenção de um novo território.

O artigo apresentado busca compreender como a (trans)formação de um professor pode ser afetada pela concepção de arte como sensação, de educação como rizoma, da pedagogia como afecção, trazendo deslocamentos importantes para cada professor, foi a partir da construção cartográfica do professor-investigador e do compartilhamento de suas experiências, que se pensa em produzir outras formas de docência, outras possibilidades, esperando que formadores e formados apostem em inventar seu próprio processo com ética-estética-política, expandindo a possibilidade de deformação e de (trans)formação, não se fechando nem se preocupando em dar forma ao futuro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BIASOLI, Carmem Lúcia Abadie. **A Formação do Professor de Arte: do ensaio ... à encenação**. Campinas: Papirus, 1999.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. **O anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. DIAS, Rosimeri de Oliveira. (org.) **Formação inventiva de professores**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

³Agenciamento: todas as vezes em que pudemos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20)

FARINA, Cynthia. Formação estética e estética da formação. In: FRITZEN, Celdon; MOREIRA, Janine (org.) **Educação e arte: As linguagens na formação humana**. Campinas: Papirus, 2008. FARINA, Cynthia. Formação estética e estética da formação. In: FRITZEN, Celdon; MOREIRA, Janine (org.) **Educação e arte: As linguagens na formação humana**. Campinas: Papirus, 2008.

FIGUEIREDO, Gláucia Maria. **Imagens embaralhadas: cenas-acontecimentos e geopedagogia**. In: AMORIM, Antonio Carlos, GALLO, Silvio e OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. (orgs.) **Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e ...** Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GALLO, Silvio. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Arte da docência em arte: desafios contemporâneos**. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (org) **Arte, Educação e Cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

MARTINAS, Mírian, PICOSQUE, Gisa e GUERRA Terezinha. **Didática do ensino da arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**. São Paulo: FTD, 1998.

ORLANDI, Luis B. L. **Deleuze – entre caos e pensamento**. In: MOSTAFA, Solange Puntel e CRUZ, Denise Viuniski da Nova. (orgs.) **Deleuze vai ao Cinema**. Campinas: Alínea, 2010.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Limites em Expansão: licenciatura em artes visuais**. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

Pauline Gaudin
Indicatti

Doutoranda em
Artes Visuais na
Universidade de
Estrasburgo na
França, seguindo
um percurso de co-
tutela internacional
de tese com a
UFRGS, Porto
Alegre no Brasil.

Reflexões sobre a aventura da tese em artes visuais – ou a viagem de ler e escrever sobre o seu próprio trabalho

Réflexions sur l'aventure de la thèse en arts visuels – ou le voyage de lire et d'écrire sur son propre travail

Resumo: As viagens vividas entre a França e o Brasil que realizei desde 2006 (primeira viagem em Porto Alegre) representam o ponto de partida do meu projeto de tese sobre a mobilidade e o deslocamento nas práticas artísticas contemporâneas. Como esses objetos de estudo são experimentados, presentes e apresentados na arte atual? Minha atenção se foca particularmente sobre as posturas de artistas que escolhem (ou preferem) trabalhar e criar com a ajuda das novas tecnologias de comunicação, Internet, o telefone celular, o *Smartphone*. Este artigo apresenta um exercício de redação dos avanços do meu trabalho, bem como interrogações e questionamentos característicos da minha pesquisa pessoal.

Palavras-chave: Movimento, deslocamento, mobilidade, *Smartphone*, práticas artísticas contemporâneas.

Résumé: *Les voyages vécus entre la France et le Brésil, que j'ai réalisés depuis 2006 (premier voyage à Porto Alegre) sont le point de départ de mon projet de thèse sur la mobilité et le déplacement dans les pratiques artistiques contemporaines. Comment sont-ils expérimentés, présents et présentés dans l'art actuel? Mon attention se porte plus particulièrement sur les postures d'artistes ayant fait le choix de travailler et créer à l'aide des nouvelles technologies de communication, Internet, le téléphone mobile, le Smartphone. Cet article présente un exercice de rédaction sur les avancées de mon travail, ainsi que des interrogations et questionnements caractéristiques de ma recherche personnelle.*

Mots-clés: *Mouvement, déplacement, mobilité, Smartphone, échange, pratiques artistiques contemporaines.*

“Da viagem experimentada aos relatos de viagem nas práticas artísticas contemporâneas, e na Web”, constitui o título inicial da minha pesquisa de doutorado. Amplo, largo, introduzindo formas restritas e frequentemente conotadas, ele foi um motivo de problematização contínua no decorrer desses meses de reflexões, e acaba sofrendo várias modificações. Eu tomo rapidamente consciência de um certo estado e de uma situação da viagem, como do relato de viagem que parecem compartimentar minha prática, minhas interrogações, minhas experimentações numa direção e dimensão outras; um aspecto que não desejo abordar nele mesmo. A viagem, presente em todas as partes, é um motor de imaginação, provocador de sensação, de percepção, de investigação, mas não constitui o trabalho em si. Ela é sua base, sua matéria prima. Então, aparece a necessidade de anunciar um subtítulo “Experiências do deslocamento: formas, traduções e apresentações artísticas do instante”, anunciando as interrogações metodológicas atuais, a postura artística, estética e crítica dessa pesquisa em processo de elaboração, de estruturação e de finalização.

As viagens realizadas desde 2006 entre a França e o Brasil, durante meus estudos na UFRGS¹, representam o ponto de partida do meu projeto de tese sobre as *experiências do deslocamento nas práticas artísticas contemporâneas*, esta oportunidade onde/quando o artista contemporâneo se confronta à experiência da mobilidade, ou quando ele a provoca e/ou a procura. Este percurso de tese se traduz por experimentações plásticas realizadas com a ajuda de meios e ferramentas selecionados e adotados como *acompanhadores* durante os caminhos atravessados, as rotas percorridas, que são o computador e o *Smartphone* (gravador, captador do “tempo real²”); e introduzem a existência da tela, da imagem, da interface, do *software*, do aplicativo numérico. Esta prática é heterogênea, e fortemente marcada pelo espaço e pelo tempo praticados, pelos fragmentos co-

[1] A criação que Paul Valéry se refere nesta aula está ligada ao campo literário do qual tem a prática: [...] durante o trabalho, o espírito vai e volta, incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através da sensação particular do julgamento de terceiros. (VALÉRY, 1991, p.183)

[1] Realizei o último ano de graduação, e dois anos de mestrado na UFRGS.

[2] Noção emprestada do Paul Virilio.

[3] Expressão francesa “que significa na retrospectiva”.

letados, e pelas situações e relações vividas no campo, como também refletidas, pensadas, decifradas na volta de cada deslocamento, “*après-coup*”³. De fato, minha abordagem do deslocamento oscila entre instantes em movimento, em trânsito, a bordo dos meios de transportes, à “toda velocidade”: os traços brutos das imagens, tremidas, elementos indistintos desses espaços-tempos confundidos atestam portanto essa mobilidade; e entre instantes de uma certa condição de estar parada, provoca a execução de um trabalho fixo, mais preciso, minucioso, da ordem da esfera do íntimo (**Figura 1 e 2**).

O termo de deslocamento me interroga, me interpela, me perturba. Trata-se realmente de deslocamento? Pela escolha própria de não empregar o termo viagem, que também me incomoda, eu o substituo pelo de deslocamento, porque existe movimento. O movimento, de acordo com o dicionário Petit Robert da língua francesa, significa “mudança de posição, uma maneira de mover o corpo, uma variação de qualidade.” A imagem e o pensamento se desenvolvem e se constroem em movimento, ele também ocasiona segundo eu, através da minha prática, uma variação de qualidade provocando uma mudança de percepção. A imagem não representa, ela é movimento. Mover-se, é também ser movido, a importância da emoção: com o contato do outro, do diferente, do encontro, do acidente, da surpresa; uma outra sensibilidade, um outro olhar se desdobra e se revela.

Deslocar-se também é atravessar, “passar de um lado para outro”. “Passar”, ir de um lugar para outro, atravessar o espaço que constitui um intervalo, atravessar um lugar. “Mostrar, é ser um passador” diz Raymond Depardon (VIRILIO, DEPARDON, 2009, p.14). Este termo de deslocamento que eu utilizo não seria então da ordem da passagem, de uma criação entre um lugar e um outro, um tempo e um outro, um aspecto e um outro, um médium e ou um outro? Transportar, transpor, traduzir? Onde e quando acontece, se situa esse intervalo⁴?

[4] Em francês “entre-deux”.

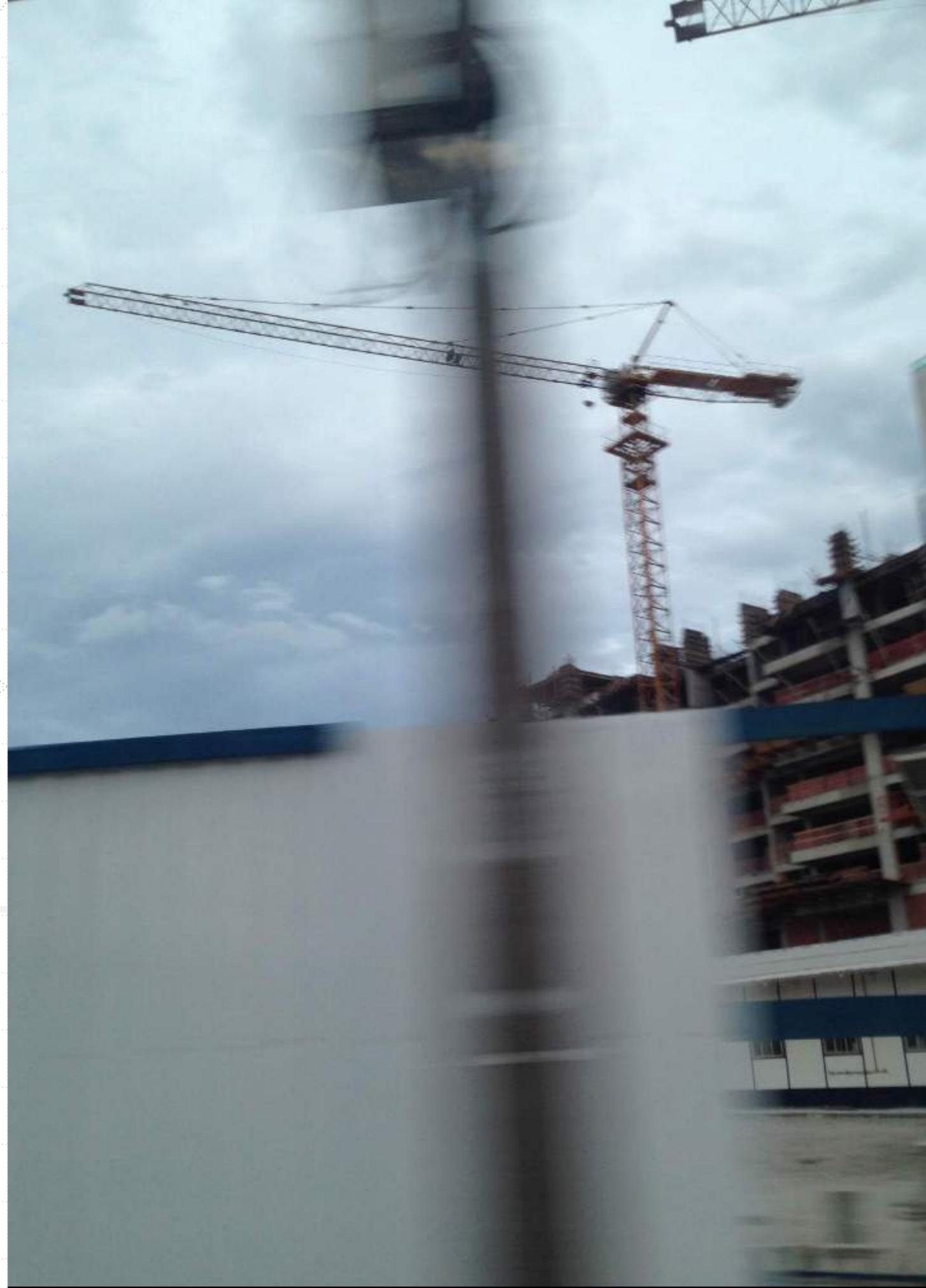


Figura 1.
Fonte: foto da autora.

ONDE ESTÁ A VIAGEM?

Eu viajo sozinha, a maior parte do tempo. Por hábito e/ou por obrigação. Alguns roteiros de viagens de contingência:

- {Genebra – Nantes} {Nantes – Segré} {Segré – Rennes}
- {Rennes – Segré} {Segré – Nantes} {Nantes – Genebra}

Genebra: onde vivo

Nantes: onde aterrisso

Segré: lugar de estadia e trânsito

Rennes: Universidade⁵

- {Genebra – Paris/Londres} {Paris/Londres – Rio de Janeiro/São Paulo} {Rio de Janeiro/São Paulo – Porto Alegre}
- {Porto Alegre – Rio de Janeiro/São Paulo} {Rio de Janeiro/São Paulo – Paris/Londres} {Paris/Londres – Genebra}

Paris/Londres/Rio de Janeiro/São Paulo: onde eu transito

Porto Alegre: Universidade⁶

- {Genebra– Basel} {Basel – Estrasburgo}
- {Estrasburgo – Basel} {Basel – Genebra}

Basel: onde eu transito

Estrasburgo: Universidade⁷

Quando viajo acompanhada, realizo projetos impregnados de uma solidão voluntária, uma introspecção escolhida, uma esfera do íntimo procurada, praticada e depois de um tempo compartilhada. A postura de experimentação em trânsito, atrás da janela do ônibus,

[5] Meu curso universitário em Rennes 2 acabou quando houve a transferência da pesquisa para a Universidade de Estrasburgo em Novembro de 2013.

[6] Um acordo de co-tutelle internacional de tese entre Rennes 2 e a UFRGS de Porto Alegre foi assinado desde o primeiro ano de doutorado, reconduzida entre a Universidade de Estrasburgo e a UFRGS.

[7] Estou matriculada no Doutorado em Artes Visuais, no Programa EA 3402 «Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques», desde outubro de 2013.

da janela do carro é um bom exemplo. Esta parede transparente representa diretamente este espaço entre o dentro e o fora, o espaço aberto e o espaço fechado (**Figura 3**).

O desejo não é de excluir as pessoas conhecidas ou desconhecidas encontradas durante as viagens; elas são um motor na elaboração e na reflexão da divulgação e da apresentação da forma final de um projeto dado. Elas possuem particularmente um papel importante na experiência do encontro, da conversa, quando são convidadas em participar de trocas ou interações específicas. Eu experimento a *Internet*, o *Iphone*, as redes sociais, os aplicativos como tantos procedimentos provocadores de um outro tipo de “viagem”, um espaço habitável e habitado em movimento perpétuo, todo um campo a desvendar, a explorar, a praticar para o artista contemporâneo. A troca com o *espectador-internauta* também representa uma forma de interação singular, uma situação que atrai minha atenção (**Figuras 4/5/6**).

A imagem somente se torna possível a partir da esfera de intimidade na qual ela é realizada. O íntimo então figura como valor de resistência ao espaço aberto mostrado e projetado, uma “*mise à distance*”⁸, uma postura de retiro, provocando de novo uma tensão, uma dualidade. Um vaivém constante entre diferentes olhares, conceitos, situações espaçotemporais, questionamentos sobre os dispositivos engajados. A imagem fixa e a imagem móvel, a imagem digital e a gravura impressa, o espaço em trânsito e o espaço do ateliê, a postura solitária num espaço relativamente fechado (o do ônibus, o espaço do chão da minha casa) e o espaço globalizado da rede Internet bem como suas infinitas conexões e ramificações. Mais uma vez, as passagens e travessias colocam em questão o intervalo, ou “*entre-deux*”; tratando-se de práticas híbridas.

Aqui de novo (2006)⁹, vídeo realizado pelo artista multimídia Lucas Bambozzi é muito interessante no sentido de que apresenta ele-

[8] Expressão em francês, “colocação à distância” em português.

[9] Disponível em: <<http://goo.gl/9H9stW>>. Acesso em: 10 setembro 2014.

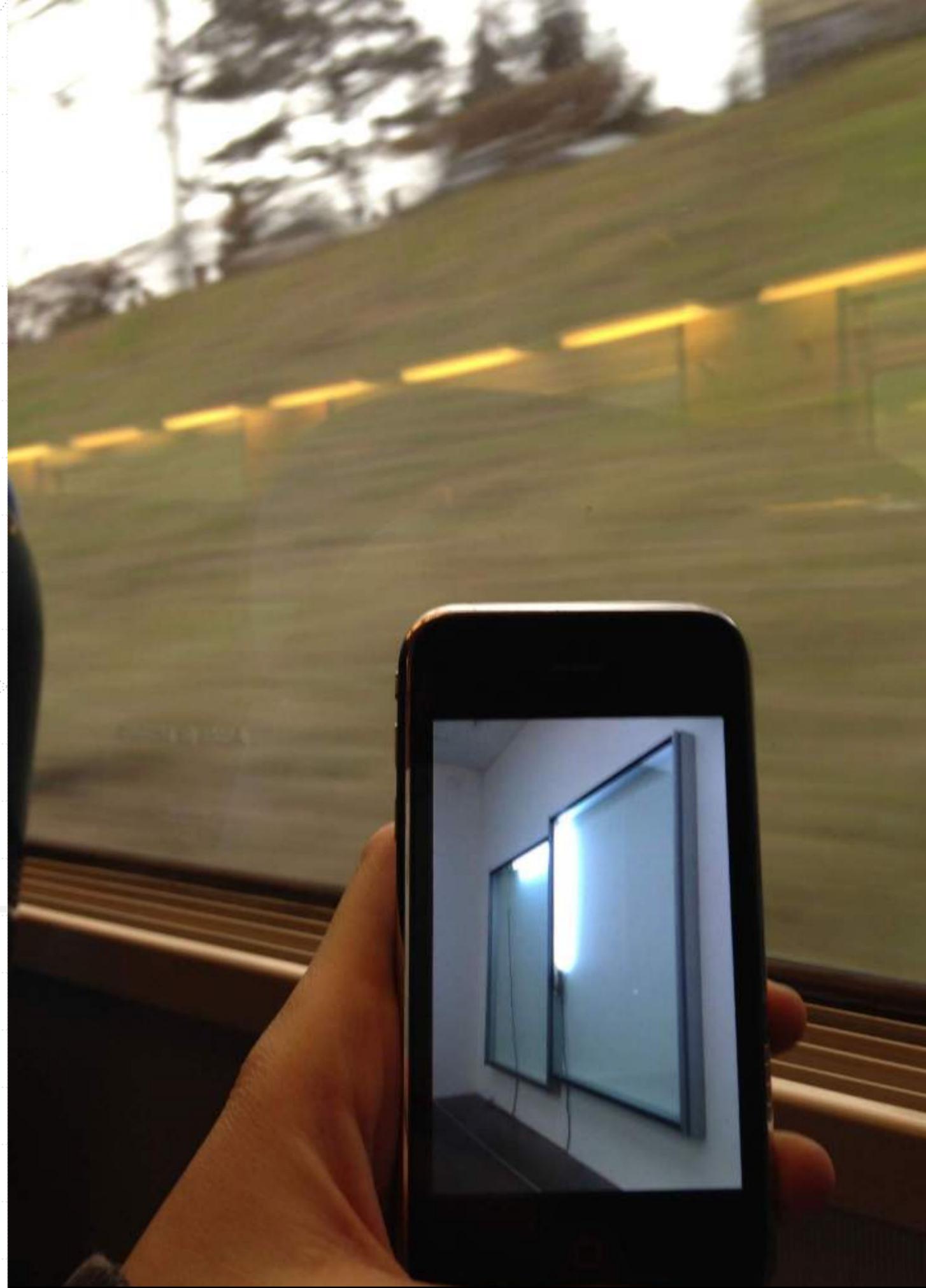


Figura 3.
Fonte: foto da autora.



mentos e objetos como o outro, a janela, o íntimo que Bambozzi chama de “intimidade mediada”. Noção extremamente importante nas práticas que envolvem as novas tecnologias; interrogando também tensões atuais na arte contemporânea, o que ele define como “defasagem”, entre o que desejamos realizar e o que se faz realmente, “o que se diz e o que se quer dizer”, o relacionamento fundamental entre os espaços públicos e os desejos da ordem do íntimo. Através da exploração crítica dos novos formatos de mídias, como também uma prática artística sobre os suportes da imagem em movimento, Lucas Bambozzi desenvolve estudos e trabalhos artísticos questionando a expressão e a divulgação da linguagem audiovisual, em particular os meios eletrônicos e suas repercussões na arte contemporânea em nosso mundo atual (Figura 7).

O GESTO E O APARELHO

As novas ferramentas e as novas mídias fazem aparecer novos modos operatórios, outras “maneiras de fazer”, novos gestos. “*Petite Poucette*”, novo humano batizado pelo Michel Serres pela sua capacidade de enviar SMS com o polegar. Trata-se do aluno e da estudante de hoje, que vivem em um tsunami de mudanças, tudo se move na volta deles. Ele mesmo diz: “Nós conhecemos atualmente um período de imensa reviravolta, comparável ao fim do Império romano ou do Renascimento.”

O gesto, é “um movimento do corpo breve e simples”. Ele é uma manifestação sensível cujo o corpo é o veículo, *interface* do homem com o mundo, responde a uma necessidade do indivíduo, bem como é trajetória de um movimento. Quando o artista Thomas Hirschhorn escolhe apresentar o gesto que realiza a mão, mostrando assim imagens de vítimas de conflitos planetários, o ato não é um acaso. Ao mesmo tempo que se rende à ação do “*espectactor*” (WEISSBERG, 2006) desse instante, operando uma fusão entre o olhar e a mão; ele propõe adicionar a esse gesto os aumentos realizados pela própria

[10] Retomando a expressão de Michel de Certeau, “maneiras de fazer”.

[11] SERRES, Michel. *Petite Poucette, la génération mutante*. Libération, 3 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://googl/3L7CcU>> Acesso em: 10 de agosto de 2014.

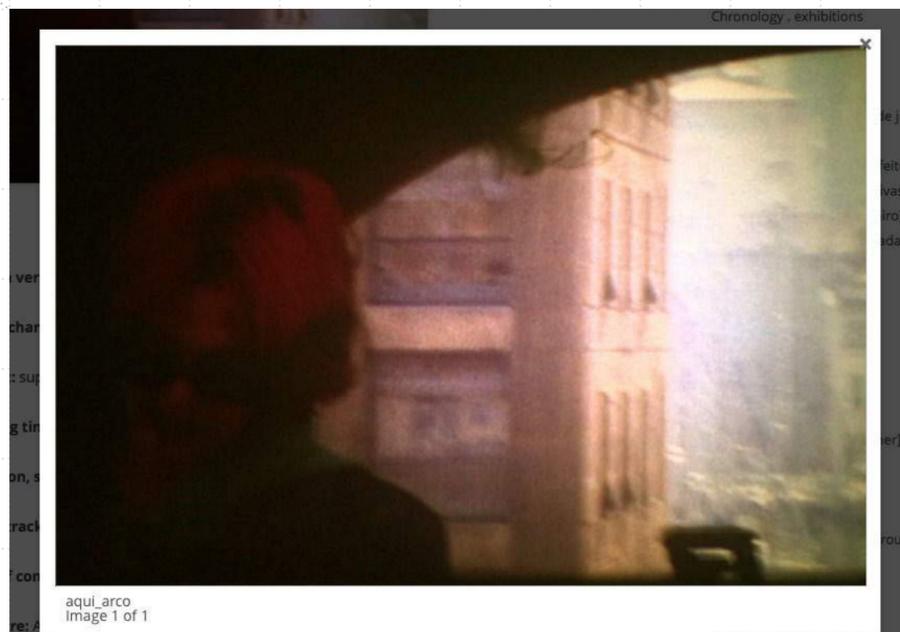


Figura 7.
Fonte: autora.

mão, gesto que pela forma e funcionalidade, se torna uma verdadeira marca do processo de evolução do homem frente ao progresso técnico e tecnológico. A chegada de novos instrumentos ou aparelhos, como Internet ou os telefones celulares (chamados telefones móveis em francês e em inglês) é acompanhada por perturbações no ecossistema dos gestos, sua apreensão, suas práticas nas obras artísticas atuais. O telefone celular (móvel), representa “uma etapa nova em direção à civilização da mobilidade e implica uma revolução na geografia dos deslocamentos. Possuindo um celular, o indivíduo é susceptível caminhar num TGV ligando para as antípodas, isto é, presenciar três velocidades em simultâneo” (OLLIVRO, 2006, p.159).

Notas¹² escritas em trânsito:

“O calor da mão...

Acessório de rota, acompanhador, principal interessado e utilizado, muito mais solicitado do que as outras ferramentas, e as vezes tão maltratado durante os trajetos, as estações, os fusos horários! Tudo se expande, o calor se propaga e queima praticamente; quando Internet está funcionando, eu anoto, e num instante eu saio das anotações para “pegar” a câmera com objetivo disparar o dispositivo fotográfico.

Às vezes, eu comunico com o modo “telefone” (não tão usual) ou em conversação instantânea, lendo ou relendo as imagens, ou “*checkando*”¹³ os e-mails.

Ele esquenta as minhas mãos, dum calor tão intenso, que se aparenta à sensação de ter uma xícara de chá ou de chocolate quente, quanto tenho vontade de esquentar as mãos durante o inverno.

Tenho que admitir, ele virou um companheiro de viagem, à maneira da companhia do preceptor, do interprete de antigamente, ou do guia turístico de hoje. Ele abarca tudo no alcance de interfaces, conexões digitais e cálculos matemáticos. A tradução, a conversão, a história, a experiência política, econômica, cultural e gastronômica... Ele também representa um companheiro íntimo e testemunha de cada instante, dos bons como dos momentos desagradáveis. Um aparelho tecnológico que eu mimo, ele é minha pena, meu carvão, minha aquarela, e frequentemente remedia à insuficiência da minha memória interna.”

Os gestos, as mobilidades tornam-se outras, provocam interrogações e questionamentos sobre nosso próprio relacionamento com

[12] Notas escritas diretamente no Smartphone durante um percurso de carro de Genebra até Grenoble, dia 15 de setembro de 2014.
[13] Verbo do inglês, *to check*, que significa verificar, frequentemente usado no vocabulário da vida cotidiana, também empregado para realizar o *check-in* no aeroporto, na hora de embarcar.

essas ferramentas, nosso próprio uso delas, a importância delas na construção e no aparecimento de uma nova percepção dizem respeito à tecnologia, à relação com o objeto, à relação com o indivíduo. Esta nova percepção é um meio, um vetor, uma passagem pela qual se traduz uma experiência artística singular, como uma forma de apresentação e de divulgação desta mesma.

A escolha de mostrar instantes furtivos, captados a bordo dos meios de transportes, permite questionar e abordar este elemento transparente, esta parede de vidro que me separa do exterior: a janela. O quadro do quadro da imagem. Um corte, um recorte, uma figuração de um certo olhar. O quadro, o controle, é aquilo que não é mostrado, aquilo que é escondido, subentendido, apresentado de maneira diferente, fora das bordas, dos limites. O que me controla quando eu enquadro? O que acontece fora desse quadro do olhar? O que passou, o que foi sentido, percebido, praticado?

O MOMENTO DA ARTICULAÇÃO

É a partir deste momento que o trabalho de redação da tese torna possível essa articulação, essa confrontação direta entre o vivido e o percebido, uma contaminação do trabalho artístico, do trabalho de enunciação, do relato, da narração e do trabalho teórico e crítico. Através desse elemento físico e material que me separa do fora, aparece também uma noção que exprimo e desejo desenvolver, a “*gêne visuelle*”, ou *incômodo visual*. Após leitura e releitura do meu trabalho, das imagens produzidas e coletadas, acidentais ou provocadas, eu tomo consciência da procura do acidente visual: um traço, uma sujeira, uma gota de chuva, de tinta, um risco, um véu, uma deformação que provocam um deslocamento do olhar, uma outra maneira de perceber e sentir através desse filtro; figura de separação entre o sujeito e o objeto do olhar, o sujeito e o mundo exterior.

De onde surge a seguinte problemática: o trabalho de pesquisa e experimentos não se trataria de uma prática de gestos cotidianos, de uma atenção particular em alguns fatos e eventos singulares, numa outra escala geográfica e temporal do que a escala de espaços rotineiros, do sedentário? “Borrando as pistas”, porque questionando a situação da mobilidade hoje, um dado essencialmente social, econômico, político, uma postura turística.

Minha prática se inscreve em uma mobilidade que se quer artística, crítica e compartilhada, traduzida sob a forma de diferentes relatos: a imagem, o objeto, a troca na Web, com o outro, o indivíduo, o internauta. Uma maneira outra de inserir-se na circulação das obras artísticas, traduzir de outro modo uma diferença, um instante vivido, um evento sentido, um relacionamento nutrido e acautelado. Valéry Grancher exprime a abordagem da prática artística dele segundo essas palavras:

“Essas translações (de uma mídia a outra) e esses deslocamentos (de um mundo a um outro) não podem alimentar uma forma plástica homogênea. A coerência acontecerá através da heterogeneidade das formas geradas e sua coesão será provocada pelo deslocamento de práticas fora os campos usuais.

- Fazer arte fora do mundo da arte
- Aplicar metodologias científicas fora das ciências e com fins artísticos¹⁴.”

Pensando melhor, meu trabalho artístico, se situa “*entre-deux*”, no intervalo, fixo ou móvel, fora ou dentro, bruto ou mais sofisticado, não seria uma investigação da arte sobre a arte, pela arte, fora do mundo da arte e dos seus instrumentos e formatos tradicionais, ao mesmo tempo usando técnicas e novas tecnologias, fora deste mundo tecnológico tão característico?

[14] Tradução da autora. Arquivo do blog do artista, publicado dia 12 de abril de 2010. Site do artista: <http://ny-alesund-poleo.blogspot.ch/>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAMBOZZI, Lucas. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/videos-single-channel-videos/aqui-de-nov>>. Acesso em: 10 de setembro de 2014.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien. 1. Arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990.

GRANCHER, Valéry. Disponível em: <<http://ny-alesund-poleo.blogspot.ch/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

HUGON, Stéphane. **Circumnavigations: L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet**. Paris: CNRS Editions, 2010.

LE PETIT ROBERT, édition des 60 ans, Dictionnaires Le Robert, 2012.

OLLIVRO, Jean. **Quand la vitesse change le monde**. Rennes: Editions Apogée, 2006.

SERRES, Michel. Petite Poucette, la génération mutante. **Libération**. 3 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/2011/09/03/petite-poucette-la-generation-mutante_758710>. Acesso em: 10 de agosto de 2014.

VIRILIO, Paul. **La pensée exposée**. Arles: Actes Sud/Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012.

VIRILIO, Paul, DEPARDON, Raymond, SCOFIDIO+RENFRO, HANSEN, Mark, KURGAN, Laura, RUBIN, Ben. **Terre Natale, Ailleurs commence ici**. Arles: Actes Sud/Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009.

WEISSBERG, Jean Louis. **L'image actée**. Paris: L'Harmattan, 2006.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Do Smartphone: Imagem/Acidente, Rio de Janeiro, 2014. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 2: Do Smartphone: Outro olhar, atrás da janela, Genebra, 2013. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3: Do Smartphone: Londres, Tate Modern (2013), sobre De trem (2014). Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4: Encontro-trocas de imagens pelo uso do Bluetooth, com as artistas Alice Monsell, Duda Gonçalves, Márcia Souza, e Raquel Ferreira, maio de 2014 em Pelotas. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5: Detalhe da tela do celular quando aparece a mensagem de pedido de trocas. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6: Os objetos tecnológicos, criadores de um outro tipo de relacionamentos? Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7: Aqui de novo (2006), Lucas Bambozzi. Fonte: imagem capturada do site do artista.

Andrea Díaz Mattei
Doutorando pela
Universidade de
Barcelona (UB)
andruidiaz@
hotmail.com

Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina¹

The missing and absent significant body rematerialization: artistic practices and social activism in Argentina

Resumen: Este artículo revisa el concepto de cuerpo, materialidad y poder a través de las prácticas artísticas y el activismo social. Toma como punto de partida una acción pública realizada en Buenos Aires en 1983 en reclamo de las desapariciones forzadas de personas realizadas por el último régimen militar argentino, el *Siluetazo*, hasta llegar a sus consecuencias en la actualidad. Asimismo, retrospectivamente recorre procesos, conceptos y elaboraciones posibilitadas por las prácticas artísticas con incidencia social.

Palabras clave: cuerpo, materialización, poder, prácticas artístico-sociales, activismo.

Abstract: This article reviews the concept of body, materiality and power through artistic practices and social activism. It takes as its starting point a public action held in Buenos Aires in 1983 to demand forced people conducted by the last Argentine military regime, the *Siluetazo*, reaching consequences today disappearances. It also runs retrospectively processes, concepts and enabled working in artistic activities with social impact.

Keywords: body, materialization, power, artistic and social practices, activism

CONTEXTUALIZACIÓN

El terrorismo de estado y las consecuentes desapariciones forzadas de personas ocurridos en Argentina durante el último proceso militar –llevado a cabo entre marzo de 1976 y diciembre de 1983–, junto a las reivindicaciones sociales suscitadas por este hecho, acabó otorgando una prominente y singular entidad a la figura de los *desaparecidos*. Personas que, privadas de su libertad y sin posibilidad de conocer su paradero y destino, a raíz de su misma ausencia y arrebató, son reclamadas insistentemente por sus familiares, parejas y amigos. Este pertinaz llamamiento a las autoridades –que es a la vez activismo–, dio lugar al nacimiento de numerosos movimientos sociales y de defensa de los derechos humanos, en los cuales no faltó la involucración de artistas. La no aparición de estas personas, ni vivas ni muertas, y la reclamación constante por parte del movimiento de *Madres*² y de *Abuelas de Plaza de Mayo*³ va dando consistencia a un *cuerpo ausente*, que por ausente va ganando un simbolismo social inimaginado por las fuerzas del *Proceso de Reorganización Nacional*⁴, más conocido como la última dictadura militar argentina. El propio General Videla (jefe de la Junta Militar) fue constreñido a definir el vocablo *desaparecidos* en una entrevista para la televisión extranjera en el año 1979. No sin cinismo reflexionó para la audiencia local y foránea (puede verse el video):

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido. (VIDELA, 1979, tradução minha)⁵

[2] *Madres de Plaza de Mayo* es una asociación argentina que se formó durante el último gobierno militar (1976-1983) con el fin inicial de recuperar con vida a sus hijos detenidos desaparecidos. Más adelante fue identificar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente la agrupación intentó continuar con lo que ellas entendían como la lucha truncada de sus hijos, con su propia radio, universidad, café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión. [3] *Abuelas de Plaza de Mayo* es otra organización de derechos humanos argentina formada en aquellos años, la cual tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados-desaparecidos por

[1] Este artículo fue disertado en el "Seminario interdisciplinario CUERPO entre Materia y Poder" organizado por el grupo de investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) de la Universitat de Barcelona, en el marco del programa Becas Posdoctorales Beatriu de Pinós, y con el apoyo de l'Institut Nacional d'Història de l'Art, París, Francia, el 26/02/2014

la última dictadura militar argentina. Asimismo, crear las condiciones para prevenir la comisión de ese delito y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables. o

[4] *Proceso de Reorganización Nacional* es el nombre con el que se autodenominó la última dictadura militar argentina (24 de marzo de 1976) al 10 de diciembre de 1983).

[5] Puede verse el registro de la entrevista en <http://youtu.be/9MPZKG4Prog>. Recuperado el 21 de febrero de 2014.

[6] El decreto Noche y Niebla se puede consultar (en inglés) en <http://goo.gl/f3UUmu>. Sobre su reutilización por la dictadura argentina consultar (MATTAROLLO, 2010) disponible en <http://goo.gl/fsmG8Y>

[7] Recuperado el 21 de febrero de 2014 de <http://goo.gl/ucUzBT>

Como parte de su política de terrorismo de estado, la dictadura militar forjó un sistema de desaparición forzosa de personas inspirado en el Decreto *NN*, esto es el decreto *Noche y Niebla* (Decreto *Nacht und Nebel*) del nazismo del año 1941, diseñado para disuadir las manifestaciones y la resistencia popular⁶. El decreto decía lo siguiente:

Una intimidación efectiva y duradera solo se logra por penas de muerte o por medidas que mantengan a los familiares y a la población en la incertidumbre sobre la suerte del reo y por la misma razón, la entrega del cuerpo para su entierro en su lugar de origen, no es aconsejable, porque el lugar del entierro podrá ser utilizado para manifestaciones... A través de la diseminación de tal terror toda disposición de resistencia entre el pueblo, será eliminada.⁷

Sin embargo, para los familiares de los desaparecidos, el tiempo se paraliza ante la imposibilidad de efectuar un duelo, pues – en palabras de Sigmund Freud – la falta del “examen de realidad” (FREUD, 1915, 242, traducción minha) que demuestra que la persona amada ya no existe más, no es posible sin un cuerpo al que llorar, sin un cuerpo al que duelar. Y, paradójicamente, esta imposibilidad, sumada a la resistencia al olvido y al halo de esperanza de que los desaparecidos sigan con vida, va generando diversas respuestas: sentimientos y acciones sociales, políticas y artísticas que poco a poco alcanzaron una recepción más o menos amplia dentro de la sociedad argentina de aquel momento – e inclusive con repercusiones en el exterior. Podemos inferir que esos cuerpos ausentes, de alguna manera, cedieron su extensión y su individualidad para transformarse en un cuerpo político-social activo, disparador de acciones y narraciones, de otras narraciones que se enfrentan a un poder tirano y pretendidamente absoluto, negador de una ausencia cada vez más matérica.

El célebre escritor argentino Julio Cortázar en enero del año 1981 desde Francia, en el Coloquio de París se refirió a la situación de la desaparición de personas en Argentina, de manera casi profética con respecto a los acontecimientos que se sucedieron. En su discurso “Negación del Olvido” (CORTÁZAR, 1981, p.1, traducción minha)⁸ declaró que el escenario socio-político en Argentina y Latinoamérica era “la prolongación abominable de ese estado de cosas (...) que multiplica al infinito un panorama cotidiano lleno de siluetas crepusculares que nadie tiene la fuerza de sepultar definitivamente.” (FLORES, 2010, p., traducción minha)

Por casualidad o no, esta disertación antecede a la planificación de una de las prácticas artístico-políticas más recordadas de aquella época en Buenos Aires (y alrededores): el primer *Siluetazo*, realizado en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires el 21 de septiembre de 1983 durante la *III Marcha de la Resistencia* organizada por las Madres de Plaza de Mayo⁹.

1. EL SILUETAZO COMO ACTO INAUGURAL

La acción conocida como *Siluetazo* consistió en una intervención artística, política y social que tenía el fin de plasmar la presencia del cuerpo que no está. El proyecto preveía la realización de 30.000 siluetas humanas a escala natural con el objetivo de denunciar la desaparición masiva de personas, reclamar su aparición con vida y crear un hecho gráfico impactante (social y políticamente hablando) a través de su magnitud física y su desarrollo formal. De hecho, se trataba de un taller colectivo de producción de siluetas o “figuras humanas vacías de un cuerpo” a tamaño o escala natural sobre papel. Los manifestantes y participantes se acostaban sobre rollos desplegados de papel para que se rodeara su cuerpo con pintura. Luego, estas siluetas de papel eran pegadas en las paredes de los edificios emblemáticos de alrededor de la Plaza de Mayo “como forma de re-

[8] Puede leerse el manuscrito del discurso “Negación del Olvido” en <http://goo.gl/ouA4NZ>

[9] La *III Marcha de la Resistencia* fue organizada por las Madres de Plaza de Mayo, en una fecha de un simbolismo particular, ya que en ese día (21 de septiembre) en Argentina se festeja el día de la primavera, del estudiante y del enamorado con un picnic popular en todas las plazas y parques públicos.

presentar 'la presencia de la ausencia', la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar." (LONGONI y BRUZZONE, 2008, p.7, tradução minha)

La iniciativa de la *Siluetada* surge de la idea de tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel¹⁰, los cuales a la vez se inspiraron en la obra de otro artista, el polaco Jerzy Skapski, quién había publicado en la revista *El Correo* de la Unesco en octubre de 1978 un cartel realizado en ocasión del genocidio nazi. Se trataba de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños, donde el texto rezaba así:

Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos. (LONGONI y BRUZZONE, 2008, p.7, tradução minha)

Otro antecedente, menos cuantitativo y más conceptual, se origina en el exilio de latinoamericanos en Europa. La agrupación AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, realizó una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se graficaba a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas. AIDA apoyaba desde el exterior la búsqueda de los detenidos-desaparecidos, denunciando los crímenes de *lesa humanidad* cometidos por el régimen militar en Argentina y Latinoamérica. Se puede ver una intervención en el espacio público en las calles de París recreada en la película del director de cine y político Pino Solanas, *El exilio de Gardel, Tangos* (1985).

Como se viene desarrollando en el presente escrito, el *Siluetazo*, en tanto acción colectiva artístico-política se convirtió en un contundente recurso visual público, el cual no sólo interviene en el espacio urbano sino que subsiste como representación simbólica (y psíquica) en el imaginario que tenemos acerca de los desaparecidos. Con esta potencia y contundencia, la acción rápidamente se independizó de sus creadores e impulsores, y su uso se expandió espontáneamente, tanto a otras partes de la ciudad como a otras ciudades del país. En este acontecimiento –y su repetición- parece ser que la posibilidad de darle visibilidad concreta –de hacer visible lo negado a ser visto-, y además cuantificar extensivamente la imagen de miles de cuerpos vacíos a tamaño natural, volviéndolos visibles (hombres, mujeres, embarazadas y niños), tuvo un efecto social tan potente que traspasó lo puramente simbólico, rematerializando unos cuerpos negados de materialidad. El efecto y poder de la imagen de cuerpo –su evidencia-, a la vez, produjo una subversión al poder de acallamiento que pretendía el régimen militar argentino, por cierto ya debilitado. Pues no se trataba solamente de una representación de cuerpos ausentes, sino, como refiere Susan Buck-Morss, se trataba de una imagen como evidencia, ya que “la *imagen-como-evidencia*, que recoge la intencionalidad del objeto, apunta a la prioridad del mundo material.” (BUCK-MORSS, 2005, p.151, tradução minha) Así, a partir de la teorización de Walter Benjamin sobre el significado de la imagen, podemos afirmar, “que [el significado de la imagen] ya no se entiende como una simple representación de la realidad, sino como la productora de una nueva realidad...A la imagen visual, como *película emanada* de los objetos, se le reconoce su propio *status*, así como su propia presencia material.” (BUCK-MORSS, 2005, p. 151, tradução minha)

A más *inri*, los voluntarios y transeúntes de la *III Marcha de la Resistencia* donaban o “ponían sus cuerpos” reales como moldes

[10] Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente. Véase *Op. Cit.*

para las siluetas, dotándolas de energía y presencia. Por lo tanto, el vacío de la silueta se llenaba de presencia, no sólo de aquella propia de la imagen, sino también de la acción vital de quienes la realizaban y (d)enunciaban, pues, en ese mismo acto de encarnación le concedían presencia, devolviéndole algo de corporeidad.

Si tomamos las siluetas como huella o signo de la representación de una ausencia, de un cuerpo que no está, podemos observar que el mismo vacío es testigo de una presencia, de una acción sobre la superficie de un cuerpo como impronta. Jean-Luc Nancy podría referirse al concepto de *Arealidad* del cuerpo (de área, en oposición a volumen) sostenida por la silueta. En efecto, Nancy en su libro *Corpus*, delimita al cuerpo en su *arealidad* como la potencia máxima de existir en la total extensión de su horizonte, como densidad misma del espaciamiento. Así define el concepto:

“Arealidad” es una palabra envejecida, que significa la naturaleza o la propiedad de área. Por accidente, la palabra se presta también para sugerir una falta de realidad, o bien una realidad tenue, ligera, suspensa: la de la separación que localiza un cuerpo, o en un cuerpo. Poca realidad de “fondo”, en efecto, de la substancia, de la materia, o del sujeto. (NANCY, 2010, p.33, tradução minha)

Aquí radica el sustento de la potencia y consistencia de las figuras multiplicadas por el extenso número y tamaño natural, que da cuenta a la vez de la primacía e importancia de lo visual para nuestra cultura. De hecho, no tuvieron el mismo efecto las anteriores marchas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo con las fotografías familiares o de foto carné de sus hijos y nietos. Ni tampoco tuvo el mismo impacto el número dicho o escrito en cifras (30.000) como lo obtuvo representado visualmente en su extensa arealidad. El impac-

to y alcance conseguido con la silueteada es completamente diferente. Ninguna silueta era igual a otra, todas diferentes y con signos distintivos, todos los detenidos-desaparecidos ahí representados en su diversidad y no como una abstracción cosificada de un sujeto/cuerpo abstracto. Este recurso artístico-formal se volvió estrictamente necesario para el alcance deseado y obtenido por los organizadores. Asimismo se tornó operativo, no sólo en aquel presente, sino con consecuencias hasta la actualidad, como veremos más adelante.

Consecuentemente, el *Siluetazo*, en tanto acto inaugural de una iniciativa político-cultural ciudadana, se convierte en referente de posteriores intervenciones y experiencias colectivas que marcan una idea política originada en la sociedad civil que exige justicia, sanción y memoria. Pues, el contorno de la silueta contiene un vacío que es llenado a partir de la organización colectiva que le da número y dimensión humana reales. Así la silueta deviene un signo gráfico que constituye un lazo simbólico, social y colectivo de una ciudadanía en búsqueda de la verdad. Es un vacío que nos mira e interpela, y al mismo tiempo instala una mirada colectiva. Se trata de una materialización mediante una silueta que representa y simboliza esa ausencia, lo cual da cuenta del cuerpo que, en su desvanecimiento material, cobra presencia simbólica y significativa, multiplicadora y de resistencia al poder. Una resistencia irreductible, contraria al efecto que el régimen militar suponía conseguir con su modalidad represiva y que además, en este caso, el poder no supo anticipar. Como afirma Judith Butler, haciendo referencia a Foucault, “La resistencia es presentada, por tanto, como efecto del poder, como parte del poder, como su autotransversión.” (BUTLER, 2001, p.106, tradução minha).

2. PARQUE DE LA MEMORIA – MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO

Como ya anticipáramos, la posibilidad de la visualización de aquel horror dejó como legado muchas acciones colectivas, tanto artísticas como sociales y jurídicas, que se fueron desplegando en los años subsiguientes ya en democracia (y desde diferentes partidos, gobiernos y orientaciones políticas). Haciendo una (re)lectura retrospectiva, podemos pensar el *Siluetazo* como un acto performativo que visibilizó un cuerpo (social/político) que, por su operación en el imaginario colectivo, facilitó una serie de deslizamientos que fueron posibilitando la concreción del duelo de esos cuerpos desaparecidos materializados estéticamente.

Tal es así que algunos años más adelante, con juicios y sentencias por delante, museos, acciones y exhibiciones efectuadas al respecto, un grupo de artistas, activistas y asociaciones de derechos humanos plantearon realizar el *Parque de la Memoria – Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado*¹¹ en la costanera norte de la ciudad autónoma de Buenos Aires (CABA), a las orillas del Río de la Plata. La idea principal fue la de homenajear a los desaparecidos y asesinados por la dictadura –a pesar de que algunas familias se oponían, pues no querían que se les victimizase. El objetivo con el que se realizó, escribe el artista Marcelo Brosky en la revista *Ramona*, fue el de “Contarlos, y crear un lugar donde las familias pudiesen ejercer su derecho al dolor y a la memoria.” (BROSKY, 2000, p.6, tradução mina). El lugar escogido tiene una carga simbólica y emotiva fuerte. El Río de la Plata es el que nos denomina, denomina una región, una música, un modo de hablar, una cultura particular. También es el río que fue testigo de los “vuelos de la muerte”, una práctica en la que arrojaban a los detenidos previamente narcotizados, al agua del mar o del río en pleno vuelo. Río que en una u otra orilla recogía y devolvía los cuerpos, como testimonio de la violencia de Estado. El Río de la Plata, sigue escribiendo Marcelo Brosky,

...fue el lugar que elegimos para hacer la propuesta de un Parque de esculturas para recordar a los que faltan, y de hacerlo a través del arte, buscando elaborar un discurso distinto, sensible y emotivo, que apuntase directo al corazón. Considerábamos que la denuncia narrativa, histórica, jurídica o periodística de los hechos había llegado a un límite en su capacidad de comunicación, se hacía repetitiva y hasta cierto punto inocua. Era necesario recordar de otra manera. (BROSKY, 2000, p.6, tradução minha)

Recordar de otra manera a través del arte público. El *Parque de la Memoria* se diseñó como un parque de esculturas –realizadas por artistas nacionales e internacionales- con un monumento que fue trazado como una especie de trauma, como una “herida abierta” en la tierra, el cual se compone de cuatro estelas de hormigón que contienen 30.000 placas de pórfido patagónico (piedra) de color gris, de las cuales cerca de 9.000 se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres y niños víctimas del terrorismo de Estado, y en el que se incluye el espacio para los nombres que faltan. También hay una sala de exposiciones para recordar a los ausentes por medio del arte: la sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) donde funciona un centro de información sobre las víctimas y la sala de exposición y actividades artísticas y culturales que abre la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el Terrorismo de Estado y las marcas que aún hoy perduran y operan en la sociedad.

Como trauma que surge de la tierra para ser tramitado, el monumento con los nombres se completa con el sonido de los aviones descendiendo en aeroparque (un aeropuerto doméstico situado muy cerca de este emplazamiento) y una escultura sobre el Río de la Plata de la artista argentina Claudia Fontes, que representa a Pablo Míguez, joven estudiante desaparecido de 14 años. La escultura, en tamaño real, está ubicada en el río, a unos 70 metros de la costa, sobre

[11] <http://parquedelamemoria.org.ar/>

una plataforma flotante, de manera que el oleaje le permite un leve y natural balanceo. La emoción va en aumento. Y finalmente entramos a la sala de exposición PAYS (Presentes, Ahora y Siempre) donde en el invierno de 2013, se exhibió la muestra *Bill Viola: Punto de partida*. Esta consistía en siete obras muy conocidas del videoartista norteamericano Bill Viola (Nueva York, 1951): *The Messenger* (1996), *The Passing* (1991), *Acceptance* (2008), *Three Women* (2008), *Observance* (2002), *Surrender* (2001) y *Ancestors* (2012). La idea de la partida y el doloroso momento de la separación adviene inmediatamente en la oscura sala. El texto curatorial hace referencia a una ruptura que alude al linde que distingue el aquí del allá, el pasado del presente, la vida de la muerte y el estado del individuo, que en efecto atraviesan todos los trabajos aquí expuestos por el curador Marcello Dantas que contextualiza de forma conmovedora. Exhibidos en este espacio y contexto, ese límite de la condición humana frente a la tiranía del poder que pervive en los cuerpos que aparecen y desaparecen sin cesar, cobra una fuerza y relevancia que trasciende la experiencia singular de un determinado territorio y momento histórico. El juego de la desaparición y aparición, poco a poco, del cuerpo del hombre y de la mujer en el agua que se muestra en el díptico *Surrender*; la transición cíclica de la vida, el pasaje que va entre el nacimiento y la muerte en *The Passing*; o la reaparición lenta y progresiva de la sumergida figura humana en la videoinstalación de *The Messenger*; dan buena cuenta de ello y enfatizan la idea de una (re)elaboración y materialización de unas pérdidas *sine qua non*.

Una breve reflexión sobre el contexto expositivo de los diferentes trabajos artísticos se impone. Las mismas obras de Viola expuestas en otros espacios (por ejemplo en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, *En diálogo con obras clásicas*) no transmiten el mismo carácter que adquieren allí, ante el horizonte

infinito del Río de la Plata. El sentimiento y el sufrimiento vivido por las miles de personas eternizadas en las estelas del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, tanto como por aquellas personas que las amaban “es una evidencia absurdamente fuerte de la idea de partida” (DANTAS, 2013, p., tradução mina), explica Marcello Dantas en una conferencia sobre la exposición. Cada obra muestra un diferente punto de vista sobre la ruptura entre lo que sucede en el inconsciente y en el plano de la percepción –que se contextualiza perfectamente en el Parque de la Memoria. El curador invitado afirma que “La historia de Latinoamérica está profundamente marcada por el dolor y por la violencia aplicada sobre el individuo. La historia del Parque de la Memoria es también la historia de los que sufrieron y partieron a causa de sus ideas.” (DANTAS, 2013, tradução minha).

De esta manera, la obra de Bill Viola –en la cual la partida está frecuentemente asociada a la vida y a la muerte, al encuentro o a la conexión entre lo consciente y lo inconsciente-, el enlace con el Parque de la Memoria se convierte en ese *Punto de Partida* desde la (re)presentación del dolor, la resurrección y el agua que multiplican su fuerza simbólica debido al contexto de exposición. Todo está aquí: lo visible se vuelve ineludible, pues sostiene una pérdida. Georges Didi-Huberman explica que cuando “la modalidad de lo visible deviene ineluctable [que no se puede luchar contra ella porque sostiene una pérdida] –es decir, condenada a una cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.17, tradução minha)

A MODO DE CONCLUSIÓN O LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Como se puede apreciar en este recorrido elíptico sobre las prácticas artísticas y el activismo social en Argentina, se evidencia la influencia de la función social del arte para elaborar una memoria colectiva, tra-

[12] Un ejemplo reciente de la independencia y eficacia de la acción es que a partir de la reciente desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en Iguala, México (26-09-2014) se han vuelto a organizar manifestaciones o "Siluetazos" que reclaman la aparición de los jóvenes y a la vez denuncian las ilegalidades del poder político. La convocatoria se ha realizado con el nombre de "Siluetazo, Acción Global por Ayotzinapa" desde Barcelona y se ha extendido a otras ciudades de España y países vecinos. Véase <http://goo.gl/oAHxnp> y <http://goo.gl/49rycr>

[13] Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política* (Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009)

mitar y despejar ciertos traumas históricos. Un arte público y social que se independizó de sus autores o ideadores para recorrer un camino amplio y largo, donde sus efectos llegan hasta hoy en día. Pues, la intención artística de los autores de la intervención se difumina en la autonomía de la acción en pos de la práctica social. A cambio persiste otra de las intenciones de los tres artistas iniciadores de la Silueteada, la de operar en lo social y en lo político, en oposición al poder impuesto por la fuerza¹². Como define Jacques Rancière¹³ en *El Reparto de lo Sensible*, la esencia de lo político consiste en una interrupción de las reglas de repartición de la experiencia y en la intervención activa de los sujetos que normalmente no participan en la distribución de las coordenadas perceptivas comunitarias. Asimismo, esta acción modifica el campo de posibilidad estético-político, es decir, la repartición de lo sensible. La actividad político-estética vuelve visible lo invisible, vuelve audible lo inaudito. Pues, lo que caracteriza ese régimen estético no es la ruptura, en tanto contraste de lo nuevo con lo viejo, sino más bien un proceso reflexivo que implica una nueva relación con el pasado y la historia, así como una reinterpretación de lo que significa el arte y su función:

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. (RANCIÈRE, 2005, p.15, tradução minha)

Las siluetas como "una huella que respira" se transformaron en un signo autónomo que representa a los desaparecidos bajo abusos del poder político. Por lo cual, este tipo de arte político con una enérgica función social no carente de disenso en su momento, irrumpió

en el espacio público y en el imaginario colectivo, dando visibilidad y materialidad a unos cuerpos arrancados de la escena familiar y social. Duelo colectivo¹⁴ que fue facilitado por las prácticas artísticas y activistas –sobre todo desde el *Siluetazo*- y permitió la transformación de los *desparecidos NN* (sigla que hace referencia a *Nomen Nescio*, en latín "nombre desconocido", en inglés "No Name") en seres inscriptos en la historia y en la memoria colectiva y artística de un país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROSKY, Marcelo. *Génesis y evolución de una idea*, **Revista de artes visuales Ramona**, Buenos Aires, núm. 9,10, págs. 6-7, diciembre 2000-marzo 2001. Versión electrónica disponible en <http://www.ramona.org.ar/files/r9y10.pdf>

BUCK-MORSS, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*, BREA José Luis, **Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización**, Madrid, Akal, 2005, págs. 145-159

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción**, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, 213 págs.

CORTÁZAR Julio. **Negación del olvido**, 1981. Original publicado por Diario Clarín en http://www.clarin.com/sociedad/Negacion-olvido-Julio-Cortazar_CLAFIL20130521_0004.pdf

DANTAS Marcello, **Bill Viola: Punto de partida**, MUVA (Museo Virtual de Arte) (08-08-2013). Recuperado el 25 de agosto de 2013 <http://arte.elpais.com.uy/bill-viola-punto-de-partida/#.VHhbh5OG9gA>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**, Buenos Aires, Manantial, 1997, 183 págs.

FLORES Adrián, **Faltaba la imagen del desaparecido**, Diario Página /12 (06-09-2010). Recuperado el 6 de febrero de 2014 <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-152664-2010-09-06.html>

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, vol. XIV, Duelo y Melancolía (1917 [1915])**, 1ra. reimpresión de la 2da. edición, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, 389 págs.

LONGONI Ana, y BRUZZONE Gustavo, eds., **El siluetazo**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, 514 págs.

[14] Duelo comenzado con las reivindicaciones de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, continuado con la consecución de acciones, más el añadido del paso del tiempo.

MATTAROLLO Rodolfo. **“Noche y niebla” y otros escritos sobre derechos humanos**, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, 288 págs.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**, 2da. edición, Madrid, Arena Libros, 2010, 101 págs.

RANCIÈRE, Jacques. **El reparto de lo sensible: Estética y política**, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009, 62 págs.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, 88 págs.

Siluetazo por Ayotzinapa Realizado en Barcelona por Espacio del Inmigrante Raval, Encuentro por Mex-Barcelona, L'Adhesiva Barcelona, Beatriz Marcos preciado y Macba (Museu d'art Contemporani de Barcelona). Recuperado el 25 de noviembre en <http://www.macba.cat/es/pei-siluetazo-ayotzinapa>

Siluetazo por Ayotzinapa: campaña realizada por jóvenes en barcelona. Recuperado el 25 de noviembre de 2014 en https://www.youtube.com/watch?v=Gu37h2e_LJ

VIDELA, Jorge Rafael. **Conferencia de prensa frente a un grupo de periodistas**, actualizado el 6 de mar. de 2010. Recuperado el 29 de enero de 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=gMPZKG4Prog>

Renata Alencar
Doutoranda em
Artes pela UFMG,
Coordenadora
do curso de pós-
graduação lato
sensu Processos
Criativos em
Palavra e Imagem
IEC-PUC Minas.
alencar.re@
gmail.com

Tailze Melo
Doutoranda em
Teoria da Literatura
e Literatura
Comparada
pela UFMG,
Coordenadora
do curso de pós-
graduação lato
sensu Processos
Criativos em
Palavra e Imagem
IEC-PUC Minas.
tailzemelo@
yahoo.com.br

Educação criativa e sensibilização estética: Laboratórios

Creative education and aesthetic awareness Laboratories

Resumo: A expressão *educação criativa* é tomada neste artigo para se referir a uma compreensão mais expandida sobre a educação, permitindo localizar as práticas empreendidas no âmbito da sala de aula em uma perspectiva aderente às discussões e iniciativas desenvolvidas em abrangência global sobre a Economia Criativa. O termo *educação criativa* se apresenta, pois, de modo a reinventar a sala de aula como espaço catalisador de processos criativos e conexões teóricas. Neste artigo, serão analisadas duas experiências de oficinas sobre o tema memória que parecem vir ao encontro dessa proposta.

Palavras-chave: educação criativa, processos criativos e memória.

Abstract: A creative education expression is taken in this article to refer to a more expanded understanding of education, enabling you to locate the practices undertaken within the classroom in an adherent perspective to the discussions and initiatives in global scope on the Creative Economy. The term creative education appears therefore to reinvent the classroom as a catalyst for creative processes and theoretical connections space. In this article, we will analyze two experiences of workshops on the theme of memory that seem to come to the meeting this proposal.

Keywords: creative education, creative processes and memory.

EDUCAÇÃO CRIATIVA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2005, as autoras deste artigo se juntaram para escrever o projeto pedagógico da pós-graduação *lato sensu Processos Criativos em Palavra e Imagem*¹ que seria oferecida no Instituto de Educação Continuada da PUC Minas. A ideia era pensar um curso original no âmbito nacional e que estivesse em sinergia com a sensibilidade dos

profissionais de criação contemporâneos. A primeira turma do curso ingressou em 2006 e reunia profissionais das áreas de Letras, Arquitetura, Psicologia, Design, Jornalismo, Publicidade e Moda. Esse encontro de habilidades é importante para um curso que tem como princípio funcional e conceitual a interdisciplinaridade. De lá para cá, nove turmas já se formaram.

O curso *Processos criativos* acabou sendo ponto de partida para uma significativa investigação sobre o valor da criatividade em vários campos de atuação, não apenas nas profissões ditas “criativas”. Durante essa investigação, pudemos nos aprofundar na chamada Economia criativa. Como professoras, foi inevitável não estabelecer logo um diálogo com a área da educação. Percebemos, então, que as metodologias que desenvolvíamos no curso exercitavam na prática o que, depois, denominamos *educação criativa*.

A expressão *educação criativa*, usada pelas autoras para se referir a uma compreensão mais expandida sobre a educação, permite localizar as práticas empreendidas no âmbito da sala de aula em uma perspectiva sinérgica às discussões e iniciativas desenvolvidas em abrangência global sobre a Economia Criativa. Tal expressão tem merecido especial atenção nos últimos tempos porque se ocupa da necessidade de fomentar competências criativas de modo a colocar no centro das preocupações econômicas o capital simbólico. Na chamada economia criativa, prevalecem os bens intangíveis, cujos fundamentos se sustentam em quatro pilares, a saber: inclusão social, sustentabilidade, inovação e diversidade cultural². Nessa perspectiva, entendemos o espaço da educação como efetivo catalisador e consolidador de tais fundamentos.

Assim, o termo *educação criativa* se apresenta de modo a reinventar a sala de aula como espaço catalisador de processos criativos e conexões teóricas. Tal proposta dialoga com o atual contexto so-

[1] www.processoscriativos.wordpress.com

[2] Informações extraídas do Plano de políticas, diretrizes e ações da Secretária da Economia Criativa, MinC.

ciotécnico no sentido de insistir na importância do professor que tem, na cena contemporânea, seu papel reconfigurado dentro de novas necessidades pedagógicas. Nesse sentido, é importante pensar também na nova configuração do aluno: ultraconectado, hipertextual, inquieto diante do vasto banco de dados cultural a que tem acesso diariamente. No entanto, esse aglomerado de referências advindas das experiências *on line* e *off line*, apesar de rico e motivante, demanda que o professor assuma um papel de propositor e mediador, capaz de ressignificar esse repertório e transformá-lo em conhecimento.

O objetivo deste artigo é apresentar duas experiências de oficinas que foram desenvolvidas, em uma perspectiva interdisciplinar, na pós-graduação *Processos Criativos em Palavra e Imagem*, tendo como cerne a ideia de que é pela via da sensibilização estética que pode se dar o enriquecimento do capital intelectual e inventivo do aluno de modo a catalisar transformações na sociedade. O potencial humanizador da arte, nesse sentido, se posiciona como aliado para uma educação criativa.

O contato com o universo fabulado – o qual circunscreve tanto a literatura quanto às artes em geral – proporciona um processo de humanização. É importante ressaltar que, conforme enfatiza Antônio Candido, tal processo passa pela formação de um modo de vida que considera alguns procedimentos como essenciais, tais como:

“[...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 2004, p. 180).

É nessa perspectiva que o universo da arte se apresenta como catalisador de propostas metodológicas, visando promover os princípios básicos da chamada economia criativa no contexto educacional.

A ideia é, portanto, pensar a arte em sua potência fabulativa capaz de promover um processo de humanização do olhar.

1 CONFIGURAÇÕES DE UMA PAISAGEM CONCEITUAL ATIVADORA

O conjunto de proposições metodológicas que trabalhamos tem como premissa a configuração do espaço da sala de aula como um laboratório que enfatiza e estimula a criatividade. Para isso, os exercícios propostos instauram verdadeiros processos de criação. A ideia é exercitar a teoria e pensar a prática.

Em um processo criativo, três instâncias se interrelacionam em um exercício constante de retroalimentação: pensamento, técnica e linguagem. O pensamento pode ser entendido como a formulação objetiva (porém, dotada de subjetividade) daquilo que deve ser expressado por meio da linguagem. No entanto, as técnicas disponíveis em um dado contexto histórico criam condições para a forma como as linguagens potencialmente podem ser trabalhadas. Ao mesmo tempo, o modo como os pensamentos se articulam também se alimenta da estrutura lógica fundada pelos dispositivos tecnológicos, dando a ver a interpenetração das três instâncias que dialogam em um processo criativo (PLAZA e TAVARES, 1998). Vale, portanto, enfatizar que as formulações metodológicas aqui abordadas encontram suas principais bases lógicas nas discussões teóricas do processo criativo em si mesmo.

Antes de concebermos qualquer proposição metodológica a conduzir as atividades em sala de aula, é importante termos em mente os conceitos e teorias cujas reflexões se fazem necessárias dentro do escopo dos planos de trabalho das disciplinas envolvidas. Em outros termos: para cada conjunto de proposições metodológicas a ser exercitado, há a necessidade de delinear uma *paisagem conceitual ativadora*. Trata-se de um corpus teórico que vai ser trabalhado, explorado e questionado no decorrer da atividade.

Essa *paisagem conceitual ativadora* é apresentada sempre acompanhada de obras artísticas previamente selecionadas, as quais auxiliam na sensibilização estética acerca dos conceitos de interesse.

Como exemplo de propostas em que prática e teoria se iluminam para, a partir de uma dada referência estética, tecer uma reflexão de natureza complexa sobre algum tema ou conceito, bem como produzir uma experimentação de linguagem, faremos um relato de duas oficinas que desenvolvemos no curso *Processos criativos em palavra e imagem*.

Nas três atividades propostas – e aqui destacadas como exemplos – o conceito de memória foi o eixo pelo qual passaram todas as outras questões suscitadas durante o desenvolvimento das práticas realizadas. Ou seja, o conceito de memória foi, nesses casos, o componente primeiro de nossa *paisagem conceitual ativadora*.

Em uma primeira explanação para desencadear os trabalhos, a memória foi problematizada no sentido de questionarmos sua pretensa neutralidade e inocência em relação ao passado experienciado. A memória é, pois, reinvenção; oscila entre o ficcional e o documental. Além disso, tem na linguagem seu elemento socializador, como nos lembra Eclea Bosi (1994).

Os desafios de apreensão do tempo presente em função da velocidade de fluxos simbólicos e experiências também são debatidos nesse contexto. A memória é instância de resistência. Mas como resistir, apreender, aquilo que passa de forma tão veloz? Que memória se constrói do tempo presente?

No próxima seção, que aborda o relato das experiências didáticas selecionadas, os desdobramentos da paisagem conceitual se farão perceptíveis. É importante notar como esses desdobramentos alimentam o debate e ampliam os temas das discussões pela via da linguagem encarnada.

2 SOBRE MEMÓRIAS, CIDADES E OBJETOS:

RELATO DE DUAS OFICINAS

Na primeira proposição, trabalhamos a memória a partir da ideia de fragmento, tendo como estímulo criativo o livro *eles eram muitos cavalos*, do escritor Luiz Ruffato, e a obra *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. Na segunda, outro desdobramento do conceito de memória foi proposto, qual seja, pensar na relação entre memória e objetos. Para isso, o livro *Histórias Reais*, da artista francesa Sophie Calle foi o ponto de partida. Em ambos os casos, a ideia era partir de exercícios de colagens e mininarrativas verbais para compor um livro de artista. O livro de artista se configura como objeto autoral, rico em possibilidades de diálogo de linguagens, organizadas em plano estético de modo a reinventar as práticas de leitura.

2.1 A MEMÓRIA COMO FRAGMENTO

Na oficina *Memórias urbanas: fragmentos de minhas cidades* a proposta foi criar uma composição verbo-visual com materiais produzidos a partir de um olhar subjetivo para cidades concretas e/ou imaginárias. Para isso, nosso ponto de partida foi a narrativa de *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. O livro, impossível de ser classificado em gêneros textuais canônicos, foi produzido a partir de fragmentos textuais diversos recolhidos pelo autor na cidade de São Paulo. Na tentativa de dar forma literária à babel urbana de uma cidade - que poderia ser qualquer outra metrópole - Ruffato valeu-se de toda ordem de materiais: anúncios publicitários, classificados, rezas, receitas, diálogos e outros *flashes* urbanos. O resultado é uma inventiva sintaxe literária capaz de revelar, no jogo entre forma e conteúdo, algumas facetas da metrópole contemporânea.

Numa outra perspectiva sobre o espaço da cidade, a antológica obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, narra as descrições do fa-

O jornal
debaixo do braço. Sempre o mesmo
ritual.

Nessa época em que as pessoas ainda se sentavam para conversar e ver a vida passar, uma época anterior à cultura do não ter tempo pra nada, um par de pernas finas se aproximou e me tomou como seu. Dia após dia, o par de pernas chegava junto com o nascer do sol, se ajustava e abria o jornal. Como se se sentasse da minha solidão, pigarreava e começava seu discurso. Nossa conversa. Dia após dia, página após página, lia pra mim em voz alta, cada palavra impressa, lia pra mim todas as notícias. Lia pra mim. Dia após dia, durante anos, aquele par de pernas finas se aproximava da minha, com a certeza de que eu não iria mesmo a lugar algum. O jornal debaixo do braço. Sempre o mesmo ritual. Meu favorito. Até que um dia... não veio. E nem no outro. Ou no outro. E eu tive que aceitar que, daquele dia em diante, o nascer do sol sempre traria a claridade, mas se faltaria luz.

as antes do ataque alemão

tomaria a
romper co

que só do

na maior pa

no passado

do país. El

ções na pr

São Paulo

elimine

mo da cidade

ses finance

ção: Convergi

ca: Convergi

ca: Convergi

ca: Convergi

basta o azul do céu ser
tomado pelo peso das grandes
e cinzentas,

eu fico só.
eu fico só.
eu fico só.

Desde que vim viver aqui, uma coisa não muda: basta o azul do céu ser tomado pelo peso das grandes e cinzentas, eu fico só. Não tem molecada correndo e gritando, não tem casal de mãos dadas achando que a vida é bela, não tem vendedor enchendo o saco não tem gostosa desfilando, não tem turista atrás da lente, não tem ninguém em mim. Parece que o que cai é ácido. Ninguém se arrisca. Mas é só água. Água que anula o movimento na praça e multiplica os carros e as buzinas. Água que embaça minha visão, mesmo que, nestes dias, não haja muito o que ver. Que fica batucando em mim, nesse ritmo irritantemente constante. Depois para. Depois começa de novo. Que transforma o jardim aqui atrás numa imensa poça de lama nojenta, que insiste em me jatear, justamente naquelas partes onde o sol não bate. Água que tantas vezes veio acompanhada de raios e ventos com sede de destruição, que jogaram em cima de mim galhos e até árvores inteiras. Duvida? Estão aqui as minhas marcas pra provar. Desde que vim viver aqui, não muda a solidão que cai do céu nos dias de nuvens grandes e cinzentas. Da última vez, um abobado me deixou de companhia uma sombrinha. Pra ele, deve ter feito falta. Pra mim, foi só um peso. Ela não sabia que sabia falar.

Figura 1. colagem de Anaelisa Scalon para o livro de artista *Raconteur*, criado em parceria com Raphael Felício, Raquel Fávoro e Ricardo Faria
Fonte: autoras.

moso viajante veneziano Marco Pólo. As cidades pelas quais o personagem observou paisagens diversas são transformadas em histórias contadas para o poderoso conquistador mongol Kublai Khan. O viajante ressalta que “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas”. Assim, a cidade é o lugar, por excelência, das experiências subjetivas.

Nesse sentido, durante essa oficina trabalhamos com os arquivos mnemônicos sobre as cidades que os alunos conheciam fisicamente ou por meio de leituras, filmes, pinturas e outras experiências estéticas. Ou seja, não importa, necessariamente, se as cidades ocupam um lugar no mapa *mundi*, uma cartografia real, pois a coletânea de cidades que povoam a nossa memória pode ser apresentada em registros concretos ou simplesmente como uma projeção de nossos desejos.

A linguagem expressiva escolhida para traduzir as cartografias subjetivas foi a colagem analógica e/ou digital. Isso porque na colagem formamos uma composição a partir de fragmentos variados que se conectam formando uma linguagem híbrida. Ou seja, numa mesma criação, podemos, por exemplo, misturar experimentações tipográficas e fotografias, de nossa própria autoria, com imagens da mídia, num jogo narrativo de natureza intertextual. Podemos, pois, estabelecer uma analogia entre os fragmentos da memória e o processo criativo da colagem.

Na primeira etapa da oficina, apresentamos as obras de referência que nos guiaram. Nesse caso, os livros *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *As cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Fizemos uma contextualização geral das obras e uma breve análise já se reportando ao recorte da oficina, isto é, a questão das cidades, entendidas como poéticas do espaço e não como simples geografias.

Em seguida apresentamos o conceito de *flânerie*, sob a ótica de Walter Benjamin, e do escritor João do Rio. Convidamos os alunos a registrarem em palavras e imagens uma experiência de perambula-

ção pela cidade. Os materiais foram registrados por meio de câmeras fotográficas, ilustração e palavras. Toda a produção foi apresentada na segunda aula dedicada à oficina. Com os materiais solicitados e os produzidos na etapa da *flânerie*, os alunos foram convidados a começar a produção de suas colagens, tendo sempre como mote criativo a ideia das cartografias subjetivas. A colagem, em um primeiro momento analógica, ganhou intervenções digitais, em alguns casos. Ao final, os participantes apresentam suas criações para a turma que analisou, coletivamente, a composição produzida. Nessa socialização, conduzimos novamente a reflexão sobre a ideia de memória relacionada às cidades que habitamos, inclusive imaginariamente.

Uma das produções ativadas por esse recorte da memória está, parcialmente, representada na imagem acima. Trata-se de uma colagem componente de um livro de artista oportunamente intitulado *Raconteur*, indicativo do singular contador de histórias, apresentado ao leitor por meio de minicontos narrados em primeira pessoa por um banco de praça. A memória é apresentada por meio das histórias desse personagem-banco que passa por um processo de antropomorfismo. O banco multifacetado transforma suas lembranças em narrativas pontuadas pelo humor e a ironia, revelando também memórias que marcam outra temporalidade. As narrativas se apresentam imbricadas por uma composição imagética formada por colagens autorais que promovem uma instigante relação com o universo do banco secular. Nada é óbvio e o leitor se sente instigado a produzir seus próprios sentidos.

2.2 A MEMÓRIA DOS OBJETOS

A outra oficina, oferecida com o intuito de continuar a discussão sobre a memória e sua importância como lugar de identidade para o sujeito, tomou a ideia de objetos biográficos como cerne da proposta. Para isso, partimos do livro *Histórias Reais*, da artista francesa Sophie Calle, que



Figura 2: *Inácio* – livro de artista de Bárbara Tofanetto, Nicole Lagazzi e Matheus Marinho
Fonte: autoras.

reúne uma série de pequenas narrativas - escritas em primeira pessoa e num único parágrafo. Todas as histórias são acompanhadas de uma fotografia sobre um ponto do acontecimento relatado. Como em grande parte da produção de Calle, há uma aproximação entre vida e arte que é tomada como estratégia para as preferências formais da artista.

Nesse sentido, o título *Histórias Reais* seria uma significativa escolha para esgarçar o limite entre ficção e realidade, bem como a opção da fotografia como sistema semiótico para compor o livro.

Sob o signo da ambiguidade, a realidade aparece como uma história e a fotografia como uma “ilustração” fotoquímica do real. Fricções permanentes insinuem que a mais vertiginosa das ficções pode ser mesmo a realidade.

Dentro dessa lógica narrativa, a estrutura do miniconto também contribui para a fabulação, corroendo a possibilidade de se fixar no domínio do real. Isso porque, a despeito da síntese, principal característica desse tipo de texto, por trás da curta narrativa do miniconto está uma paisagem ampla de sentido. Digressões escusadas na minificção acontecem no imaginário às soltas do leitor. Ou seja, mesmo que as historietas de Calle tenham como ponto de partida a realidade, elas se desdobram em outras histórias compostas pelo leitor que pouco dialogam com a esfera da realidade.

Processo semelhante acontece com a recepção das fotografias do livro. Apesar dos registros aparentemente factuais, em que a própria Calle aparece em vários deles, a ausência de uma perspectiva mais icônica acaba por atribuir um componente de encenação para tais imagens. Fica a dúvida se seriam mesmo aqueles objetos fotografados os “autênticos” participantes dos acontecimentos narrados ou são como personagens representados em fotografias que suplementam a significação do texto verbal. Desta combinação de texto e imagem, surge para o leitor a personagem Sophie. Está feito um singular pacto de leitura, uma espécie de terceira margem entre a experiência vivida, a memória e sua transfiguração em linguagem.

Um outro ponto importante da obra é a presença de objetos e roupas como signos de memória. Sabemos que objetos e roupas afetivas contam importantes passagens de nossa existência, ou seja, são biográficos na medida em que carregam consigo grandes ou pequenos acontecimentos de nosso cotidiano. Em *Histórias Reais*, objetos dos mais diversos – um sapato vermelho, um roupão, uma

cama, um vestido de noiva, um dado, uma lâmina de barbear e tantos outros – são o ponto onde orbita todo o enredo do miniconto. Talvez, por isso, os objetos são reverenciados de modo muito direto nos títulos dos textos. Com poucas exceções, são sempre compostos por um artigo definido, seguido do nome do objeto: *O retrato*, *O sapato vermelho*, *O roupão*, *O salto agulha*, dentre outros. Assim, os objetos estão, nesse livro de Calle, impregnados de uma carga biográfica, mas, ao mesmo tempo, matizado por nuances ficcionais.

Assim, iniciamos a nossa oficina com a leitura e análise de minicontos selecionados do livro *Histórias Reais*, de Sophie Calle. Selecionamos os minicontos que possuem um objeto ou peça de vestuário como centro do enredo. São os seguintes: *O sapato vermelho*, *O roupão*, *O salto agulha*, *A lâmina de barbear*, *A cama*, *O vestido de noiva*, *A gravata*, *O dado*, *O lençol*, *A xícara*. Isso porque nosso recorte analítico foi feito a partir da ideia de que, por meio de um objeto ou uma peça de roupa, um rico acervo mnemônico pode ser acionado e transfigurado em ficção.

Motivados pela leitura do livro de Calle, foi solicitado aos alunos que levassem para a próxima etapa da oficina fotografias, de objetos e roupas afetivas impressas em tamanho 10 x 15 cm. A partir dessas imagens, seriam escritos os minicontos sobre experiências que envolvam tais objetos e roupas. A ideia é criar a mesma ambiguidade entre os domínios da ficção e da realidade presente em *Histórias Reais*, por isso o texto deveria ser escrito em primeira pessoa, mas o narrador pode assumir facetas bem diversas das do autor empírico. Reforçamos que se tratava de um texto ficcional e estimulamos jogos literários instigantes. A despeito do “objeto real”, não foram produzidas autobiografias, mas minicontos. Durante a socialização, os alunos foram convidados a fazer a leitura do texto do colega. Os minicontos foram escritos em papel cartão e colados no verso da fotografia criando uma lâmina frente

e verso em que texto e imagem se iluminam, evidenciando a conexão entre a imagem do objeto/roupa e a história fabulada.

Essa abordagem da memória, ativada pela incursão no universo dos objetos biográficos, deu origem a um livro de artista intitulado *Inácio*, nome da personagem principal, o “filho do fogo ardente da saudade”. Um personagem que nasceu dos afetos do grupo pelas cartas. Afeto parece mesmo ser a palavra que cintila por cada página/carta que compõe o livro de artista. O universo epistolar surge como lugar de memórias diversas: da personagem, de um tipo e tempo de escritura, enfim de um modo de pensar o compartilhamento de sentimentos e informações. As cartas escolhidas para compor a “caixa santuário” evidencia um texto performativo, “discursos inventados sobre si”. Já não importa se estamos no terreno da autobiografia ou da ficção, pois a coleção de cartas do pai de Inácio ocupa um outro lugar: o da memória ausente. Por isso ele, o pai, coleciona cartas de outras pessoas, para compor a partir desses fragmentos uma memória roubada pela morte precoce do filho.

Nesse sentido, todas as escolhas formais do grupo são significativas e desvelam, de um modo sensível, a dor da ausência. Papel de arroz, acetado e vegetal (para permitir camadas e sobreposições); fonte de máquina de escrever e ilustrações autógrafas resgatam materialidades de um outro tempo. Um tempo que, talvez, fosse permitido deixar vestígios impregnados no papel, sem medo da paixão que este tipo de escrita pode permitir. Enfim, o livro de artista *Inácio* é um convite ao afetar, verbo tão importante em um mundo que, de certo modo, parece atrofiado no sentir.

Se em *Inácio* os alunos partem de uma suposta coleção de cartas “roubadas” de desconhecidos para a construção de uma narrativa verbo-visual, em *Mâmá: eu passei por aqui* surge como resposta criativa a questões autobiográficas da aluna. Sabemos que experiências pessoais e criações artísticas se retroalimentam, numa via de mão



dupla entre realidade e ficção. Assim, a experiência do vivido pode nos impulsionar à criação. No entanto, a linguagem, sobretudo no âmbito artístico, é a transfiguração do vivido. Para transfigurar é preciso imaginar, ou seja, é preciso fundar, na linguagem, novas e únicas realidades. O livro *Mâmá* conseguiu estabelecer essa travessia do real para a arte de modo a tornar o universo apresentado dentro de um escopo de interesse universal, não mais particular.

A necessidade da personagem tentar organizar sensações de um modo singular faz com que a escolha de uma pasta sanfonada, cujas repartições atuam a partir da metáfora do espelho, seja uma opção formal síntese do livro de artista apresentado. Assim, a formulação objectual da obra possibilita conciliar tempos e afetos diversos que, espelhados, trazem fragmentos da memória da personagem. A pasta atua, pois, como um inventário de memórias, no sentido etimológico da palavra que remete também à invenção. É notável que todas as escolhas narrativas foram devidamente cuidadas para que ganhassem uma significação dotada de complexidade no livro. Por isso mesmo, as colagens, a estampa da pasta, o uso do papel vegetal, dentre outras opções estéticas, formam uma pasta que subverte o valor utilitário desse objeto, voltado para organização, para desvelar a tentativa, sempre estilhaçada, que envolve o ato de tentar organizar/significar memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das duas oficinas propostas, a reflexão sobre o conceito de memória que havia sido escolhido como *paisagem conceitual ativa-dora* para a produção de um livro de artista se tornou muito mais próxima do campo perceptivo singular de cada aluno. Isso porque, por meio da sensibilização estética desencadeada nas experimentações de linguagem desenvolvidas, houve o estímulo necessário para cada um pensar em seu projeto particular. A bibliografia solicitada como lei-

tura para os seminários teóricos sobre o tema memória deixou, assim, de ser uma leitura distante para ser apropriada pelos alunos como força subjetiva. Nesse sentido, a memória passou a ser compreendida como conhecimento do mundo, como um lugar irreversível da vida.

Por meio dessas experiências práticas em sala de aula, é possível observar o movimento de expansão da paisagem conceitual abordada, na medida em que houve a possibilidade de exercício de outros saberes-pensamentos:

- Definição do ponto de vista das narrativas ficcionais, ou seja, da construção do narrador, passando pela discussão das instâncias autorais que circunscrevem um texto de natureza ficcional.
- Construção do personagem e de outros elementos da narrativa a partir de práticas que permitem vislumbrar algumas estratégias discutidas no plano da teoria literária.
- Discussão sobre processos de recepção textual e do leitor como “coautor” da narrativa literária, considerando a ideia de comunicação como processo.
- Definição da forma gráfica do trabalho, a partir da discussão entre forma/conteúdo do livro de artista produzido, bem como exercício de relações potentes entre palavra e imagem.

Experiências didáticas que oportunizam o espaço da sala de aula como espaço de criação tendem a acionar o campo inventivo do aluno e exercitar a tríade pensamento, técnica e linguagem. Há uma proposta ancorada em um corpus teórico, sempre acompanhada de referências estéticas motivantes de uma prática que pensa.

Ao mesmo tempo em que valorizam a autonomia do aluno em suas buscas e permitem a consciência de seus talentos individuais, também apresentam questões, problemas sobre os quais se necessita refletir. Há ainda uma outra habilidade que esse tipo de proposição aciona: a necessidade de encontro com o outro. É comum, nesse tipo de proposta, surgirem parcerias criativas dada as singulares habilidades que cada indivíduo possui.

O apreço pelo trabalho e seu processo tornam tais parcerias extremamente proativas, dada a consciência fornecida sobre o processo autoral. O engajamento naquilo que está sendo produzido é tamanho que ganha contornos de orgulho diante da produção final. Esse tipo de experiência que nomeamos de educação criativa amplia o espaço do prazer na sala de aula. Não um prazer descompromissado, mas um prazer engajado de se produzir algo interessante.

O professor, nessa perspectiva, é um propositor e orientador de experiências de criação. A ideia é oferecer propostas de atividades que instiguem à busca pela via da afecção, promovendo rupturas no percurso cotidiano (aí se encontra a referência que fazemos à sensibilização estética). No caso específico de uma pós-graduação *lato sensu*, espaço de acontecimento das oficinas aqui narradas, trata-se de processos de ensino-aprendizagem sinérgicos a uma configuração do profissional de *portfolio* – aquele que se preocupa em investir na produção de formas expressivas que pensam e que são socializáveis como produções autorais. Acreditamos que tais percepções das potencialidades da sala de aula como espaços de criação estão aptas a serem expandidas para outros contextos educacionais que não apenas a pós-graduação.

REFERÊNCIAS

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Trad. Hortencia Santos Leancastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANTON, Katia. Tempo e Memória. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea]

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

RUFFATO, Luiz. **eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo Editoria, 2001.

031

Lugar tênue

Michel de Certeau no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* relaciona e diferencia espaço e lugar, dizendo-nos que “o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.” Em vista disso, poderíamos inverter o enunciado e pensar que lugar é também aquilo que persiste na ausência da vivência que criou um espaço. Aquilo que insiste na memória, na imagem, no mapa, na linguagem, no corpo. Nesse sentido, *lugar tênue* é aquele que persiste enquanto impermanência, aquele que se apresenta a nós de forma breve e fugidia na transição do espaço para o lugar: lampejo mental, reflexo nas superfícies: o momento de sua instauração, mas também de sua rarefação. É a faísca e o vislumbre da invenção, da descoberta, da percepção de um lugar outro como decorrência da vivência de um espaço.

Hélio Ferverza

Tenuous place

In *The Practice of Everyday Life: arts of doing*, Michel de Certeau compares and differentiates space and place, telling us “space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e., a place constituted by a system of signs.” In sight of this, we can invert the statement and also consider the place to be something that persists in the absence of the experiencing of it which creates a space. This [other place] insists on memory, on the image, the map, language, the body. In this sense, this *tenuous place* is what persists as impermanence, something that presents itself in a brief and fleeting way, in the transition from space to place: mental flash, superficial reflection: the moment something is established, but also its rarefaction. It is the spark and the glimmer of invention, discovery, perception of a place elsewhere, an other place which is consequence of living and experiencing a space.

Hélio Ferverza

(translation: Alice Monsell)





roteiro-cenário: castelo da rua XV: novo, neste instante:

Theatro: Guarany:

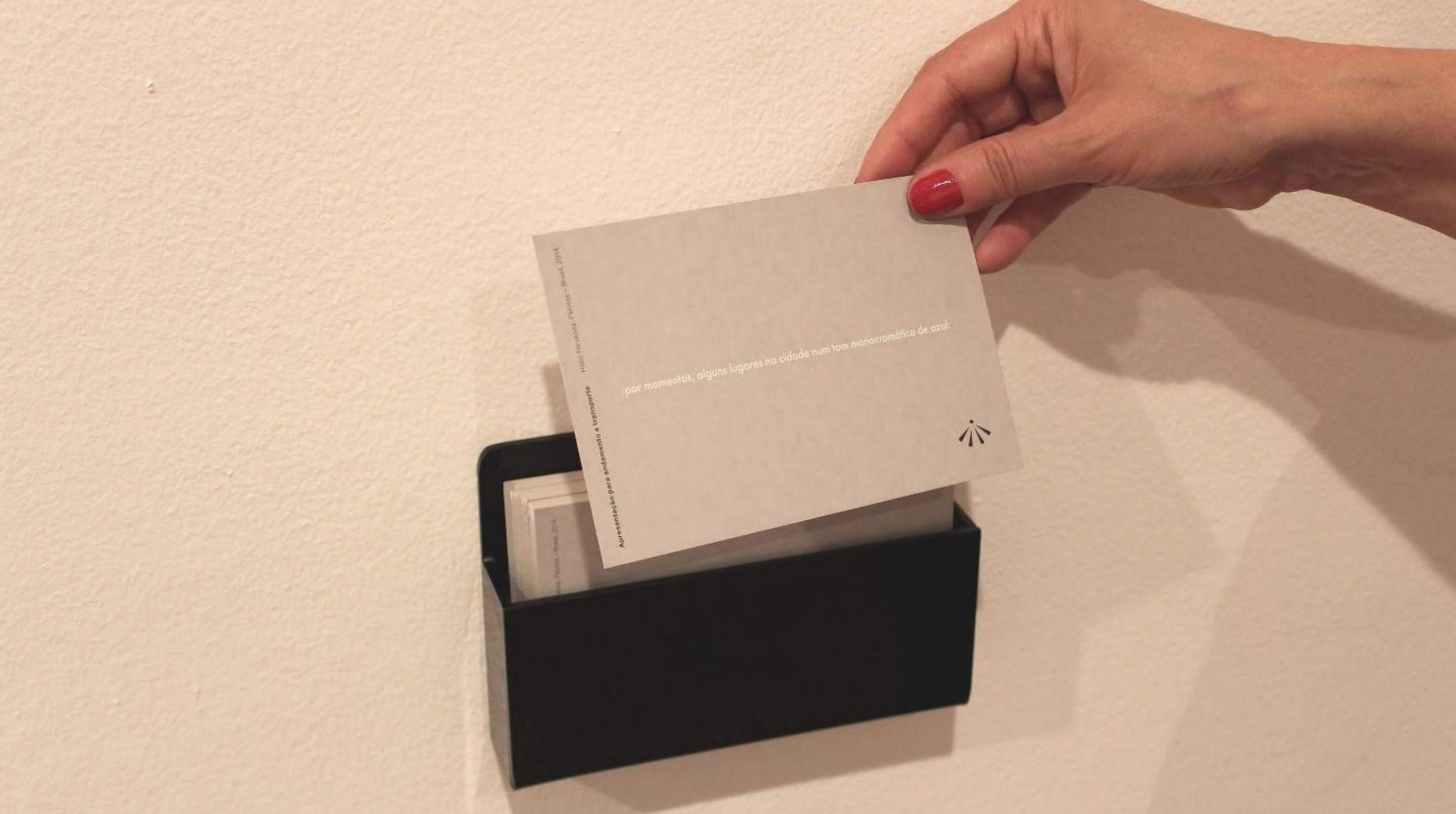
canal São Gonçalo: lenta panorâmica:
(por momentos, a água em negativo)



roteiro-canária: castelo da rua XV: novo, neste instante:



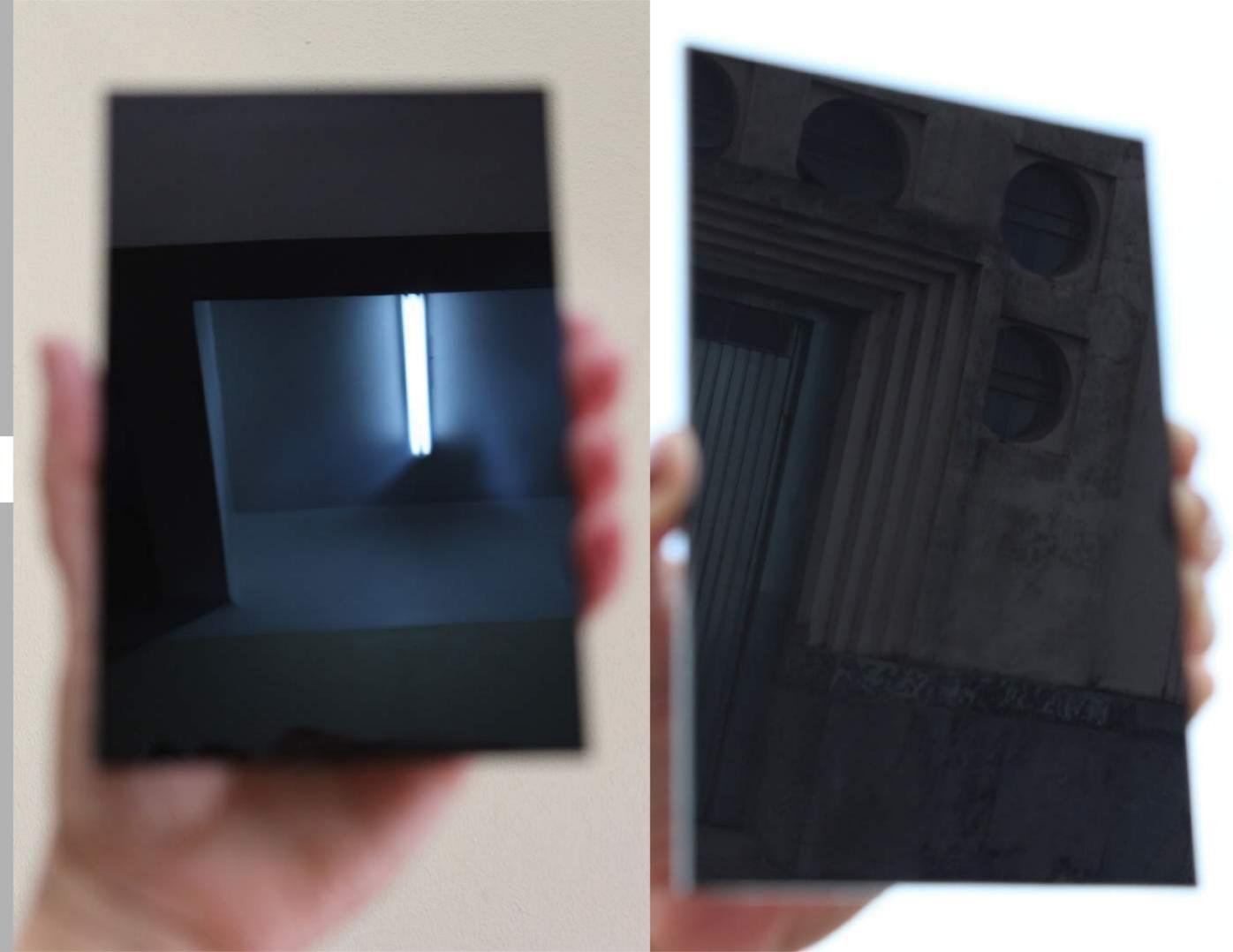
:canal São Gonçalo: lenta panorâmica:
(por momentos, a água em negativo)



:por momentos, alguns lugares na cidade num tom monocromático de azul:



:casa só fachada: cinemafresta:



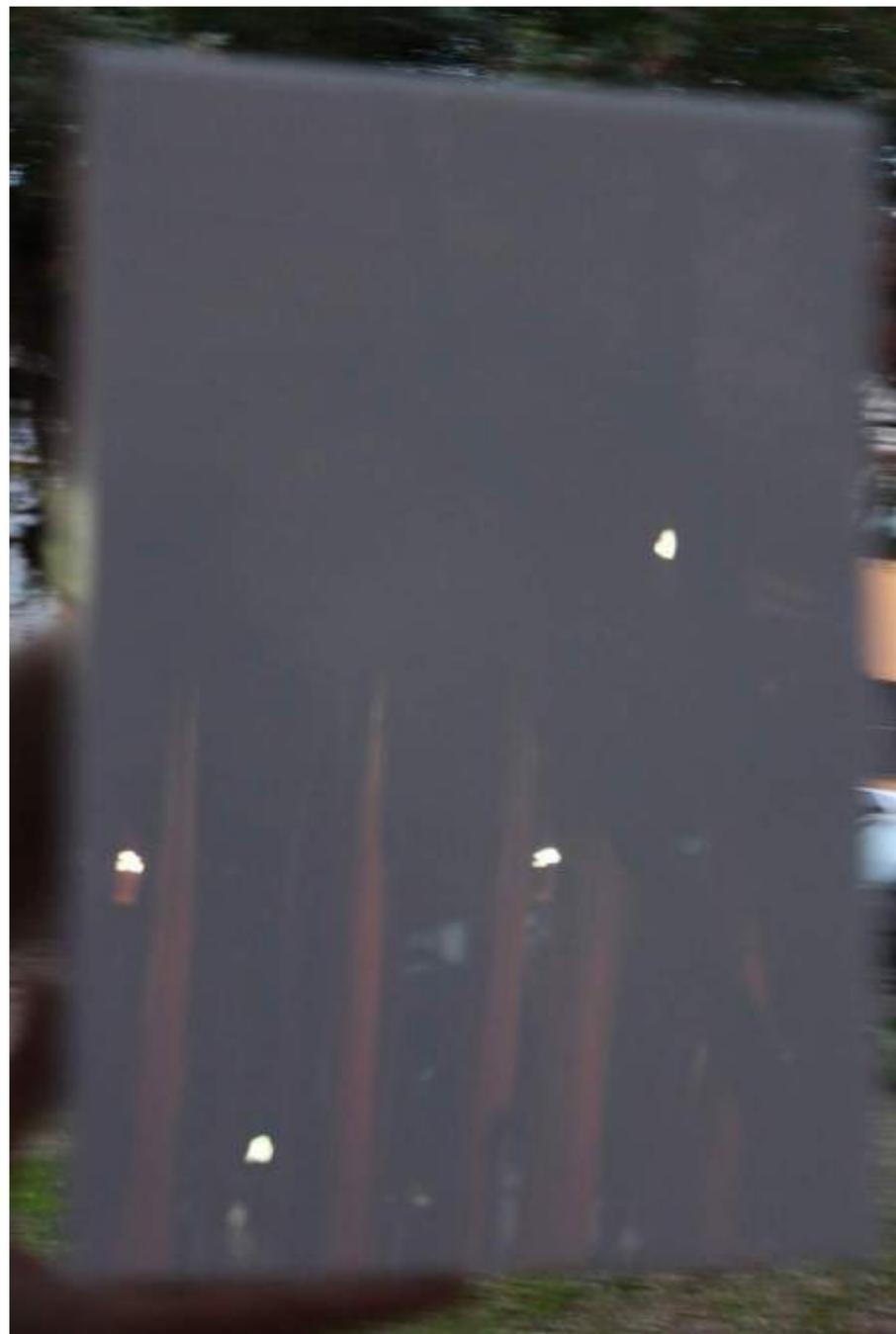
:Theatro: Guarany. zoom:



:doquinhos no canal: traveling até a beira do cais, em preto e branco:

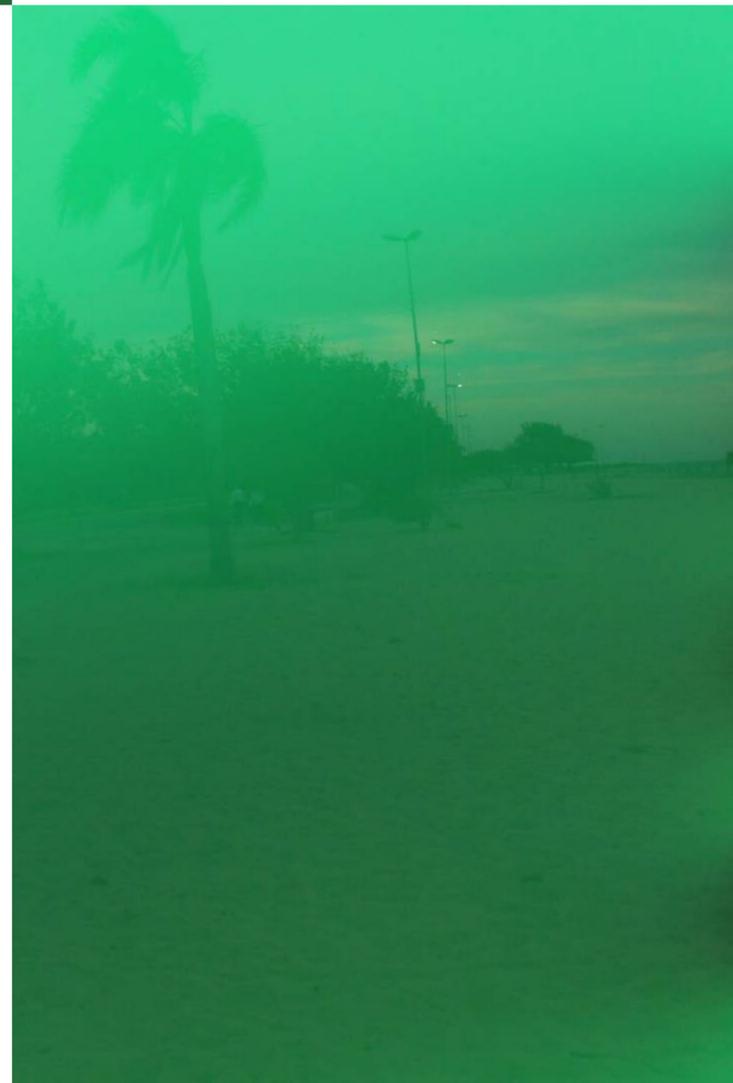
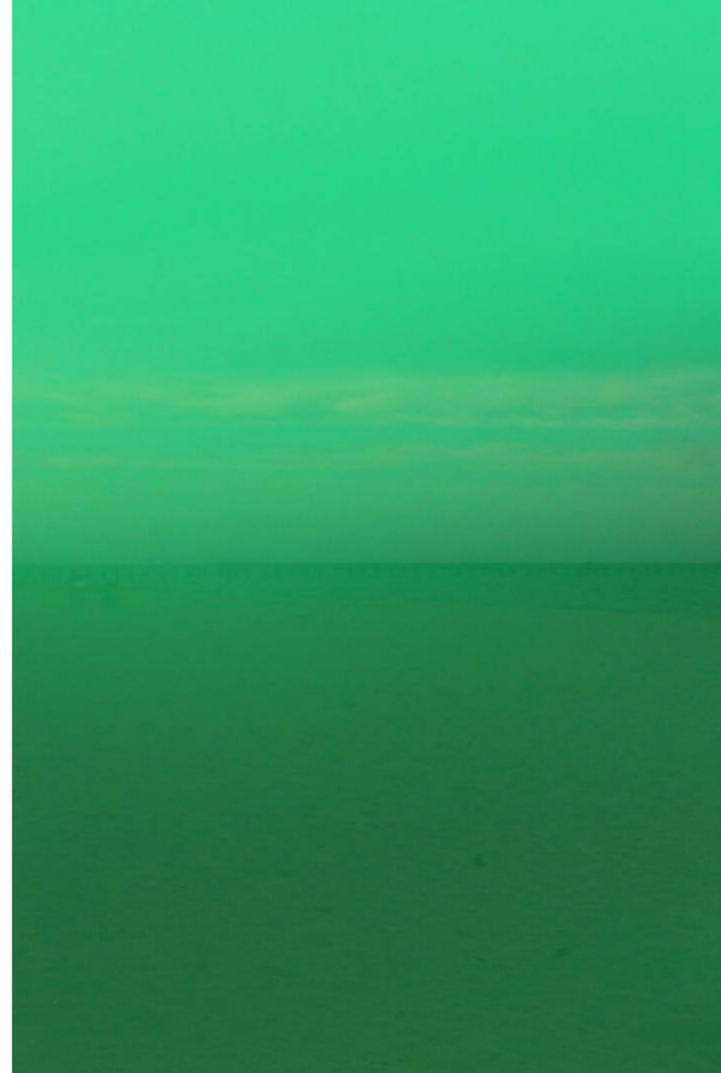








PARALELO31







:Theatro: Guarany: zoom:

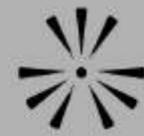




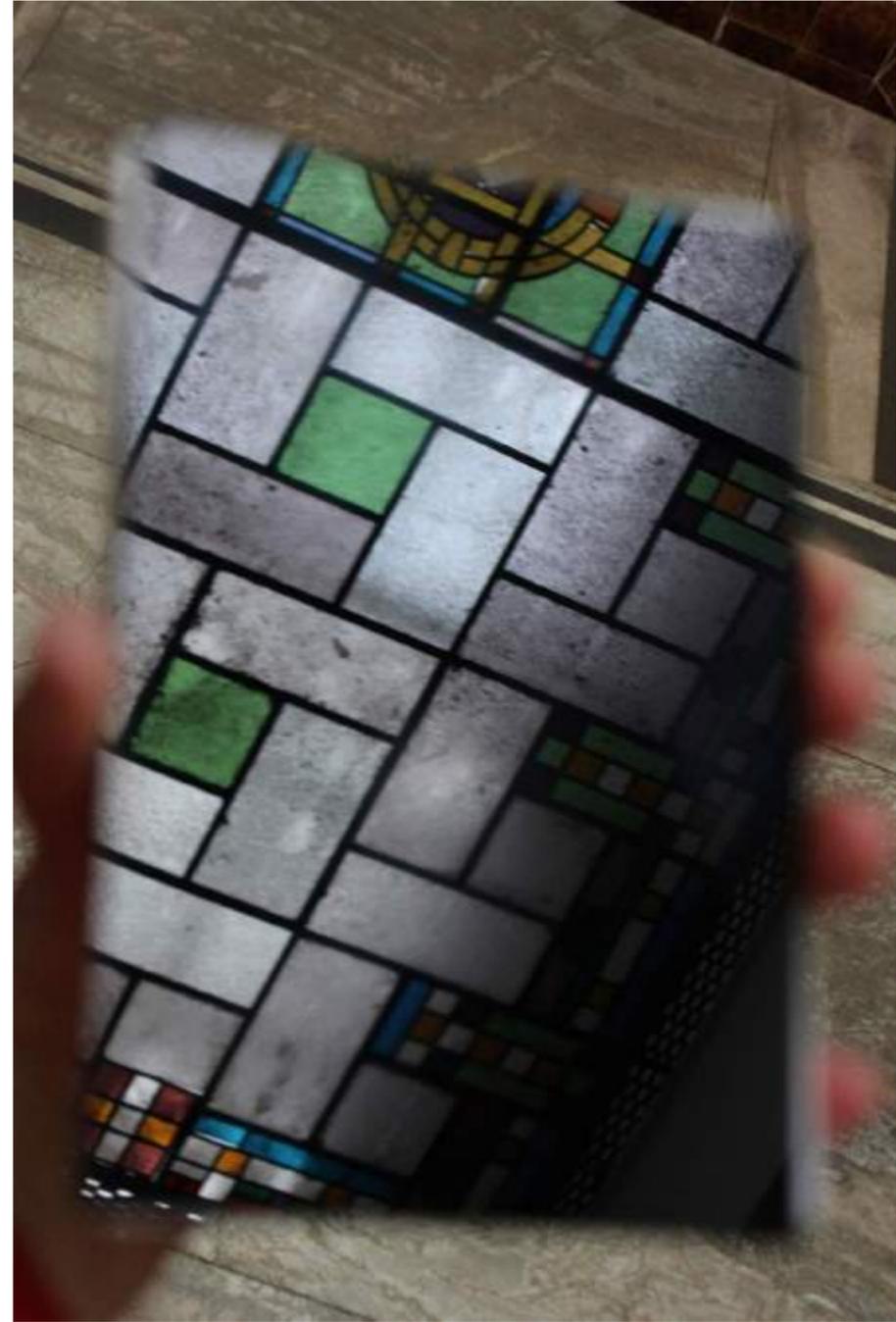
doquinhas no canal. traveling até o beira da casa, em preto e branco.

Cidade de Porto Alegre
vazio vermelho no alto sobre um fundo de outro cor-ão que ali está agora.

por momentos, alguns lugares na cidade num tom monocromático de azul.



:canal São Gonçalo: lenta panorâmica:
(por momentos, a água em negativo)





PARALELO31



:Conde de Porto Alegre esquina Anchieta:
vaso vermelho no alto sobre um fundo de outra cor da que ali está agora:

Apresentação para andamento e transporte Hélio Ferverza, Pelotas – Brasil, 2014.



031



Apresentação para andamento e transporte Hélio Ferverza, Pelotas – Brasil, 2014.

:roteiro-cenário: castelo da rua XV: novo, neste instante:





Condo da Paria Alegre esquina Anchieta:
vaso vasimafia no alto sobre um fundo de outra cor do que ali está agora:

por momentos, alguns lugares na cidade num tom monocrômico de azul:

O Dossiê da revista Paralelo 31 representa uma reunião de ensaios, artigos e outros textos que conjugam diversos olhares sobre os atravessamentos de grandes questões sobre e dentro da arte e suas práticas diversas. Nesta edição, aproveitando a quarta edição do *Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (SIGAM)*, evento realizado no Centro de Artes da UFPel em novembro de 2014, reunimos alguns desses olhares que problematizam ou enfocam, de alguma forma, a questão feminina nas artes visuais, abrangendo desde as artes plásticas até os videogames, passando por práticas culturais estéticas, memória da propaganda e produtos audiovisuais midiáticos, entre outros temas. Excepcionalmente, portanto, incluímos alguns trabalhos apresentados no IV SIGAM. O resultado dessa multiplicidade de olhares sobre gênero pode ser conferido a seguir.

dossiê gênero
o feminino na
cultura e nas artes

Mujeres y Videojuegos. A partir de ahora, cada vez que respire, será gracias a mi... Lara Croft en Tomb Raider Legend

Resumen: En los últimos años ha aumentado el número de jugadoras y consumidoras de videojuegos, y se ha operado un cambio en la visibilización de las condiciones de desigualdad en el trabajo al que acceden las mujeres en estas industrias, y de los estereotipos de género. Las mujeres sólo representan el 11% de las diseñadoras de videojuegos, y sólo 3% son programadoras. Es necesario que hayan más productoras, realizadoras, programadoras, diseñadoras, investigadoras, etc. para poder disponer de las condiciones adecuadas para visibilizar a las mujeres fuera de las construcciones genéricas, normativas y jerárquicas.

Palabras clave: videojuegos, brecha digital, estereotipos de género, diseñadoras y programadoras de videojuegos.

En el 2006 Mary Flanagan en su conocido texto *Politicising Playculture* afirmaba:

Los juegos de computadora, son parte de la estructura fundamental de las tecnologías de la vida cotidiana, por lo que deben ser vistos como vehículos de paradigmas sociales y políticos. Ellos también están sumidos en su propia problemática histórica - está asociado con tecnologías militares en origen (por lo tanto vinculados al combate en el lenguaje, la forma y narrativa) y temas antagónicos en términos de la interacción y el contenido (la violencia y el gore, el genocidio, las representaciones problemáticas de cuerpos en términos de género y raza, la interacción consumista impulsada, etc)". (Flanagan, Mary)¹.

Hace 7 años junto con las profesoras Carmen Navarrete y Verónica Perales diseñamos un proyecto, que no llegó a realizarse, con el nombre MTV MUJER, TECNOLOGÍAS, VIDEOJUEGOS que pretendía, a través de varias

acciones educativas, "poner el acento sobre el rol que juegan los nuevos paradigmas tecno-científicos y el imaginario simbólico que les corresponde, con un efecto asociado de dominación, sobre el cuerpo de las mujeres y otros diferenciados. Los videojuegos (la industria más destacada de la cultura del ocio juvenil) desempeña un papel fundamental de agente trasmisor y reproductor de esta lógica dominante de sexo, género, clase y raza."²

Entonces ya imaginábamos el desarrollo acelerado que iban a tener las industrias del videojuego, y más aun con la llegada de dispositivos de usos múltiples, personalizados y basados en aplicaciones, como lo son los teléfonos inteligentes que han permitido al sector de los videojuegos llegar a un público mucho más amplio. **El tamaño del mercado mundial de videojuegos en el año 2012 fue de 31.909 millones de euros. "Las previsiones muestran que el mercado global de videojuegos pasará de los 31.909 millones de euros de 2012 a los 47.024 millones en 2016, un crecimiento del 47% en apenas cuatro años y un crecimiento medio anual superior al 10%³.**

Pensábamos que el mercado tenía que necesariamente desarrollar una industria de juegos para chicas, aunque sabíamos que las chicas jugadoras eran una rareza:

"Hasta hace relativamente poco las mujeres jugadoras sólo suponían un 20% del mercado, y la mayor parte del público objetivo de esta industria se correspondía con un perfil de un joven de sexo masculino. [...] Estas cifras están cambiando con la penetración de la banda ancha en los hogares y con el aumento del público femenino en las redes sociales donde se pueden encontrar productos de entretenimiento que no es necesario pagar para disfrutarlos, los denominados casual games que según el informe *Casual Games Market Research* del año 2007 cuentan con más del 51% de jugadores del sexo femenino."⁴

Incluso el último estudio elaborado por IDSA/ESA⁵ -, sobre la industria de los videojuegos en los EEUU afirma que: "el 40% de los jugadores son mujeres. De hecho las mujeres de más de 18 años representan un 34%

[1] http://blog.game-play.org.uk/?q=MARY_FLANAGAN

[2] Proyecto inédito.

[3] <http://www.eae.es/news/2013/02/18/el-mercado-del-videojuego-en-espana-crecera-un-20-los-proximos-cuatro-anos>

[4] Beatriz Legerén, <http://goo.gl/WFcopN>
[5] Interactive Digital Software Association-Entertainment Software Association. <http://www.theesa.com/facts/index.asp>

de los jugadores frente al 18% que representan los jugadores masculinos de 17 años o menos”.

“Según los datos de este estudio un 40% de los jugadores pertenecen al sexo femenino. Además cuando hablamos de jugadores del sexo femenino, las mujeres suponen el 43% de todos los jugadores de PC y el 35% de los jugadores de consolas. Así mismo, éstas suponen más del 53% de los jugadores en juegos on-line frente al 43% de los jugadores on-line que son hombres y gastan mucho dinero en videojuegos ya que compran para ellas, para sus familias, para sus amigos”⁶.

Sin embargo, la presencia de más mujeres usuarias o consumidoras no ha generado transformaciones, más aun se puede afirmar que los videojuegos hoy más que nunca alimentan paradigmas sociales y políticos hegemónicos. “Si los videojuegos son el aire que respiramos, en estos momentos la calidad del aire está contaminada hasta el extremo por grandes nubes tóxicas de sexismo con partículas radiactivas de misoginia flotando por todos lados.”⁷ (Anita Sarkeesian)

En este sentido, en el año 2007 Amnistía Internacional España (AI) publicó su informe sobre los videojuegos⁸, que seguía a otros que Amnistía Internacional ha realizado, documentando durante años la existencia en el mercado de videojuegos, algunos de ellos dirigidos a menores de edad, en los que se fomentan estereotipos de género y actitudes discriminatorias hacia las mujeres, (mirar informe 2004, sobre la situación en el territorio español⁹).

Anita Sarkeesian creó Feminist Frequency, “un espacio donde el feminismo fuera fácil.” Una serie web de vídeo que explora las representaciones de la mujer en las narrativas de la cultura pop. Sus primeros vídeos partían de películas populares, programas de televisión, incluso la publicidad, y su trabajo consistió en la deconstrucción de los estereotipos, y los roles asociados con las mujeres. El 17 de mayo 2012, abrió una cam-

paña para crear Tropes vs Mujeres en Video Juegos. Lo que generó una campaña de acoso en línea sus cuentas en redes sociales se llenaron de insultos misóginos. Sarkeesian documentó he hizo públicos los ataques lo que ha favorecido y contribuido a hacer un espacio de juego más inclusivo para las personas de todos los géneros.

En este mismo año brotó una protesta común a través de Twitter con el hashtag #1reasonwhy con la intención de denunciar el sexismo y la misoginia manifiesta en la industria del videojuego. “Experiencias como ser confundida por Booth Babes en convenciones, “bromas” sobre violaciones, tener que abogar por las jugadoras, ser confundida por la recepcionista o la asistente, son algunos de los ejemplos que lograron mostrar”¹⁰.



[10] <http://goo.gl/yXcSjO>
“Pero abrir el conflicto en esta sociedad y en este sector es sinónimo de exposición al acoso y al insulto. Sarkeesian abrió una ronda de financiación colectiva en Kickstarter para financiar un proyecto en vídeo llamado Tropes vs women in video games con el que materializar y dar visibilidad a su investigación. Nada más publicar su vídeo de presentación en YouTube, cientos de comentarios insultantes inundaron su canal y sus redes sociales, como este extracto, su web sufrió un intento de ataque DDoS, su biografía en Wikipedia fue manipulada, se hicieron montajes sexuales con su cara y trataron de difundir su teléfono y dirección. Incluso se creó un videojuego en flash llamado Azota a la puta sobre ella. “Fui atacada prácticamente en cada faceta de mi vida

[7] <http://goo.gl/LrUo2e>

[8] AI, Videojuegos 2007: Acceder a violaciones de derechos humanos virtuales, un juego de niños: https://www.es.amnesty.org/uploads/media/Videojuegos_2007.pdf

[9] “Los videojuegos fomentan roles y estereotipos discriminatorios hacia las mujeres, las trasladan a papeles secundarios o las condenan a la absoluta invisibilidad, las muestran como personajes pasivos y víctimas del argumento y las convierten en objeto de agresiones, torturas y violaciones a merced del jugador. Ésta es la principal conclusión del informe “Con la Violencia hacia las Mujeres no se juega” <http://goo.gl/ZcHoQo>

online mediante *cibermobbing* coordinado a distancia”, denuncia en una entrevista concedida al portal IGN, y recuerda que otras han pasado antes por lo mismo en esta industria.”

[11] <http://goo.gl/wHzt3p>

“La representación de la mujer en el mundo del videojuego se corresponde en todo con el estereotipo más caricaturizado de lo que se entiende como lo femenino en la sociedad”, explica Eurídice Cabañes, presidenta de ARSGAMES y colaboradora en Centro Multimedia / Centro Nacional de las Artes. “O bien como princesas débiles e indefensas siempre en apuros y a las que hay que rescatar (muy rosas ellas), o claros objetos del deseo masculino, con curvas exageradas y proporciones con las que les costaría un arduo trabajo mantenerse en pie.”¹¹

Hace siete años las heroínas hipersexualizadas representaban un 15%, según el modelo Lara Croft, -muy dispuestas para el placer masculino heterosexual-, Gauntlet (Thira 1 de los 4 arqueros), Metroid (Samus Aran, heroína), OutRun (copilota), Phantis (Serena, que debe liberar a su novio de un planeta lejano), -Topo Soft (Lorna)... Estas primeras heroínas sustituían o complementan a sus pares masculinos no eran sujetos de la acción; en estos juegos de los 80 la acción se construía con golpes, balazos, explosiones... y muchas chicas rubias con grandes tetas.



Hoy hay más protagonistas femeninas, aunque en la mayoría de ocasiones personajes secundarios, la mayoría procedentes de géneros como el rol y la aventura: Beyond Good & Evil (Jade, fotógrafa que lucha

contra un régimen dictatorial) ó Mirror's Edge (Faith, luchadora que defiende la lucha sin armas de fuego).

“Eva Cid, redactora y crítica de videojuegos en MondoPíxel, añade que algunos de esos personajes femeninos están “dotados de determinados rasgos personales y psicológicos que con mayor o menor profundidad, con mayor o menor fortuna, se insertan en juegos que pretenden contar una historia.”¹²



Hemos visto que las chicas juegan más, incluso hoy juegan mucho y muchas gracias a acciones impulsadas por la industria del videojuego. Este ambiente ha permitido en nacimiento de colectivos tales como Fragdolls¹³, jugadoras profesionales - gamers competitivos- unidas por un deseo central de multiplicar las filas de mujeres en la industria del videojuego. “En España se (producen) más de 200 LAN parties al año y en dos de ellas, por ejemplo, en la Campus party hay más de seis mil jugadores para jugar en sus PCs a videojuegos online, de forma cooperativa. Pero, no sólo cuenta con comunidades sino que, además, cuenta con páginas web que están dando soporte permanentemente a los foros, a sus jugadores, como por ejemplo, la de X-Box que ya cuenta con 120 mil usuarios para jugar de forma cooperativa (...) Es que de lo que estamos hablando es que ya no solo el videojuego solo se queda en un negocio de ventas de videojuegos sino que genera un mundo alrededor...”¹⁴

[12] <http://goo.gl/Tttq9c>

[13] <http://fragdolls.com/>

[14] <http://goo.gl/TMEosm>

Gradualmente comienzan a surgir iniciativas para estimular la entrada de las mujeres al desarrollo de videojuegos.

“Organizaciones y eventos como *Code Liberation Foundation*, *Gamer In Real Life* de Sony, *Be a Game Developer* de Dell y *Girl Scouts of the USA* o *Dames Making Games*, son sólo algunas de estas iniciativas y grupos que en los últimos años han comenzado a crear acciones para fomentar el interés en las mujeres en el desarrollo de videojuegos. Parte de estas acciones buscan que las mujeres entren a carreras donde sus números son bajos, como matemáticas, ciencias e ingenierías.”¹⁵

[15] <http://goo.gl/KK01r>

Incluso es posible atribuir ciertas virtudes a los videojuegos que permitan superar la brecha de género.

“Los Videojuegos de rol multijugador masivo en línea (en adelante MMORPG) como *World of Warcraft*, *Lineage*, *Diablo*, *Starcraft*, etc. pueden servirnos como un buen ejemplo de cómo los videojuegos pueden contribuir a paliar la brecha digital de género. [...] Experimentar con el cuerpo-avataar permite descargar el bio-cuerpo de sus categorizaciones esencialistas y empezar a construir una identidad de género que resulte emancipadora.”¹⁶

[16] <http://goo.gl/KK01r>

No obstante no hay que caer en triunfalismos es importante recordar la poca presencia femenina en los avatares de algunos videojuegos. En muchos videojuegos, no existe siquiera la posibilidad de ponerse en la piel de una mujer, lo que crea cierto distanciamiento. “Conozco un caso concreto de una chica que llevaba jugando más de 5000 horas a un videojuego y utilizaba al único personaje ambiguo al ir cubierto con una máscara y no saberse muy bien si era chico o chica”. [...] Patricia Rodríguez añadió que, como jugadora, “lo principal a la hora de jugar a un juego es que conectes con el avatar que estás utilizando ya que es como tu yo dentro de ese juego, dentro de ese mundo (...) Tener un avatar masculino siendo una chica echa un poco para atrás.”¹⁷

[17] <http://goo.gl/Uop1LU>

Hablaba Virginia Woolf del “poder hipnótico de la dominación”, un poder que está directamente relacionado con las enormes diferencia de acceso de las mujeres y hombres a los recursos y al poder económico lo que permite se creen las condiciones del sometimiento individual y colectivo.

Según de Boston Globe,

“las mujeres sólo representan el 11% de las diseñadoras de videojuegos, y sólo 3% son programadoras, sorprendentemente datos muy bajos, incluso en comparación con los campos más amplios de diseño gráfico y la tecnología, donde las mujeres representan alrededor del 60 por ciento y el 25 por ciento del empleo, respectivamente, según las encuestas. Además, las programadoras de videojuegos ganan un promedio de 10.000 dólares al año menos que sus homólogos masculinos, según un estudio de sueldos publicado en 2011 por la revista *Gamer Developer* y las mujeres diseñadores cobran \$ 12.000 menos.”¹⁸

[18] <http://goo.gl/PoEIJH>

“Siobhan Reddy, cabeza del estudio británico *Media Molecule*, se dijo indignada por la falta de mujeres en la industria de los videojuegos e instó a sus congéneres a crear contenido y aprovechar las iniciativas educativas en materia de programación para equilibrar la balanza laboral. Y es que, desde su perspectiva, una mayor participación femenina en el desarrollo de entretenimiento electrónico podría cambiar el rostro de los videojuegos profundamente. [...] La directora atribuyó parte del problema al sistema educativo. [...] Kim Swift, diseñadora responsable por *Portal* y *Left 4 Dead* hizo un llamamiento similar en enero de este año para que las mujeres comenzaran a trabajar en este medio. Y Kellee Santiago, cofundadora de *thatgamecompany* alzó la voz al respecto durante la presentación del *PlayStation 4*, al quejarse por la ausencia de presentadoras en el evento.”¹⁹

[19] <http://goo.gl/Kcik9k>

En conclusión, la mayor presencia de mujeres usuarias, jugadoras o protagonistas de videojuegos no ha transformado el estado de cosas. En el 2011 analizaba las nefastas consecuencias de la disminución de mujeres en las industrias audiovisuales:

“Desde 1997 la presencia de las mujeres incluso ha ido disminuyendo en todas las industrias audiovisuales y de las TICs. Las consecuencias son nefastas: hay menos mujeres detrás de la cámara o creando hardware y software, hay menos protagonistas femeninas, hay menos preocupación por la vida de las mujeres. Si las mujeres no están presentes ni como productoras, realizadoras, ni como ejecutivas de estas industrias, se produce un efecto inmediato en el tratamiento (o ausencia) de temas y enfoques de la mujer y se reconstruyen y refuerzan los estereotipos de género.” (Ana Navarrete: 2013).

La situación de las chicas en la industria del videojuego no ha mejorado, aunque si ha habido un cambio en la visibilización de estas condiciones en un doble sentido, por un lado se han visibilizado las condiciones del trabajo al que acceden las mujeres, peores puestos de trabajo, peor remunerados -el “techo de cristal” con el cual las mujeres se topan y ya no pueden seguir ascendiendo en una empresa, o haciendo las mismas tareas ganan menos que sus compañeros masculinos-, y por otro lado a mejorado en la visibilización de los estereotipos de género y como se han reconstruido y reforzado - ser mujer en la industria de los videojuegos se caracteriza por unas constantes: acoso, discriminación, menosprecio, hiper-sexualización²⁰. En la Game Developers Conference 2014²¹ en San Francisco, el tema se desarrolló y se dedicaron muchas horas a hablar al respecto.

[20] <http://goo.gl/93mPkO>

[21] <http://www.gdconf.com/>

“Hacer juegos es fácil, pero encajar es difícil”. Como mujer, “tener” que cumplir con ciertos requisitos que la sociedad impone de belleza, de comportamiento y hasta de lo que está permitido o está bien visto hacer con tu vida y tu cuerpo (que muchas veces incluye la disyuntiva ¿ser madre ó mujer con éxito en el trabajo?) es lo bastante complicado como para que el medio en el que quieres sentirte segura, el hobby favorito de muchas, los videojuegos, sea otro dolor de cabeza.”²²

[22] <http://goo.gl/Of8nF7>

BIBLIOGRAFÍA

LEE, DAVE: <<Girl gamers still being left out >>. BBC World Service
<http://www.bbc.co.uk/news/technology-10883404>

FLANAGAN, MARY: Politicising Playculture
http://blog.game-play.org.uk/?q=MARY_FLANAGAN

HUERTA, GABRIEL: Las mujeres arriba: ¿Qué se necesita para que haya más mujeres desarrolladoras de videojuegos?
<http://www.gamedots.mx/que-se-necesita-para-que-haya-mas-mujeres-desarrolladoras-devideojuegos>

LEGERÉN LAGO, BEATRIZ: <<Las mujeres como consumidoras de videojuegos: Las chicas son guerreras>>, Nuevos medios, nueva comunicación. Actas del III congreso de Comunicación 3.0.
<http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/026.pdf>

MÉNDEZ ZEBALLOS, LAURA y PÉREZ MARTÍN JOAQUÍN
About Audiovisual Interactive Entertainment.
http://www.griss.org/ienter/content/pdf/LAURA_MENDEZ_Y_JOAQUIN_PEREZ.pdf

NAVARRETE TUDELA, ANA: << “Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quien en las industrias tecnológicas?”>>, Asparkia, investigación feminista nº 22, Castelló 2011. \
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3824398.pdf
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/viewFile/595/506>

RUBIO MÉNDEZ, MARÍA: <<videojuegos y género: propuestas para una reapropiación eficaz del medio>>, Universidad de Salamanca – ARSGAMES
<http://www.oei.es/congresoctg/memoria/pdf/RubioMendez.pdf>

SARKEESIAN, ANITA: << Acoso y derribo por analizar el sexismo en los videojuegos>>
<http://gara.naiz.info/paperezkoa/20130715/413471/es/Acoso-derribo-analizar-sexismovideojuegos>

O corpo feminino segundo a estética *kawaii*: adentrando o universo das lolitas, das maids e das kegradols

The female body according to the kawaii aesthetic: entering the world of the lolitas, the maids and the kegradols

Resumo: A cultura pop japonesa é um fenômeno crescente que atinge jovens em diversas partes do mundo. Produtos, tais como, mangás (histórias em quadrinhos) e animes (desenhos animados), disseminam conceitos estéticos e valores ideológicos. Muitos desses produtos são associados à imagem do feminino. O presente trabalho constitui uma análise visual-discursiva dessas representações do corpo feminino e seu impacto perante garotas brasileiras.

Palavras-chave: gênero; representação; corpo; moda; cultura pop japonesa.

Abstract: *The Japanese pop culture is a growing phenomenon that affects young people in various parts of the world. Products such as manga (comics) and anime (cartoon), spread aesthetic concepts and ideological values. Many of these products are associated with the feminine image. This work is a visual-discursive analysis of these representations of the female body and its impact before Brazilian girls.*

Keywords: *gender; representation; body; fashion; Japanese pop culture.*

INTRODUÇÃO

A cultura pop japonesa é um fenômeno crescente e que cada vez mais alcança públicos e mercados exteriores às fronteiras nipônicas. Com suas origens enraizadas no período pós Segunda Guerra Mundial, esse fenômeno é composto por uma mistura de elementos tradicionais da sociedade japonesa com valores consumistas e efêmeros próprios do *american way of life*.

Por meio da cultura pop desenvolveu-se o conceito de *Cool Japan*, um movimento auxiliado por políticas governamentais que se propõe a divulgar o Japão como um ícone de tecnologia, entretenimento, arte, música e

cultura contemporânea. Bens materiais, tais como mangás, animes, *tokusatsu* (seriados *live action*) e jogos de videogame sempre foram considerados os carros-chefes desse movimento. Todavia, recentemente, valores estéticos e ideológicos passaram a se destacar como produtos culturais exportados pelo Japão, principalmente através de conceitos de moda altamente ligados com a cultura pop japonesa. Esses conceitos, de um modo geral costumam ser descritos como “muito meigos/ fofos” (PEEK, 2009, p.3).

A sociedade japonesa reconhece a abundância desses elementos fofoquinhos/meigos ao seu redor. Consciente ou inconscientemente, muito acabam expostos inúmeras vezes por dia a essa tendência por meio de programas de televisão, revistas e todo o tipo e atividade cotidiana.

Peek (2009) afirma que o uso mais superficial do conceito de fofoquinho/meigo no Japão, atua como uma ferramenta para apoiar e incentivar o consumismo. Todavia, sob uma perspectiva mais crítica tal tendência funciona como um “lubrificante social” (PEEK, 2009, p.3). Isso ocorre devido a limitações de formas socialmente aceitáveis de auto expressão e identidade, impostas pela atmosfera rígida e autoritária da sociedade nipônica. Para atenuar hierarquias e normas, muitos fazem uso dessa estética fofoquina como forma de escapismo e complacência psicológica.

A estética dócil e adorável configura-se como um amálgama de séculos de cultura tradicional japonesa transformada em uma forma moderna a qual pessoas de todas as classes sociais podem apreciar e consumir. E também, um conceito agradável e de fácil imersão em mercados exteriores às fronteiras japonesas. Por alguns estudiosos criticado como destruidor de tradições e regras, por outros considerado como fator de evolução social, esta é a estética *kawaii*.

O presente trabalho constitui uma análise visual-discursiva de representações do corpo feminino na cultura pop japonesa e seu impacto perante garotas brasileiras apreciadoras do tema. Para tanto, foram reunidos depoimentos de garotas entre 18 e 25 anos adeptas de alguma moda pertencente ao

estilo *kawaii*. Tais testemunhos foram coletados por e-mail e durante eventos de cultura pop japonesa realizados ao longo do ano de 2013. A fundamentação teórica que norteia a pesquisa baseia-se na Análise Crítica do Discurso (ACD), nos estudos de gênero e nos estudos sobre cultura pop japonesa.

1 A ESTÉTICA KAWAII

A partir do final da década de 1970, o Japão foi tomado por um modismo regido pela meiguice descrito pelo termo *kawaii*. Essa tendência atingiu vários produtos relativos à cultura pop, desde roupas e acessórios até brinquedos e produtos alimentícios. Diferente de vários modismos, entretanto, o *kawaii* permanece presente de maneira muito forte até hoje, apresentando-se como uma das principais ideologias exportadas pelo Japão.

Traduzido literalmente para o português, *kawaii* é um adjetivo que significa “fofinho”. No entanto, como é frequentemente o caso com as palavras, ideias e valores advindos de outras culturas, “fofinho” fica aquém de capturar a verdadeira essência do *kawaii*. Pesquisando-se a origem do termo, encontra-se seu antecessor etimológico, *kawayushi*, o qual revela raízes obscuras para um significado mais profundo de *kawaii*. O verbete de *Kawayushi* como é definido na edição de 2001 do Dicionário Shogakkan de Japonês Clássico (HORIUCHI; IKEGAMI; KUNIHAIRO; YASUI, 2001, p. 108) não parece ter nada de fofura. Tal é definido como “patético e insuperável de se olhar, miserável e pobre”.

Em ambos os casos, os termos se relacionam com sentimentos ou emoções. Outras associações feitas com o termo como um atributo de comportamento incluem adjetivos tais como *sunaoni* (obediente/docil), *enryogachi* (reservado), *kodomoppoi* (infantil), *mujaki* (inocente/sem malícia) e *musekinin* (irresponsável). *Sunaoni* e *enryogachi* têm sido tradicionalmente descritos como qualidades ideais para mulheres na sociedade japonesa, em especial para as mulheres jovens. Em alguns casos, no entanto, mesmo desobediência e falta de reserva pode ser *kawaii* (MADGE, 1997, p.158).

O que é considerado “fofinho” varia significativamente entre culturas, mas as bases do conceito se afirmam sobre componentes em comum. Um fator de semelhança são as reações que o que é considerado fofinho/meigo ocasiona, as quais parecem se apoiar em “duas tendências contraditórias do comportamento humano” (MADGE, 1997, p. 160): o desejo de proteger e a necessidade de obter poder sobre.

Dessa forma, percebe-se uma relação hegemônica implícita no momento que alguém considera algo como *kawaii*.

Fofura e meiguice são atributos tipicamente associados com fraqueza, desamparo, e estar em necessidade do cuidado dos outros. Tal condição evoca um desejo de proteger, nutrir e cuidar de objetos ou indivíduos classificados dessa forma. Enquanto *kawayushi* incorpora os aspectos negativos de fofura (sua natureza frágil e indefeso), em algum lugar na sua transição linguística para *kawaii* esses aspectos negativos receberam um novo sentido. O termo *kawaii* moderno celebra e enaltece essa fraqueza em seu estado puro, bom e de natureza ingênua. Como tal, o termo é usado para descrever bebês e crianças, bichos de pelúcia, animais de estimação, e tudo mais que seja adorável.

Todavia, de acordo com Younker, o consumo do *kawaii* está “intimamente associado com o grotesco” (2011, p. 99). A autora argumenta que os indivíduos que se cercam de símbolos e objetos indefesos e patéticos podem o próprio senso de capacitação. Segundo Ngai Sianne:

Em sua exagerada passividade e vulnerabilidade, o objeto fofinho é geralmente dotado da intenção de excitar desejos sádicos do consumidor voltados para o domínio e controle, tanto quanto o seu desejo de abraçar. (2005, p. 812)

Se ele induz a uma sensação de proteção maternal ou satisfaz o nosso desejo de dominar, o *kawaii*, certamente, gera satisfação e se apresenta como um mercado altamente rentável.

Durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, propagou-se pelo Japão uma expansão da máquina capitalista e consumista. Nesse período o estilo *kawaii* se tornou uma febre em todo o arquipélago. Nessa época a empresa *Sanrio* criou a personagem *Hello Kitty*, símbolo máximo da tendência. As formas arredondadas e infantis permeadas por cores em tons pastel – com a imensa predominância do cor de rosa – estamparam roupas, artigos de papelaria, sapatos, mochilas, cartões de crédito, decoração de interiores, eletrodomésticos, etc. O estilo fofo se viu em propagação ao longo dos mais diversos segmentos de mercado de bens de consumo. A figura de *Hello Kitty* ajudou a tendência *kawaii* a adentrar casas ocidentais distantes do arquipélago japonês, abrindo as portas para a exportação desse conceito.

O *kawaii* é muito associado com o feminino, sendo considerado um emblema de feminilidade. Embora constatamente mais popular entre mulheres, e com uma demarcação social de gênero muito forte, o estilo rompeu fronteiras de gênero. Na atual sociedade japonesa não é considerado incomum e nem estranho para um homem ostentar acessórios *kawaii* em seu telefone celular, usar roupas do estilo, ou desfrutar da mídia especializada.

Além de fator identitário, a estética *kawaii* também é utilizada como forma de comunicação social. Como imagem, é usado como estratégia de marketing para colocar um rosto agradável em instituições potencialmente desagradáveis ou consideradas sisudas. No caso do Japão, esse tipo de estratégia é explicitamente usado como um amortecedor entre o público em geral e domínio político e empresarial de certas instituições.

No entanto, apesar de toda sua popularidade com o público em geral, o *kawaii* é um fenômeno especialmente intrigante devido à sua falta de conceitos estéticos tradicionais. Kinsella (1995) aponta que uma das características mais importantes do *kawaii* é a sua dissociação com o folclore japonês, sendo associado com estrangeirismos. Essa dissociação com o Japão tradicional dos samurais e gueixas torna o *kawaii* um conceito apolítico e não elitista, o que se comporta como um catalisador para seu apelo popular.

Os cortes e rendas de roupas de estilo *kawaii* possuem distintamente influência europeia ou americana e são frequentemente anunciados como tal. Essa característica costuma receber críticas, porém constitui umas das principais funções do estilo, como forma de comunicação social: suavizar a imagem do estado autoritário tradicional japonês.

Por essa característica dissociativa e universalizante, o *kawaii* também foi muito bem recebido fora das fronteiras nipônicas. Seus produtos e modas relacionados cada vez mais fazem sucesso com pessoas distantes física e culturalmente do Japão. Tal fenômeno se evidencia através da disseminação no Ocidente de estilos de vestuário e atitudes como as *lolitas*, as *maids* e as *kegadols*, foco do presente trabalho.

Kinsella (1998) argumenta que essas formas de vestuário proporcionam uma forma de escapismo para a juventude desanimada e desencantada com as pressões da educação e do sistema de emprego. Essa fuga é possível pelo sentimento de não realidade produzida por essa forma de vestir e agir. Muitas vezes, lidar com a ficção que as roupas carregam consigo, faz com que os adeptos mergulhem em um mundo de fantasia temporário no qual pressões e obrigações da vida cotidiana são praticamente nulas. A vestimenta funciona como uma ferramenta que permite aos adeptos dos estilos deixar sua imaginação correr solta e livre da realidade mundana e mascara obrigações e expectativas sociais.

Estudos sobre estereótipos sexuais mostram que traços relacionados ao *kawaii*, tais como dependência e submissão, são associados ao feminino, enquanto traços como independência e dominância são associados ao masculino. Entretanto, “se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos” (BUTLER, 2008, p. 195), então se supõe que representações de gênero não podem ser classificadas como verdadeiras nem como falsas, e sim unicamente como verdades refratadas de um discurso sobre a identidade e o sujeito.

Todavia, o estilo *kawaii*, de modo geral, enfatiza excessivamente características universalmente aceitas como femininas, contribuindo para o acirramento da polaridade entre feminino e masculino. Por meio da estética *kawaii*, garotas brasileiras entram em contato com discursos e representações ideológicas presentes em uma sociedade oriental distante física e, na maioria dos casos, culturalmente de suas realidades sociais. Por meio da moda, tais discursos e representações são reiterados e difundidos entre a comunidade formada por lolitas, *maids* e *kegadols*.

2 PERSONIFICAÇÕES DO KAWAII

Quando expostos ao vestuário baseado na estética *kawaii*, os indivíduos se distanciam da realidade cotidiana da sociedade. Estilos como lolita, *maid* e até mesmo *kegadols*, modas populares saturadas com elementos *kawaii*, proporcionam exemplos desse consumo escapista. No Japão, a presença de adeptos da moda *kawaii* nas ruas do distrito de Akihabara¹ em Tóquio é uma constante. No Brasil, lolitas e *maids* podem ser encontradas em eventos e convenções destinadas ao público apreciador de cultura japonesa ou encontrados específicos de devotos de cada moda específica, enquanto *kegadols* fazem da internet o seu reduto. Em geral, na experiência brasileira, os adeptos do *kawaii* são garotas, com faixa etária que varia entre 15 e 25 anos.

Nas próximas seções serão explicitados cada um dos estilos de vestuário citados previamente. Cada análise é baseada em pesquisa bibliográfica e em depoimentos de garotas brasileiras adeptas de cada um dos tipos de moda japonesa, recolhidos através de questionários e entrevistas durante o ano de 2013.

3 BONECAS VITORIANAS: AS LOLITAS

A moda lolita (Figura 1) se faz presente no Japão por um período surpreendentemente longo. Apesar de ter sofrido alguns tênues mudanças desde sua primeira aparição, no final dos anos 1970, seus elementos constituintes básicos permanecem intactos.



Figura 1. Lolitas no distrito de Akihabara, Tóquio.

Fonte: <http://www.madeinjapan.com.br>.

A cartilha básica² prega que as roupas das lolitas devem buscar inspiração em um período de tempo e local diferente do Japão moderno. Em geral, essas inspirações são buscadas em versões romaneadas do período Vitoriano ou Barroco. Os trajes também devem obrigatoriamente ser de alta qualidade, fazendo uso de tecidos refinados e com modelagens específicas. Tais roupas devem enfatizar a inocência, a vulnerabilidade, a doçura ou - em outras palavras - fofura que a estética lolita representa. Segundo Younker, “uma coisa pode-se dizer com certeza: se não é bonito, não é Lolita” (2011, p.99).

[2] A moda lolita possui um código rígido baseado numa sistematização de como as garotas devem se vestir e se comportar. Essas normas foram oficializadas no primeiro volume da revista *Gothic & Lolita Bible*, de 2008.

[1] Distrito do bairro de Chiyoda, Tóquio, Japão, considerada por muitos um centro cultural do *Cool Japan*.

Quando o estilo rompeu as fronteiras japonesas, muitos ocidentais sentiram-se inquietos com a fofura extrema propagada pelas lolitas. Isso ocorreu, e por vezes ainda ocorre, pelo fato de as lolitas não apenas consumirem o *kawaii*, mas sim por elas mesmas se transformarem em um símbolo vivo do *kawaii*.

O discurso de gênero contido na moda lolita, bem como nas demais vertentes do *kawaii*, é uma representação, que representa não só o indivíduo, mas também uma relação social. Conforme afirma De Lauretis (1994, p. 208), esse discurso é sua construção, tanto processo quanto produto. Ao se tornarem produtos da estética *kawaii*, as lolitas passam a representar toda a cadeia de significados que o termo carrega, do mais inofensivo, ao mais obscuro.

O estilo lolita não é apenas obcecado com a infância, mas especificamente com uma infância que nunca pertenceu às suas adeptas - uma visão romântica e vitoriana da mesma. O fato é que as adeptas da moda parecem não se importar com a autenticidade da nostalgia que pretendem transparecer. Elas se vestem com seus trajes pomposos “para criar um mundo que elas imaginam ser mais feliz do que o real e encontraram uma imagem do que eles querem na Europa dos séculos XVIII e XIX” (YOUKER, 2011, p.102).

Nos primórdios da moda lolita, o Japão estava sofrendo uma invasão de valores e produtos culturais vindos do Ocidente, seja em forma de filmes, revistas ou programas de televisão. Tal fato serviu como inspiração para muitos estilistas, que começaram a idolatrar e reproduzir roupas baseadas na estética Ocidental do final dos anos 1800 com toques do estilo *kawaii*.

A moda lolita, com seu interesse em produtos de luxo, ou que aparentam ostentar esse status, costuma ser particularmente encantada com imagens e representações de origem europeia. Segundo Younker (2011, p.103) a designer chefe da famosa marca especializada em trajes e acessórios Lolita *Baby the Stars Shine Bright*, Uehara Kumiko, afirma buscar suas inspirações para estampas e modelos no período Rococó francês. Todavia, a estética do período rococó apresentava trajes decotados e sensuais, muito distantes do traje puritano das lolita modernas. O que a moda lolita tem

mais em comum com esse estilo é sua obsessão por detalhes e frivolidade. A rainha Maria Antonieta também é um ícone frequente na cultura lolita, com inúmeros vestidos que levam seu nome ou buscam inspiração nos seus trajes. Muitos outros trajes e estilistas fazem uso de imagens de roupas infantis vitorianas como embasamento para suas criações. Em suma, o estilo lolita busca inspiração e idolatra qualquer período da história onde as mulheres jovens agiam como “damas”.

É interessante ressaltar que a moda lolita é fragmentada em vários subgêneros principais. Entre eles, destacam-se *sweet lolita*, a vertente que melhor e mais explicitamente incorpora os aspectos da estética *kawaii*, com seus trajes com predominância rosa e estampas bastante infantis; *classic lolita*, baseada de maneira muito forte na estética da donzela elegante do século XIX, permeada por marcas vitorianas; *gothic lolita*, que apresenta trajes em cores escuras, com predominância do contraste preto e branco e ostentando símbolos góticos, como cruzeiros e rosas negras; existem ainda lolitas com características mais grotescas, que evocam o sentido mais obscuro de *kawaii*, as quais deram origem ao estilo *kegadol*, que será melhor desenvolvido em um tópico subsequente.

O estilo lolita, apesar de sua aparente ideia de infantilidade, possui inúmeras regras e convenções que devem ser seguidas à risca por suas praticantes. Dentre as mais representativas destacam-se as seguintes normas: a) o formato das saias deve lembrar um sino e o seu comprimento deve ser por volta da altura do joelho. As saias devem ser volumosas para manter uma silhueta definida do estilo; b) trajes lolita devem ser recatados e elegantes. É terminantemente proibido o uso e abuso de decotes, transparências e tecidos brilhosos. Deixar a barriga aparecendo também é considerada uma falta grave; e c) A roupas devem ser de qualidade, tanto a confecção das peças do vestuário quanto os materiais das mesmas. É importante também atentar para a maquiagem suave, o penteado do cabelo e os sapatos. É estritamente proibido o uso de tênis.

[3] Termo designado para se referir a fãs de cultura pop japonesa em geral.

O estilo lolita se disseminou no Brasil através da internet e dos eventos multitemáticos relacionados à cultura japonesa. Atualmente, é praticamente impossível ir a uma convenção destinada ao público otaku³ e não encontrar entusiastas da moda lolita.

Em entrevistas e questionários, brasileiras adeptas do gênero o descreveram como um estilo de vestir e um estilo de vida. Comportamento e vestuário se completam para formar uma lolita. Via de regra, o que muitas garotas chamam de '*ser lolita*', além do ato de se vestir de acordo com a moda lolita, são alguns hábitos que a maioria das adeptas acaba adquirindo em função do seu gosto pessoal pela moda. Por exemplo, a maioria das lolitas gosta de pesquisar referências, trocar informações, registrar seu dia-a-dia em textos e fotografias, muitas aprendem a costurar e bordar, etc.

Quanto ao seu discurso, palavras associadas ao estilo *kawaii* como delicada, elegante, educada, meiga, divertida e envergonhada foram reincidentes quando questionadas a respeito das atitudes e comportamentos que fazem de alguém uma lolita. Termos como princesa e boneca também foram amplamente utilizados pelas adeptas do estilo para descrever a sua aparência.

Quando questionadas sobre as vantagens de se vestir ao estilo lolita, a grande maioria foi categórica em afirmar que o ponto mais positivo está no fato de conhecer, se relacionar e fazer amizade com outras praticantes da moda. Hábitos como a troca de presentes e cartas entre as adeptas também foram citados, assim questões referentes ao olhar alheio, como o recebimento de elogios e a sensação de estar bonita e adorável para os outros.

Quanto às desvantagens, a alta competitividade entre lolitas e a rigidez de algumas praticantes em relação às normas do estilo, fato que as leva a recriar, por vezes indelicadamente, outras adeptas, foram citadas por diversas vezes como os maiores pontos negativos. A questão do alto custo da elaboração e manutenção dos trajes também incomoda algumas lolitas, assim como o abuso de estrangeirismos no vocabulário. Por fim, algumas reclamaram da maneira como pessoas leigas no assunto as tratam, queixando-se de, por vezes, serem ví-

timas de xingamentos ou olhares recriminatórios pelo simples fato de estarem vestidas de forma não convencional para os padrões de moda ocidental.

As lolitas se vestem e se comportam como adultas infantilizadas, e, apesar do nome do estilo, que remete ao romance⁵ de Vladimir Nabokov⁶, a ideologia contida por trás da moda busca distância do apelo sexual, e está associada com o ideal da "boa filha", tradicional na sociedade nipônica. Esse conceito traduz valores tais como pureza e castidade, significados comuns ao *kawaii* e considerados como pré-requisitos para a máxima patriarcal universalizante da "boa reputação" de qualquer garota jovem. Dessa forma, mesmo de uma maneira ingênua, a moda lolita, com sua difusão pelo mundo, ajuda a espalhar e consolidar esse significado tradicional patriarcal.

CRIADAS DE LUXO: AS MAIDS

Maids (Figura 2) são meninas que se vestem com roupa de criada. O modelo clássico é baseado nos trajes das antigas empregadas e governantas da era vitoriana ou da Europa do final dos anos 1800. O traje padrão costuma ser um vestido pela altura do joelho de tonalidade preto ou azul-escuro com rendas nas bordas das mangas e na barra da saia ostentando um colarinho branco e um longo avental adornado com fitas e babados. Elas também usam uma espécie de tiara de renda distinta chamada *katyusha*.

Desde a popularização do estilo em 2005, variações do traje clássico apareceram, incluindo saias mais curtas, calças no modelo *bloomer*, decotes e uma maior flexibilidade de cor e design. Outros acessórios incluem óculos, laços de cabelo, e meias 7/8. O ideal da criada sexy francesa, com microssaia, laço branco e meias arrastão existe, mas não é considerado popular e nem muito satisfatório entre as adeptas do estilo *maid*.

Adotar um ou outro estilo diferente de traje tende a significar que tipo de persona a *maid* assume. Menina que usam o estilo vitoriano clássico tendem a interpretar empregadas *servis*. Essas são categorizados como *iyashi-kei*, ou adeptas do estilo suave. Todas as outras são chamadas de *mo-*

[5] Obra publicada originalmente em 1955. O romance trata de um assunto controverso: a obsessão e consequente relacionamento sexual do protagonista de 37 anos e sua enteada Dolores Haze (cujo apelido é Lolita) de 12 anos.

[6] (1899 - 1977)



Figura 2. *Maid*s em uma convenção destinada ao público apreciador de cultura pop japonesa.
Fonte: <http://www.madeinjapan.com.br>.

e-kei, o estilo adorável, o qual é muito baseado na estética *kawaii*. As *maids* adeptas do *moe-kei*, geralmente, são garotas com personalidades divertidas e carismáticas que agem de forma a se assemelhar com personagens de animes, os desenhos animados japonesas.

*Maid*s normalmente são encontradas trabalhando nos chamados *Maid Cafés*, locais que costumam reunir fãs de cultura pop japonesa. Esses locais geralmente são ambientes decorados com diversos elementos *kawaii* e elaborados a partir de designs de animes ou jogos de videogame. A ideia do *maid*

café surgiu em 1998, num evento de vendas do jogo *Welcome to Pia Carrot*, e o primeiro desses estabelecimentos permanente, chamado *Cure Maid Café*, foi fundado em 2001 pela empresa de trajes de *cosplay*⁷ *Cospa*, no bairro de Akihabara, local chave da cultura pop japonesa, em Tóquio (GALBRAITH, 2009).

No Japão, toda garota que pretende se tornar uma *maid* autêntica deve passar por um exame com normas para se certificar que possuem o conhecimento e o comportamento apropriado, se são meninas agradáveis e limpas. O teste é composto por cinco seções que cobrem a história das *maids*, limpeza, culinária, lavagem e roupa e, o mais importante, bons modos.

Como parte das boas maneiras essenciais às *maids*, existe um vocabulário próprio permeado por expressões que denotam serventia e gentileza. Termos que denotam serventia e submissão, como *goshujin-sama* (tradução literal: mestre) e *ojou-sama*⁸ (senhorita, mulher de classe social elevada) são utilizados amplamente para se referir de maneira bastante polida aos seus clientes e público em geral. Tal maneira de se expressar verbalmente faz parte do comportamento de *maids* dos mais diversos locais do mundo, mesmo fora do Japão.

No Brasil, o estilo se popularizou devido em grande parte aos mangás e animes que retratam personagens que trabalham em *maid* cafés ou que abordam temas aristocráticos, apresentando *maids* entre o grupo de personagens principais.

Apesar de exames não serem aplicados a *maids* nacionais, uma série de regras em relação ao comportamento e vestimenta são observados e meticulosamente reproduzidos.

Questionadas à respeito do comportamento de um *maid*, garotas brasileiras adeptas do estilo foram enfáticas quanto à educação e as maneiras polidas e servis que uma *maid* deve ter. Falar alto, com linguagem de baixo calão ou de maneira confusa é estritamente proibido. Para a grande maioria, o mais importante é se preocupar em atender bem os pedidos de seus “mestres” (o termo recorrente), tratando-os de maneira respeitosa e subserviente.

[7] Contração das palavras *costume* + *roleplay*. Fazer *cosplay* significa se vestir como uma personagem de mangás, animes, comics, etc, e interpretá-la.
[8] *Sama*: título honorífico da língua japonesa, utilizado para tratar pessoas de altíssima posição ou importância. Também é uma forma de enaltecer um determinado indivíduo.

Entre os benefícios de fazer parte do grupo, garotas citaram a satisfação de ver seu público feliz e bem atendido e a possibilidade de vestir roupas *kawaii*. Entre as desvantagens, as *maids* foram praticamente unânimes em citar clientes inconvenientes. Para elas, pessoas que flertam, tentam saber de suas vidas privadas ou confundem sua educação e serventia com permissão para fazer o que bem entendem com elas, faltando-lhes com respeito, são considerados como os maiores pontos negativos e dificuldades que enfrentam.

Da mesma forma que as lolitas, as *maids* também incorporam e reproduzem valores da rígida sociedade tradicional japonesa em termos de relações de gênero. Com seu comportamento subserviente, as *maids* personificam o lado submisso do *kawaii*, revelando significações de domesticação. O papel social da mulher que cuida do lar, que deve ser prezada, satisfeita única e exclusivamente com seus afazeres domésticos e que vive para agradar seu “mestre” (chefe, marido, etc.) se traduz no comportamento das *maids*. Esse é mais um exemplo de valores patriarcais fortemente presentes na sociedade nipônica e que são reproduzidos por garotas distantes fisicamente do arquipélago.

O LADO OBSCURO DO KAWAII: AS KEGADOLS

As *kegadols* (Figura 3) incorporam o sentido mais obscuro da estética *kawaii*. Numa tradução literal, o termo significa “ídolo ferido”. As adeptas desse estilo são garotas que são fotografadas usando bandagens, ataduras e, geralmente, tapa-olho.

A moda *kegadol* surgiu como uma dissidência do estilo *gothic lolita*, sendo posteriormente muito difundida entre os fãs de mangás e animes. As *kegadols*, compõem um grupo que se assemelha às *mask-musume*, garotas que usam máscaras cirúrgicas e as *megane-moe*, meninas que usam óculos gigantes. O apelo dos três estilos citados busca encobrir o rosto e mostrar um corpo fragilizado, enfatizando a necessidade de ser protegido. Dentre todas as três vertentes, a versão *kegadol* apresenta-se como a mais radical.



Figura 3. capa de “catálogo online” de fotografias de *kegadols*.

Fonte: <http://www.wordpress.tokyotimes.org>

O estilo se popularizou devido ao grande sucesso da personagem Ayanami Rei do anime *Neon Genesis Evangelion*, em 1995. Ayanami é uma personagem calada, dócil e objetificada, que por diversas vezes aparece machucada, ostentando diversos curativos em seu corpo delicado. A partir daí, muitos outros animes começaram a fazer uso dessa estética, que chegou ao Ocidente através do filme *Kill Bill* do diretor Quentin Tarantino, em 2003.

As *kegadols* são figuras submissas, desprotegidas e com um grande apelo erotizado. No Japão o estilo é considerado um fetiche, contando com publicações de livros e revistas onde ídolos do público juvenil aparecem ostentando as bandagens das *kegadols*.

No Brasil, o estilo ainda é considerado um tanto quanto marginal, até mesmo entre os apreciadores de cultura pop japonesa. Poucas garotas se identificam como *kegadols*, e destas, nenhuma se dispôs a responder nenhum questionário ou entrevista. Na única resposta que obtive, o lado mais perverso e assustador do *kawaii* se mostrou: “nós não fomos feitas para falar, fomos feitas para sermos vistas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *kawaii*, estilo fofinho e adorável do Japão rompeu fronteiras, chegou no Ocidente e hoje pode ser encontrado em praticamente todos os locais do mundo onde a cultura pop japonesa tenha algum apelo: locais onde mangás são publicados, animes são exibidos na televisão ou onde a internet tenha propiciado contato com o *Cool Japan*.

Dessa forma, garotas do mundo inteiro experienciam os conceitos do *kawaii*. Algumas de maneira superficial, outras assumindo-o como um estilo de vida. Porém, até mesmo esse segundo grupo, na grande maioria das vezes, desconhece as origens e os significados velados que perpassam essa estética.

Fato é que identidades são construídas e ideologias manifestadas através das formas de vestuário e comportamento associadas ao *kawaii*. Lolitas e *maids* permeiam convenções e eventos antes dominados apenas por

cosplayers, enquanto *kegadols* fazem da internet o seu palco. Se positiva ou negativa, a experiência brasileira ainda é jovem demais para ser julgada. Todavia, como uma pesquisadora preocupada com questões relacionadas ao feminismo e estudos de gênero, a disseminação em grande escala desse mundo cor de rosa, dócil e frágil, fundamentado em conceitos de submissão de uma sociedade tradicionalmente patriarcal, inquieta meus pensamentos.

Por meio dos produtos da estética *kawaii* e seu sentido de regras, disfarçadas como universalidade normativa, relações de poder, mesmo que sutilmente, se revelam: desde a domesticação do corpo até o imaginário obrigatório da submissão, do belo e da fragilidade associados ao feminino. Afinal, lolitas, *maids* e *kegadols*, apresentam um código onde o que é belo deve ser delicado e, conseqüentemente, feminino é sinônimo de fraco. A reiteração dessa ideologia me faz crer na perpetuação da condição sexista, que reproduz a realidade estanque do feminino dominado e impotente. Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostentada no passado, “a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres” [...] tem se mostrado muito mais difícil de superar” (BUTLER, 2008, p. 21).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

GALBRAITH, Patrick. **The Otaku Encyclopedia: an insider's guide to the subculture of cool Japan**. Tokyo: Kodansha, 2009.

GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad, 2006.

HORIUCHI, Katsuaki; IKEGAMI, Yoshihiko; KUNIHIRO, Tetsuya; YASUI, Minoru. **Shogakukan Progressive English-Japanese Dictionary**. 3. Ed. rev e ampl. São Francisco: Shogakukan, 2001

KINSELLA, Sharon. Cuties in Japan. IN: MOERAN, B.; SKOV L. **Women, media and consumption in Japan**. Richmond: Curzon Press, 1995.

KINSELLA, Sharon. Amateur manga subculture and the manga otaku panic. *Journal of Japanese Studies*, Seattle, vol. 24, n. 12, 1998.

MADGE, Leila. Capitalizing on "cuteness": the aesthetics of social relations in a new post war Japanese order. *Japanstudien*, Munique, vol. 9, p. 155 – 174, 1997.

NGAI, Sienna. The Cuteness of the Avant-Garde. **Critical Inquiry**, Chicago. V.31, n.4, p. 811- 847, 2005.

PEEK, Cameron Morrill. **Kawaii aesthetics**: the role of cuteness in Japanese society. 2009. 124 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – East Asian Studies, Arizona University, Tucson.

YOUNKER, Teresa. Lolita: Dreaming, Despairing, Defying. **Journal of East Asian Affairs**, Stanford, v.11, n.1, p. 97- 110, 2011.

Paula Garcia Lima
Mestre e doutoranda
pelo PPGMP/UFPEL;
Professora Assistente
dos cursos de
Design da UFPEL
paulaglima@
gmail.com

**Francisca Ferreira
Michelon**
Doutora em História
PUC-RS; Professora
Associada dos cursos
de Museologia,
Conservação e
Restauração e do
PPGMP/UFPEL
fmichelon.ufpel@
gmail.com

**Caroline Farias
Ferreira**
Graduada de Design
Gráfico/UFPEL
carolinefariasferreira
@gmail.com

**Saarah Londero
Maschendorf
Gottinari**
Graduada de Design
Gráfico/UFPEL
saarahgottinari@
gmail.com

Memórias do gênero feminino e do trabalho a partir dos *Almanachs de Pelotas (1913-1935)*

Memories from the female gender and from the work based on Almanachs de Pelotas (1913-1935)

Resumo: O presente texto tem como objetos de análise os *Almanachs de Pelotas* (editado de 1913 a 1935) e seus reclames, considerados como influentes ferramentas na construção do gênero feminino. A partir desta constatação, a discussão específica que se propõe é a relação das mulheres com o trabalho, no interior e fora do lar. Estes objetos são vistos como peças de design, entendidos, por sua vez, como importantes manifestações da cultura, o que permite lhes aproximar dos conceitos de memória.

Palavras-chave: Mulheres; trabalho; *Almanachs de Pelotas*; reclames

Abstract: This paper has as objects of analysis the *Almanachs de Pelotas* (edited from 1913 to 1935) and your ads, considered as influential tools in building of female gender. From this finding, the specific discussion that is proposed is the relationship of women with work, inside and outside the home. These objects are seen as design pieces understood, in turn, as important manifestations of culture, allowing them to approach the memory concepts.

Keywords: Women; work; *Almanachs de Pelotas*; ads

INTRODUÇÃO

A relação das mulheres com o mercado de trabalho ainda é um tema que gera polêmica e que carrega desigualdades. Mesmo que em pequenas proporções, já se pode, é fato, encontrar mulheres desempenhando as mais diversas funções em inúmeras profissões, incluindo aquelas ditas como profissões “masculinas”, como motoristas de ônibus e delegadas, por exemplo. Porém, no que se refere à valorização e à equiparação aos cargos e salários dos homens, esta parece ser uma realidade ainda distante. Con-

figurar um assunto polêmico e o desaprecio com relação ao gênero masculino, se dão, justamente, em função de um longo tempo, não tão distante assim, no qual se destinava às mulheres o espaço privado, entre as paredes do lar, desempenhando atividades domésticas. As mulheres sempre trabalharam, no entanto, o trabalho doméstico não era (e ainda não é) valorizado, como se fosse uma obrigação, logo, sem remuneração. Este foi ponto de reivindicações das feministas marxistas, as quais lutaram pela inclusão das atividades das mulheres na categoria trabalho (HARAWAY, 2009, p.53). Ora, mas percebe-se que aí se recai no reforço dos binarismos típicos da categoria de gênero ao mencionar “atividades das mulheres”. O que aqui interessa é que o percurso trilhado até os dias de hoje foi longo e segue em curso e tal ponto, serve para justificar o texto aqui proposto.

O trabalho que aqui se apresenta é resultado de estudos que estão sendo desenvolvidos na tese de doutorado de uma das autoras dentro do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da universidade Federal de Pelotas e de investigações dentro no grupo de pesquisa “Memória Gráfica de Pelotas: um século de design”, lotado na mesma universidade.

Nestas pesquisas objetiva-se trabalhar com enfoque no design gráfico, através dos reclames dos *Almanachs de Pelotas*, tomados como suportes de memória que trazem ricas informações do período no qual circularam. Estes reclames configuram o objeto de estudo mais específico das investigações, no entanto, se considera fundamental tomar os próprios *Almanachs* como objetos de análise, configurando-os como objetos de estudo mais gerais, que operam como importantíssimos registros de informações e, logo, também como suportes de memória.

O *Almanach de Pelotas* foi uma publicação de periodicidade anual, editada na cidade de Pelotas, município localizado ao sul do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1913 e 1935. Conforme já mencionado e assim como as demais publicações desta tipologia, este periódico é uma importante fonte que traz

informações profícuas sobre os hábitos, costumes, formas de vida e organização da sociedade. A questão do gênero feminino presente nos anúncios desta publicação foi motivadora do estudo por ter se detectado a presença de discurso promulgador do papel que se esperava e/ou se atribuía às mulheres.

Pondera-se que um estudo que busca num período passado já distante (início do século XX) questões relativas ao gênero feminino justificasse pela ideia de que olhar para trás auxilia na compreensão e na percepção dos resquícios de práticas pretéritas, ainda, nos dias de hoje e que ainda “conformam” as mulheres. Desta forma, se está a compreender gênero como uma categoria historicamente construída, em concordância com o postulado por Scott (1995, p.84-85), de que a edificação desta categoria se deu no processo, devendo-se buscar refletir como as mudanças ocorreram e/ou ocorrem. Também bastante elucidativo da postura acerca de gênero adotada neste trabalho, e finalizando-se esta introdução, cita-se Natalie Davis, para quem o objetivo maior é:

(...) compreender a importância dos sexos, isto é, dos grupos de gênero no passado histórico. Nosso objetivo é descobrir o leque de papéis e de simbolismos sexuais nas diferentes sociedades e períodos, é encontrar qual era o seu sentido e como eles funcionavam para manter a ordem social ou para mudá-la. (DAVIS, apud SCOTT, 1995, p.72)

OS OBJETOS DE ESTUDO E A MEMÓRIA

O *Almanach* de Pelotas foi um periódico fundado por Dr. Antonio Gomes da Silva, Ignácio Alves Ferreira e Capitão Florentino Paradedda e, conforme já mencionado, editado anualmente em Pelotas entre os anos de 1913 a 1935. Como característica dos demais almanaques (que eram bastante recorrentes no período), o *Almanach* de Pelotas tinha um grande alcance de público, e assim como usuários diversos, era composto também por conteúdos

diversos, sendo contemplados desde os temas relacionados à vida prática até aqueles mais ligados à cultura, ao lazer e ao entretenimento. Em suas páginas podiam ser consultadas taxas de correios e telégrafos, datas de pagamentos de impostos, horários de trem, informações meteorológicas, receitas, charadas, piadas, contos, textos ligados a fatos históricos e da atualidade e etc. No entanto, neste periódico, o maior objetivo (inclusive expresso em palavras de inúmeros prefácios) era promulgar o desenvolvimento da cidade e cultivar o trabalho, as ações e as virtudes de seus “filhos”, ações que comungavam com o ideário positivista e com os anseios pela modernidade, tão caros naquele contexto.

Os *Almanachs* de Pelotas foram todos confeccionados a partir da técnica tipográfica com a presença de clichês fotográficos. Nas publicações de 1913 a 1920 as impressões foram realizadas pelas *Officinas Typográficas* do Diário Popular (oficina de jornal da cidade em circulação até os dias de hoje); de 1921 a 1928 as edições foram impressas na Tipografia Guarany; e de 1929 a 1935 as impressões se deram nas Oficinas tipográficas da Livraria do Globo (GASTAUD e SILVA, 2010, p. 12). Era impresso em papel jornal e tinha dimensões de 29 x 21 cm, no formato aberto.

Neste periódico, inúmeras páginas eram reservadas às propagandas, e crê-se que isso justificava-se pelo financiamento dos *Almanachs*. Tal aspecto e preocupação aparecem evidentes em vários editoriais, através dos quais encontra-se expresso que os editores não visavam lucro com as publicações e, ao mesmo tempo, traziam informações e reclamações sobre o crescente valor dos insumos necessários para a sua produção. Desta forma, explicitavam o quanto era complicado manter o *Almanach* em circulação, exaltando a luta que tinham de travar. Com tais fatos, parece evidente que os anúncios devem ter desempenhado um papel fundamental para a sobrevivência do periódico, sendo que nas 23 edições publicadas dos *Almanachs* de Pelotas foi contabilizado um total de 4221 reclames, conferindo uma média de 183 anúncios por edição, o que se considera uma quantidade bastante considerável.

Estes objetos de estudo (os *Almanachs* de uma forma mais geral, e os seus reclames de uma forma mais específica) são observados a partir de um olhar de design e em estudos anteriores, Lima (2010, p.99-113) já ponderou sobre o design ser uma atividade intimamente relacionada com o dia a dia das pessoas, como uma importante manifestação da cultura que reflete o seu contexto ao mesmo tempo que auxilia na construção deste contexto. Os produtos do design – em específico do design gráfico, dado o tipo de objeto de análise – são artefatos culturais imbuídos de significados simbólicos, que os ligam ao quadro histórico e social do qual emergem. A partir desta égide, se compreende estes produtos como discursos que refletem a situação cultural da qual emergiram e para a qual foram projetados e, assim como respondem aos anseios da sociedade, contribuem para realimentar ou transformar a mesma situação cultural (VILLAS-BOAS, 2002, p.18-19), em um processo que parece ser retroalimentativo. Assim, o design como um trabalho que emana da cultura, alimenta-se desta ao mesmo passo que contribui para a sua construção, permeando as experiências e imaginário dos sujeitos.

Os objetos materializam o conteúdo e a forma como recordamos e, por sua característica duradoura, têm a capacidade de remeter aos contextos nos quais emergiram e circularam (RADLEY, 1992, p.64 e p.70). Sobre a durabilidade, interessante destacar que os impressos, em geral, são mais descartáveis, no entanto, os almanaques eram uma tipologia de publicação que almejava perenidade, não só durante o ano corrente (para o qual comportavam uma série de informações úteis como datas para pagamentos de impostos, calendário para cada mês, fases da lua, previsões meteorológicas e etc.), mas ao longo da vida dos leitores. Comprovando esta característica, Anastácio (2014, p.8) também recorre ao conteúdo privilegiado destes impressos e cita a existência de tabelas que permitiam calcular o tempo e posição dos astros e marés em qualquer época futura e não somente para o seu ano de veiculação. Segundo o autor, justamente devido a estas pre-

tensões, os almanaques foram nominados como *Reportórios dos tempos* ao longo do século XVI. A partir do exposto, os reclames contidos nos *Almanachs* de Pelotas são artefatos que nos fornecem informações que possibilitam trabalhar sobre um tempo findo de forma a construir memórias de algo que não vivenciamos quando ocorrido e que, conforme já mencionado, deixaram rastros ainda sentidos no que se refere à categoria de gênero.

A íntima relação que se entende existir entre design e cultura abre caminho para que seja estabelecida afinidade entre o design e memória. Esta afinidade encontra em Radley (1992, p.63-76) grandes contribuições. Para o autor, o dia a dia é permeado por objetos nos quais as memórias repousam, de forma que as recordações estão sujeitas ao entorno físico e fazem parte da cultura. Assim, os artefatos são expressões concretas que constituem a base a partir da qual se recorda. Csikszentmihalyi (1993, p.20-29), por sua vez, considera que os objetos permitem que a memória prolongue-se na direção do futuro, desempenhando um papel fundamental na organização das experiências. Com estas afirmações, este trabalho parte do pressuposto que o produto desta atividade profissional, gerado no passado e reencontrado no presente – tendo-se os *Almanachs* de Pelotas e seus reclames como objetos de design e que configuram o corpus de análise da pesquisa – pode ser considerado um suporte da memória de um tempo passado, que hoje são retomados exatamente com intuito de organizar e compreender experiências generificadas e presentes.

Assim sendo, aponta-se que os objetos de pesquisa funcionam como suportes de memória através dos quais é possível reportar a contextos específicos. Sobre a que tipo de memória se estaria a referir, pondera-se sobre um entendimento contemporâneo, o qual compreende esta faculdade humana como uma mescla entre aspectos individuais – vide teoria de Henri Bergson (s.d.) –, e aspectos sociais – vide teoria de Maurice Halbwachs (1976 e 1990). Através desta visão que entrelaça estes dois aspectos o trabalho direciona-se para a teoria de Joel Candau (2001 e 2002), para quem deve ser

considerada a influência dos grupos de convívio na formação das memórias, sem, porém, esquecer as idiossincrasias que compõem todos os sujeitos, ou seja, a memória constitui uma trama entre fatores individuais e coletivos de forma a um interferir no outro. Assim, sugere-se que os *Almanachs* e seus reclames configuram a cultura visual de uma época e, nesse sentido, podem ser considerados atos de memória coletiva, utilizando o conceito de Candau (2001, p.31-32), que funcionam como elementos identificadores e que nutrem as lembranças dos indivíduos de uma mesma fonte, porém, sem garantir que todos façam as mesmas elaborações. Como exemplos de atos de memória coletiva, o autor destaca as celebrações, os rituais, os mitos, os relatos e os museus. Acredita-se que, a partir deste aspecto, possa se entender a afirmação que o autor faz de que a memória coletiva é uma instância que regula as memórias individuais (Idem, p.43)

GÊNERO FEMININO E TRABALHO

Embora já se tenha sugerido, cabe destacar aqui que a presente proposta de reflexão entende gênero a partir de uma ideia de construcionismo social, pois se intenta observar os *Almanachs* de Pelotas e seus reclames, que hoje funcionam como veículos para construção de memórias, operaram, em outro tempo – e talvez, inclusive, nos tempos atuais – como construtores e promulgadores das categorias feminino e masculino; e construcionismo social, para Nicholson (2000, p.23), nada mais é do que postular que a sociedade influenciou de alguma forma uma dada situação ou resultado. Também se observa que o gênero é o possível mais fundamental elemento constitutivo das identidades dos sujeitos que, para Franchetto et al. (1981, p.16), diz respeito “à construção social do sexo, ou seja, aos papéis e valores que o constituem em dado momento histórico, em uma sociedade particular, englobando o sexo biológico”.

Inúmeros são os ditames sobre o papel das mulheres naquele contexto, que funcionavam, então, como guias para as construções arbitrárias

dos papéis dos gêneros feminino e masculino, tanto visualmente, quanto textualmente, nos textos e nos reclames. Nas amostras analisadas encontram-se, por exemplo, conselhos para as mulheres, conforme segue:

Amiga de sua casa, bemquista dos vizinhos, caridosa com os pobres, devota de Deus e da Virgem Santissima, entendida nas suas obrigações, fiel a seu marido, **geitosa no regimen da casa**, honesta no trato, incasavel no dever, justa nos negócios, leal nas relações, **mansa com os filhos e creados**, nobre nas acções, **obediente a seu marido**, paciente nos trabalhos, querida de todos, sisuda nas palavras, trabalhadora, urbana, vigilante e zelosa. (Extr.) (A.B.C. das mães de família. *Almanach* de Pelotas, 1918, p. 104, grifo nosso)

Neste trecho aparece bastante evidente a situação de submissão a qual a mulher estava associada com relação ao seu marido. Ao homem atribuíam-se a responsabilidade de trazer o ordenado para casa e, à mulher, caberia a manutenção do lar, desempenhando as atividades que caracterizavam aquelas que eram consideradas boas esposas: as prendas domésticas, como saber cozinhar, por exemplo. Para Del Priore (2013, p.69), as prendas domésticas eram consideradas as competências diferenciais para as esposas exemplares.

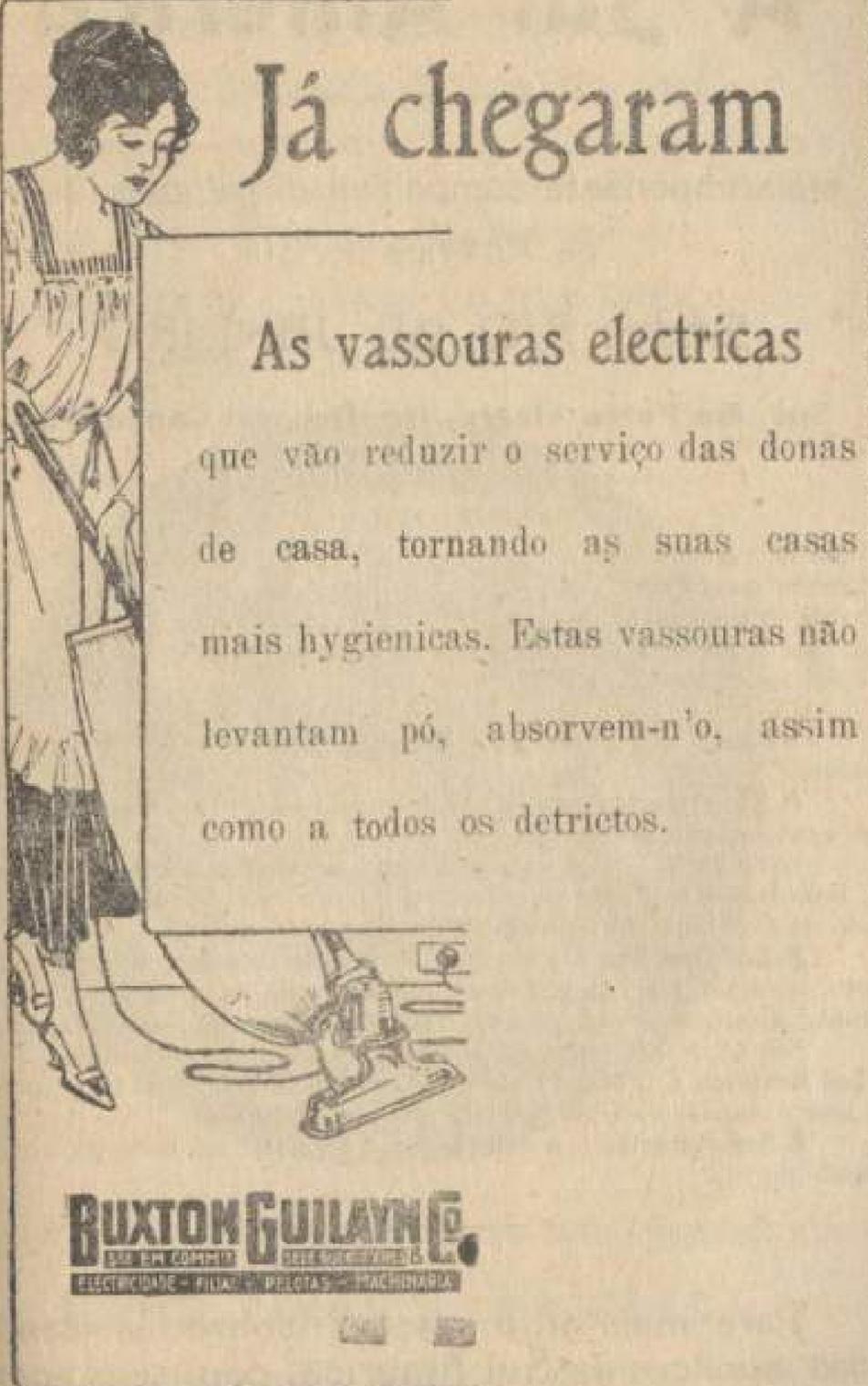
Percebe-se, então, que o campo de atuação sugerido/estipulado às mulheres era o interior de seus lares, seja executando ou coordenando as tarefas domésticas e cuidando dos filhos e marido. “Uma mulher que é esposa e mãe é benigna”, dizem Rosaldo e Lamphere, (1979, p.49). Tal aspecto é oriundo da ligação feita dos homens com a cultura e das mulheres com a natureza. Sobre isto as autoras (p.47), comentam que os homens são definidos com base nas suas experiências criadas pelos homens, a partir do seu alcance e sucesso nas instituições sociais elaboradas (elaboração de ritos de passagens); e as mulheres têm sua posição definida a partir do seu ciclo de vida e funções biológicas (sendo a ênfase na reprodução) e, por isso, associadas, então, à natureza. Ou seja, os homens alcançariam status por conquista

e para as mulheres seria algo atribuído, já *a priori* (p.46). Estas relações levam a outras, como as relações do homem com o público e da mulher com o privado, reforçado pela afirmação das autoras de que os homens, ao chegarem numa determinada fase da vida devem romper laços com o lar e as mulheres, por sua vez, devem dar continuidade (p.45). Essa relação do público e do privado é fundamental para a compreensão da ligação das mulheres com o trabalho, conforme será ilustrado a seguir a partir de dois reclames.

O primeiro deles (Figura 1), referente a um produto, uma vassoura elétrica, da marca Buxton Guilayn C°. Nele é possível observar o produto anunciado sendo manejado por uma mulher, mas, interessante notar, uma mulher bem penteada e trajada impecavelmente, calçando, inclusive, sapato de salto. Aqui parece claro o que está aconselhado no trecho do A.B.C. das mães de família acima: “geitosa no regimen da casa”!

Este exemplo trata, claramente, do trabalho mais estipulado, esperado e comum para as mulheres daquele período: as lidas do lar, justamente, no espaço privado. Este tipo de atividade, para Rosaldo e Lamphere, (1979, p.40), tem raiz no aspecto biológico e reprodutor das mulheres, pois o nicho de atuação delas era primordialmente este devido o seu papel de mãe, de ter que gerar e alimentar os filhos. Ainda de acordo com as autoras (p.51), os produtos do trabalho feminino costumam destinar-se a família e ao lar. A atribuição das atividades no interior do lar, também se articula à lógica capitalista (RUBIN, 1993, p.2-4), cujo mote é a busca do lucro, da mais-valia, onde o trabalhador produz um produto cujo valor é maior do que o que ele recebe para produzi-lo. Neste sistema, as mulheres têm a função de oferecer boas condições aos homens/trabalhadores dos quais a mais-valia é extraída, ofertando-lhes comida e roupas lavadas. Além disso, o trabalho doméstico, não remunerado, permite o incremento ainda maior da mais-valia realizada pelo capitalista.

O segundo exemplo (Figura 2) diz respeito a um serviço - Elisa Camorali, professora de datilografia. Neste exemplo, como tema represen-



Já chegaram

As vassouras electricas

que vão reduzir o serviço das donas de casa, tornando as suas casas mais hygienicas. Estas vassouras não levantam pó, absorvem-n'o, assim como a todos os detrietos.

BUXTON GUILAYN C°
SARL IM COMPAGNIE 1888-1900
 ELECTRICIDADE - FILIALE - PELOTAS - BRASILEIRA

Figura 1. Anúncio Vassouras electricas, Buxton Guilayn C°

Fonte: *Almanach de Pelotas*, 1921, p. 301. Acervo da Bibliotheca Pública Pelotense.

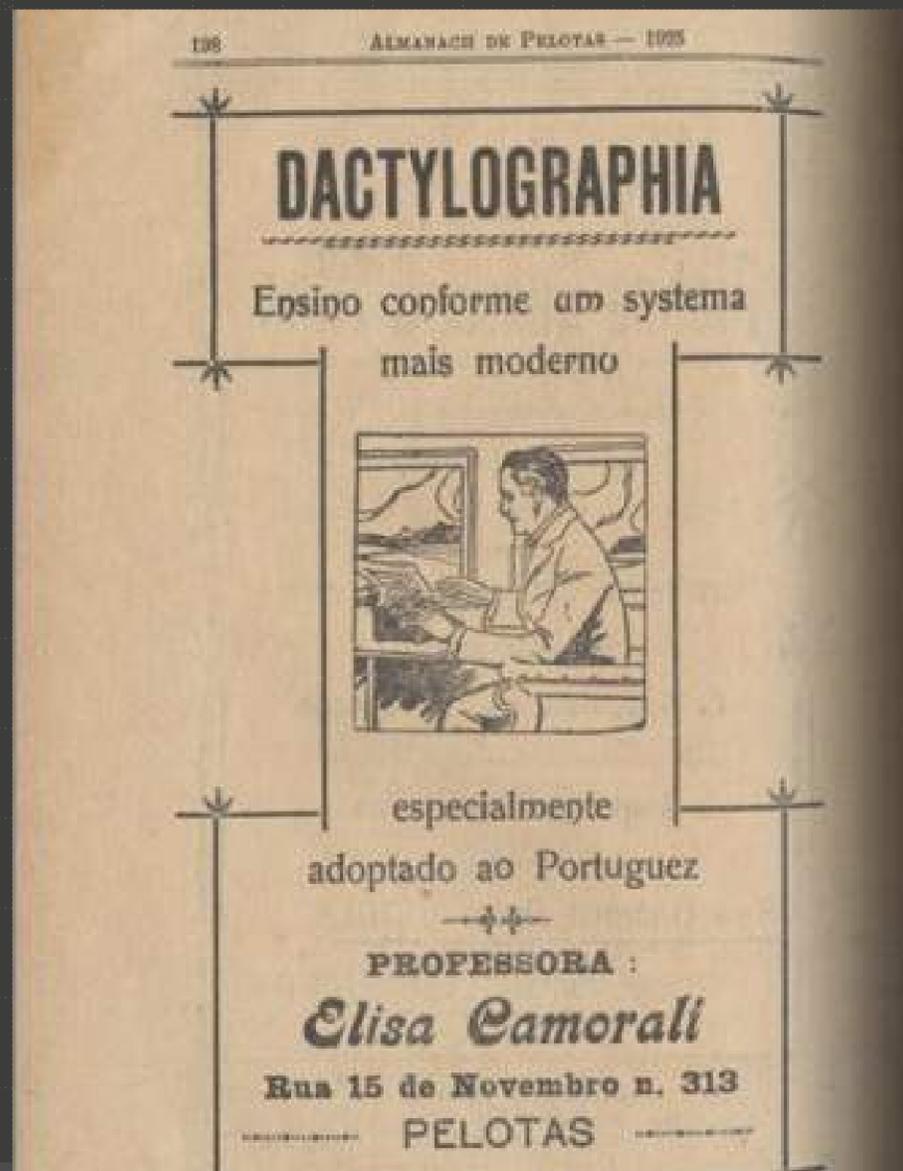


Figura 2. Anúncio Elisa Camorali, professora de datilografia
Fonte: *Almanach* de Pelotas, 1925, p. 198. Acervo da Bibliotheca Pública Pelotense.

tado, tem-se a ilustração de um homem bem vestido, datilografando em uma máquina de escrever.

O que é extremamente relevante no caso acima é o fato de se tratar do único anúncio (dentro de um total de 4221 reclames) que faz referência a um trabalho realizado por uma mulher como uma profissional e não como dona de casa. Porém, cabe ressaltar tratar-se de uma profissão considerada feminina, a docência. Outro aspecto instigante é o fato de a propaganda de um serviço prestado por uma mulher, mas a ilustração utilizada é de um homem. Assim sendo, a mulher até poderia “servir” para ensinar, mas talvez para datilografar em outros espaços públicos, a sugestão seria delegar esta tarefa aos homens.

CONCLUSÃO

A investigação que vem sendo desenvolvida está sustentada em artefatos culturais através dos quais se compreende poder extrair inúmeros dados do seu contexto de veiculação bem como daquilo que pode ter deixado rastros no momento presente. É o caso, exatamente, do que se pensa com relação à construção do gênero feminino com apoio dos discursos empreendidos pelos *Almanachs* de Pelotas e de seus reclames. Um estudo que faz uso de uma espécie de retrovisor, no intuito de observar o passado com vistas a um melhor entendimento do presente.

A postura de entendimento acerca dos objetos de pesquisa não só os toma como importantes indícios materiais do passado, mas como suportes que possibilitam o desencadeamento de memórias, memórias de algo que, inclusive não foi vivenciado pelos sujeitos atuais. Esses veículos, pelo exposto acerca dos conceitos de memória, possibilitam que sejam construídas memórias a partir de um cruzamento entre aspectos individuais e aspectos coletivos. São pontos idiossincráticos, porém, dentro de uma coletividade, que motivaram a investigação.

É nesse entrecruzamento que se pode apreciar a configuração das mulheres pelotenses no início do século XX no que se refere à sua relação

com o trabalho, seja no interior do lar ou fora dele. Mesmo que em breves exemplos, percebeu-se a promulgação de um discurso que inseria as mulheres nos limites de sua casa (seja cuidando dos filhos e esposo, seja executando as tarefas domésticas), enquanto aos homens era destinada a esfera pública. O único exemplo que contraria um pouco esse discurso, mas que, ainda assim, é permeado destas questões é o caso da professora de datilografia Elisa Camorali. Comentou-se o que ele tem de instigante: por que uma ilustração de um homem datilografando em um anúncio que ofertas os serviços de uma mulher? Além disso, o fato de ter-se encontrado apenas um reclame que apresente um serviço prestado por uma mulher, em um manancial de 4221 anúncios, também é elucidativo da situação. Poder-se-ia pensar este único exemplar limita a pesquisa, mas, justamente, esta exigüidade é extremamente representativa do estabelecimento dos papéis para homens e mulheres, sendo o pouco incentivo às mulheres no que se refere ao trabalho remunerado, um exemplo das estipulações arbitrárias para a construção de gênero.

Por fim, se reitera a compreensão destes objetos como veículos construtores e promulgadores de discursos de gênero, cujas intenções não eram nada ingênuas e foram motivadas pela ameaça de que estas relações poderiam ser modificadas. E no agora, em um estudo que se debruça no passado para melhor compreender o presente, o que compete é analisar e questionar se o medo sentido no lá no século XX ainda é sentido no século atual e o porquê de alguns papéis (embora com alguns avanços) insistirem em estar atrelados ao ser feminino ou ao ser masculino.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. **Almanaques**: Origem, gêneros, produção feminina. In: AREIAS, Laura; PINHEIRO, Luís da Cunha (coord.). *As Mulheres e a imprensa periódica*. Lisboa: CLEPUL, 2014, p.5-32. Disponível em <<http://goo.gl/8XhAVO>>. Acesso em 30 de abril de 2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

CANAU, Jöel. **Memória e identidade**. Buenos Aires: Del Sol, 2001.

_____. **Antropologia de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Why we need things. In: LUBAR, Steven; KINGERY, David W. (orgs.). **The history from things**: essays on material culture. Washington: Smithsonian Institution, 1993. p.20-29.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e histórias de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTE, Maria Laura V. C. e HEILLBORN, Maria Luiza. **Antropologia e Feminismo. Perspectivas Antropológicas da Mulher**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

GASTAUD, Carla; SILVA, Fernanda Oliveira da. **Dicionário de História de Pelotas**. Beatriz Ana Loner, Lorena Almeida Gill, Mario Osório Magalhães (organizadores). Pelotas: Ed. da Ufpel, 2010.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. TADEU, Tomaz (org. e trad.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 47-58.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Mouton, 1976. p.83-113.

_____. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p.25-52.

LIMA, Paula Garcia. **Estudo da memória e do conceito de design através das peças gráficas e fotografias do Parque Souza Soares (Pelotas, 1900-1930)**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.8, n. 2, 2000, p.9-42. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

RADLEY, Alan. Artefactos, memoria y sentidos del pasado. In: MIDDLETON, David; EDWARDS, Derek (org.). **Memoria compartida**: la naturaleza social del recuerdo y Del olvido. Buenos Aires: Paidós, 1992. p.63-76.

ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise. **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres:** notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo, março de 1993.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade.** Porto Alegre, v.20, n.2., jul./dez., 1995, p.71-99.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura.** Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

031

A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série *Orange is the new black*¹

*Woman is the new black: thinking identities
from the archetypical representations of gender
in the series Orange is the new black*

Resumo: *Orange is the new black*, série ficcional norte-americana, expõe a “questão feminina” a partir de uma narrativa que propõe o microcosmos de uma prisão para mulheres. Este texto traz um recorte de uma pesquisa sobre a representação de gênero no audiovisual, observando vivências e experiências ali projetadas segundo dois arquétipos: a maternidade (*a grande mãe*) e a sororidade. Partindo da definição junguiana de arquétipos do inconsciente coletivo, esta primeira análise observa especialmente relações determinadas pelas relações identitárias de classe e “raça”/etnia, principalmente.

Palavras-chave: *Orange is the new black*; gênero; arquétipos; audiovisual; questão feminina

Abstract: *Orange is the new black*, American fictional series, exposes the “woman question” from a narrative that proposes the microcosm of a prison for women. This text brings a part of a research on gender representation in the audiovisual, watching the experiences there projected according to two archetypes: motherhood (*the great mother*) and sisterhood. Starting from the definition of Jungian archetypes of the collective unconscious, this first analysis notes especially certain relations by identity relations of class and “race”/ethnicity, mainly.

Keywords: *Orange is the new black*; gender; archetypes; audiovisual; woman question

INTRODUÇÃO

Em *Woman is the nigger of the world*, John Lennon e Yoko Ono já diziam, em 1972, o que todos sabemos quando pensamos o gênero feminino na sociedade e na cultura como um todo. O termo *nigger*, reclamado como pejora-

tivo, se refere, conforme Lennon disse em entrevista concedida durante o programa de TV norte-americano Dick Cavett Show¹, à opressão sobre um ser humano que pode ou não ser negro. *Nigger* é um termo que remonta o tratamento dado aos escravos negros nos EUA e a letra da música de Lennon e Yoko Ono fala justamente da escravidão feminina.² *Orange is the new black* (OITNB) (Figura 1), série norte-americana produzida pelo canal Netflix³ já em fase de gravação da terceira temporada, tensiona a questão de gênero e discute a “questão feminina” através de um microcosmos que nos dá a ver a situação da mulher hoje, não tão diferente daquela que a música de Lennon e Yoko demonstravam, especialmente em se tratando das relações intermediadas pelas diferenças de classe socioeconômica e “racial”⁴/étnica. Usando como universo ficcional narrativo uma penitenciária de segurança mínima em Nova York, OITNB conta a história de várias mulheres sob o prisma de Piper Chapman, mulher branca de classe média de seus 30 e poucos anos que está cumprindo pena de 15 meses por ter se envolvido com um cartel internacional de tráfico de drogas. A série é baseada no livro homônimo e autobiográfico (de 2010) de Piper Kerman, mas as personagens e histórias são criações, em grande parte, da idealizadora da série, Jenji Kohan. Este trabalho, que representa o início de uma pesquisa maior sobre representação de gênero no audiovisual, busca começar a discutir a forma com que arquétipos de gênero são construídos e desconstruídos em *Orange is the new black* do ponto de vista das funções atribuídas, desempenhadas e tensionadas das mulheres que formam o núcleo narrativo principal da série. Como recorte para esta abordagem, penso os agrupamentos identitários (como classe, “raça”/etnia, cultura e etc.) como dispositivos através dos quais uma observação sobre a representação da mulher nos discursos audiovisuais pretende problematizar os arquétipos de gênero – sua construção e desconstrução.

Em OITNB, esses dispositivos são tratados de forma complexa, muitas vezes de maneira cruzada, de modo que todas essas questões serão tra-

[1] Fala disponível em: <<https://youtu.be/S5lMxWWK218>>.

[2] Fazemos com que pinte seu rosto e dance, se ela não for (uma) escrava, dizemos que não nos ama. Se ela é verdadeira, dizemos que ela está tentando ser um homem. [...]

(A) Mulher é a escrava das escravas. [...]

Fazemos com que ela carregue e crie nossos filhos e então a deixamos sem nada por ser uma velha mãe gorda e intrometida. [...]

“We make her paint her face and dance. If she won't be slave, we say that she don't love us. If she's real, we say she's trying to be a man. [...]

Woman is the slaves of the slaves. [...] We make her bear and raise our children. And then we leave her flat for being a fat old mother hen.”

[3] Serviço de streaming que oferece filmes e séries de TV pela internet, cobrando assinatura mensal sem limitar títulos aos assinantes.

[4] Embora concordemos que

[1] Este texto foi apresentado no IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014.



Figura 1. Imagem promocional da série mostra as personagens principais e já revela alguns sentidos arquetípicos.

“raças” humanas não existem, o termo “raça” será usado – às vezes acompanhado de etnia, quando pertinente, para falar sobre características físicas capazes de diferenciar “brancos”, “negros” e os chamados tipos “latinos”.

tadas por seus atravessamentos em personagens ou temáticas que possam lançar luz sobre aspectos arquetípicos da mulher enquanto representação e imaginário, em que pese a mulher enquanto parte de um contexto de opressão estrutural ainda maior, que é o das mulheres negras e latinas e de classe pobre nos EUA. Para esta problematização foram escolhidos dois arquétipos para que possamos compreender as relações identitárias a partir de uma abordagem feminista sobre a questão de gênero em OITNB: *a grande mãe/a maternidade* (JUNG, 2003) e *a irmandade/sororidade*. As duas imagens arquetípicas foram escolhidas, dentre tantas evidenciadas na série, pois são aquelas através das quais *questões femininas* são apresentadas de forma mais corriqueira na ficção audiovisual (normalmente enfatizando a mulher em sua função maternal e a relação venenosa, de inimizade, entre mulheres).

O arquétipo de *grande mãe*, legitimado pela própria obra de Jung sobre o inconsciente coletivo, é uma das formações mais consistentes do imaginário pois funda nossas relações com o mundo e, igualmente, algumas das mais recorrentes metanarrativas e mitos civilizatórios. Apresentado como *questão feminina* preponderante no tocante à vivência e experiência que nos identifica enquanto gênero, o arquétipo da grande mãe, enquanto figura do imaginário, encerra o bem e o mal (a *mãe bondosa* e a

mãe terrível), dois aspectos que vão ser reforçados em todos os outros arquétipos femininos e atualizados na ficção. Em nossa vivência num mundo patriarcal, a questão da maternidade não é dissociada da figura feminina, extremamente genitalizada, corporificada e objetificada. Somos ciclos de fertilidade, ovários, receptáculos uterinos, gestantes, nutrizes, cuidadoras, mantenedoras, protetoras ou somos menstruação, alteradas, vingativas, castradoras, competitivas, castigadoras, “assassinas abortistas”, infantilizadas por negligência, velhas com “corpos sem utilidade”. A moralidade depositada sobre nossos corpos advém de um valor de uso (da virgindade à exclusividade) que está radicalmente ligado ao nosso potencial gerador de vidas. Observar OITNB sob o viés do arquétipo da grande mãe nos permite pensar a representação feminina de forma menos superficial, uma vez que a maternidade é uma questão feminina comum (mesmo para as que jamais foram ou serão mães), mas ela é engendrada na experiência e vivência femininas a partir de um largo espectro, onde as tonalidades dependem do viés sob o qual se examina cada personagem. A maternidade pode ser literal ou não, pode ser vivenciada de uma forma pelas mulheres negras e de outra pelas latinas, é problematizada de forma diferente em cada classe socioeconômica, etc.

A *sororidade*, por sua vez, é pensada no âmbito de OITNB dentro da ideia de um microcosmos onde, pelo contrário, não vemos as mulheres pelo viés masculino, ou mediadas por relações com homens, ainda que suas vidas pregressas tenham sido, em grande parte, influenciadas por relações abusivas construídas dentro da cultura patriarcal. Algumas dessas mulheres foram para a prisão justamente por causa de experiências nocivas nas quais a dominação masculina é o fator determinante. Na prisão, essas mulheres são “obrigadas” a conversar entre si e sobre si (sobre seus problemas, suas *questões*), colaborar sem a intermediação masculina e as relações de irmandade são potencializadas – em especial quando se estabelece “um inimigo comum”.

ORANGE IS THE NEW BLACK ENQUANTO MICROCOSMOS

A história de OITNB é contada através da experiência de Piper na prisão de segurança mínima para onde vai depois de indiciada e condenada por um crime que cometera 10 anos antes, por influência de sua então namorada. Quando a narrativa começa, Piper está noiva de um homem (Larry) e vive sua vida “certinha” e previsível, a qual se choca com seu passado tão logo somos apresentados ao motivo da série. A pena de 15 meses a ser cumprida naquela prisão feminina traz à tona os “anos de juventude” de Piper, quando, entediada depois da faculdade, decide se entregar a experiências transgressoras (o envolvimento com drogas e a experiência lésbica “de ocasião”).

Piper é uma privilegiada e nem os motivos pelos quais é presa alteram sua vida pelo viés negativo. Ela se envolve com um cartel internacional de drogas mas não por precisar de dinheiro. Ela namora Alex, mas não por ser lésbica, e sim pela transgressão. Seu privilégio está em sua figura: uma jovem branca, loira, magra, noiva de um jovem escritor judeu. Ela destoa radicalmente desse universo de mulheres no qual se vê inserida sem transição sutil.

O primeiro choque se dá quando, apesar de pacífica e educada, Piper não é acolhida com reciprocidade. A gratuita hostilidade contra ela é a mesma que todas aquelas mulheres sentiram na vida. E quanto mais se recusa a entrar nesse universo de sobrevivência em seu estado mais puro, mais precisa negociar seus privilégios em um mundo de desprivilegiadas. A personagem principal de OITNB é o olhar segundo o qual temos acesso a esse universo, e funciona como a alteridade necessária à compreensão das questões femininas ali representadas. Piper marca diferenças radicais, operando à base do contraste: ela é loira natural quando a maioria das mulheres é morena, negra ou “latina”; ela vem de uma classe abastada, circula entre os privilegiados de uma cidade cosmopolita, tem um noivo de família abastada também, fez faculdade e usufrui de bens e modo de vida considerados privilegiados, enquanto quase todas as mulheres naquela prisão são trabalhadoras comuns ou pertencem a classes baixas, vem de famílias

pobres, moram em bairros destituídos, convivem com uma realidade de “gueto”, cometeram crimes levadas pelas circunstâncias e são ou ignorantes ou mal terminaram o colégio.

Circunscrever a história em uma prisão feminina de segurança mínima é uma das escolhas narrativas e estéticas mais acertadas em OITNB, já que a metáfora de microcosmos, de universo controlado e de prisão já constroem um sentido intenso do que se pretende observar: são mulheres convivendo entre si – como no mundo real, porém obrigadas a estar apartadas dos homens – e lidando com problemas e questões femininas potencializadas pela reclusão, pela convivência sectária, pela diferença; são mulheres presas num mundo institucionalizado, de grades e cercas não muito reforçadas, como no mundo real, em que agem movidas mais por aprisionamentos, cerceamentos e autocensura internos que por armas apontadas para suas cabeças. O que este trabalho propõe é pensar os atravessamentos que personagens e temáticas provocam na série, ainda que se possa notar a evidência de certos arquétipos – quase sempre reforçados, mas tratados com profundidade rara nas narrativas ficcionais, especialmente no caso das seriadas. A partir daqui, apresento uma breve análise do gênero feminino a partir das questões identitárias em OITNB por meio de arquétipos que apontam para duas questões femininas muito caras aos estudos feministas, aos estudos de representação de gênero e presentes no discurso da cultura e do imaginário a respeito do universo feminino: a maternidade e a sororidade.

A GRANDE MÃE

Galina Reznikov (Red), detenta antiga e de meia idade, imigrante russa e de personalidade forte, é quem comanda a cozinha da prisão. No imaginário sobre o sistema prisional, cozinheiros detêm um poder na detenção que é concedido a raros. Quem cozinha é quem tem facas à disposição – instrumento de altíssima periculosidade numa penitenciária e capaz de deflagrar motins e rebeliões de trágicas proporções, de modo que só quem



Figura 1. Piper, “pronta para o segundo round”; Red, “dura como unhas”; a “rainha Vee” e Gloria, a tempestade em copo d’água”, nos cartazes promocionais lançados na segunda temporada da série, posam para o público a partir de suas figuras e funções na série

031

é agraciado com a confiança (duramente conquistada) dos carcereiros e administradores da prisão, bem como com a autoridade reconhecida pelos/as detentos/as, ganha o privilégio de ascender a esse posto. A função também goza de benefícios colaterais, entre os quais a obediência, subserviência e lealdade daqueles que são alimentados por quem é chefia da cozinha. Uma indiscrição, desobediência ou “passo fora da linha” e a comida pode faltar ou vir adulterada/contaminada. A “ética” prisional, a política da lealdade e da não-delação e a sistemática funcional dentro da detenção são

mais respeitadas que muitas leis constitucionais em um país, exatamente por representarem a sobrevivência e a sanidade daqueles que vivem nesse complexo. Dessa forma, quando a cozinheira “decide” deixar uma detenta sem comida, ou oferecer a ela uma iguaria nojenta, muito dificilmente vai ser questionada – nem pelos guardas, nem pela administração, nem pelas outras detentas. É o preço que se paga pela paz em ambiente altamente inflamável. Piper, a menina burguesa nova no bloco (Figura 2), a mocinha que ainda veste uniforme laranja (marca das detentas ainda não remane-

jadas para seu pavilhão específico), faz apenas sua primeira refeição ao chegar à penitenciária. Sem saber que é Red quem comanda o fogão, Piper comenta que a comida está ruim. Sua “iniciação” ao universo prisional, com realidades que uma moça privilegiada raramente compreende, é proporcionada por Red, que a deixa sem comida por tempo indeterminado. Sem crédito na loja da prisão, Piper compreende que também não pode nem esperar e nem aceitar que nenhuma detenta lhe ceda qualquer tipo de alimento. Como uma religiosa guiada moralmente por um Deus onipresente e onisciente, Piper sequer se permite confiar na comida cedida por Alex, a ex-namorada que também se encontra presa no mesmo lugar. Red funciona, em vários sentidos, como a *grande mãe*, tendo suas relações estabelecidas entre o respeito e fidelidade por quem é provedora e o medo de quem pode castigar. Como uma mãe, é quem sana a primeira necessidade humana, matando a fome de quem depende quase que totalmente de sua vontade. Como uma mãe, também, é Red quem controla – a partir desse primeiro controle, o da fome/satisfação da fome – todo o resto da rotina dessas mulheres que, por lealdade a quem as alimenta, lhe são obedientes e até subservientes. Atua dentro da mítica da onisciência e onipotência maternas, servindo muitas vezes como a consciência moral das detentas, que a ela devem respeito inquestionável. Piper não compreende essa relação – e tenta subvertê-la, apesar de desistir por força da fome – porque ainda não é capaz de entender a projeção que faz com que Red, sem fazer movimento algum, seja eleita como mãe de todas (mesmo entre as negras e latinas, ainda que muitas vezes por meio do medo).

\Seu governo existe e é efetivo na mesma medida em que troca proteção, afeto e alimento por essa lealdade, respeito e obediência. Ou seja: como grande mãe, Red é também a *mãe terrível* e por meio do castigo mais cruel – deixar uma de suas “filhas” à míngua – ensina a que se deve seu reinado. A figura da *grande mãe* é um dos arquétipos primordiais do inconsciente, para a teoria junguiana (JUNG, 2003). Como mãe verdadeira

ou por atribuição das circunstâncias, é uma das funções femininas mais importantes das arquetípias de gênero. Além da dualidade de seu empoderamento – como mãe bondosa e mãe terrível, mãe que alimenta e mãe que castiga –, existe também como uma via de mão dupla, especialmente em se tratando de Red, que é uma mãe e esposa (e cozinha em seu próprio restaurante – ou seja: seu ganha-pão é o cuidado, é alimentar, prover) e isso lhe é retirado quando é presa. Ela precisa ser mãe para que supra sua necessidade de dar afeto e proteção (como também de controle) e “suas filhas” detentas precisam de uma figura protetora pois, apesar de aos cuidados do Estado, encontram-se desamparadas afetivamente.

Essa primeira relação feminina, tanto a partir de sua manifestação positiva quanto da negativa, é um dos núcleos narrativos mais importantes em OITNB, considerando-se, aqui, a importância arquetípica de certas funções universais para a representação de gênero. Cuidar e prover sobrevivência são características de gênero manifestas e exercidas independentemente da relação maternal real no universo feminino. A eleição de uma *grande mãe* se dá pela própria satisfação da necessidade inconsciente de afeto e proteção, mas também pelo vínculo que o gênero tem com essas práticas cuidadoras.

O contraponto dessa sujeição do gênero aos desígnios, ainda que inconscientes, determinados pelo sexo de nascença (“mulher, que nasceu com potencial de gestar e parir, deve ser, por característica de gênero, cuidadora e protetora”), manifesta-se, na série, por meio de outras personagens. Uma delas, Aleida Diaz, detenta identificada com a cultura latina (por aparência, nome, modo de vida e fala), nos é apresentada quando Dayanara (Daya) chega à prisão, ao mesmo tempo que Piper, e recebe dela uma bofetada. Logo sabemos que esta mulher violenta é mãe (real, biológica) da novata. No episódio em que tenta conversar com a mãe – que está furiosa por sua filha ter parado na prisão – Daya conhece a “filha” detenta de sua mãe de sangue, Maritza Ramos. Enquanto a relação entre Daya e Aleida é conturbada, a relação desta com suas “filhas” detentas é marcada pelo mesmo protecionismo

[5] A etnia é colocada aqui quase como um sinônimo de “raça”, embora não sejam a mesma coisa, pois os imperativos “raciais” determinam algumas das relações onde a diferença se dá por algo que deveria ser atributo da diferença de etnias. Por exemplo, a diferença entre as “latinas” e as brancas, embora ambas sejam consideradas de “raça” caucasiana.

que Daya espera da própria mãe de sangue. Aleida, embora mãe biológica, embora tendo gerado, gestado e parido Daya e outros filhos, não age como a figura de mãe criada pelo imaginário ocidental. Ela é independente e parece deixar os filhos para que a vida os crie. Daya, em casa, já desempenhava o papel de mãe afetiva dos próprios irmãos e, na prisão, depois de um encontro amoroso com um dos guardas, fica grávida. Engendra-se, aí, uma nova relação, onde a representação arquetípica de gênero é desestabilizada por um momento. Aleida agora protege a filha grávida e a própria viabilidade da criança que está por vir. Diante da possibilidade de a filha fazer um aborto, ela interfere e diz que crianças são uma bênção e que ela não deve abortar. Demonstra aí sua relação problemática com a maternidade: ao mesmo tempo em que lida com normalidade com seus filhos, sem co-dependência ou controle, compreende a gravidez e a criança que nasce como um evento inerente ao fato de ser mulher. Nega a existência de um determinismo de gênero sobre o amor materno incondicional e problematiza a relação biológica e pragmática da “reprodução”. Diferente da mãe “santa”, Aleida é uma mãe biológica, mãe de corpo, mãe por destino anatômico. Em contraponto, adota a maternidade da filha com a naturalidade que é peculiar das mulheres que estão acostumadas a receber a gestação e o fato de serem mães como algo que a natureza nos dá como função. Apesar de não proteger a filha, protege agora a criança que ela gera. A bofetada, quando Daya chega à penitenciária, faz mais sentido agora: Aleida não superprotege suas filhas, mas espera que façam escolhas melhores que as que fez.

As questões identitárias (cultura, classe social e etnia, por exemplo) são problematizadas em OITNB a partir do grande guarda-chuva discursivo e narrativo que é o gênero, oferecendo ao espectador um largo espectro de “questões femininas” atravessadas por especificidades do contexto socioeconômico e “racial”⁵ e permitindo a representação dessas questões de maneira complexa, não superficial e de modo que as nuances de cada grupo sejam compreendidas como significativas no tocante à situação da

mulher. O arquétipo de *grande mãe* é um exemplo interessante desta questão pois está representado em várias personagens diferentes, com motivações, vida pregressa, culturas e expressões diferentes. Representando a maternidade em tantos diferentes aspectos, com tantas nuances e da maneira mais complexa possível, apresentando a questão feminina conforme as problemáticas são atravessadas por imperativos sociais como a etnia e a classe social, OITNB possibilita não só uma compreensão mais humana da mulher enquanto classe, mas uma discussão mais sensível sobre a maneira como classe socioeconômica e etnia, por exemplo, se refletem nas realidades das mulheres e provocam outras problemáticas. Ademais, válida a representação arquetípica universalizadora de uma “identidade” feminina ao mesmo tempo em que impede esses arquétipos de funcionarem como determinantes ou como aparelhamento de um patriarcado para o qual a obliteração das identidades e performatividades de gênero convém à objetificação e desumanização da mulher.

Todas essas mulheres, em princípio, são representadas em situações iniciais que tensionam o estereótipo – de classe e de etnia/raça, principalmente – no qual em geral são colocadas. Red, a imigrante eslava, acaba dependente da Máfia Russa por questões relacionadas à própria sobrevivência da família nos EUA. Vira o bode expiatório quando é presa. Enquanto na prisão chefia a cozinha e goza de influência e quase imunidade, os negócios da família, que ela regia como uma mãe controladora, se esfacelam. A força de Red, enquanto personagem, é construída sob um arquétipo que se apresenta em duas faces, que são a da mãe bondosa e a mãe terrível. Ambos os lados da mesma representação são solidificados na primeira temporada da série. Na segunda, Red enfrenta a queda de seu “império” maternal ao enfrentar uma antiga colega de prisão, Yvonne Parker (Vee), uma perigosa “chefona” do tráfico escondida sob a identidade de uma mãe “adotiva” carinhosa e agregadora. Vee é uma mulher negra, que transita entre o estereótipo de “mama” do gueto e mulher articulada de negócios. Em



Figura 1. Taystee, mulher negra que representa, ao mesmo tempo, o abandono afetivo e a construção torta de uma auto-estima para sobrevivência.

princípio, ela apenas rivaliza com Red, mas logo estabelece um papel claro de vilã, quase nos moldes dos estúdios Disney – embora a prisão iguale todas as internas visualmente por um uniforme aqui composto por calça e camiseta largas. Sua performance e forma contrastam com a “ignorante”, passional e baixinha Red: Vee é alta, tem fala calma e grave, ostenta um penteado calculado que a afasta das mulheres negras da prisão ao mesmo tempo que a torna mais fria e assustadora.

O negro relacionado à vilania está presente num imaginário popular unidimensional enquanto preconceito racista, muitas vezes relacionado à criminalidade violenta e a um tipo de comportamento de gangue. Na ficção, vem representado por vilãs vestidas de luto (como as bruxas, madrastas e Malévolas da Disney) ou “Senhores do Lado Negro da Força” (como Darth Vader, de *Guerra nas Estrelas – Star Wars*, dirigido por George Lucas

e lançado em 1977). A vilania de Vee é desmistificada e legitimada também quando se faz representar pelo arquétipo da *grande mãe (terrível)*. Sua função como mãe é questionada quando compreendemos que sua maldade não só é descolada do desejo por controle e poder sobre “suas filhas” – tanto fora quanto dentro da prisão – como é apresentada como um traço de caráter. Isso dimensiona Vee como um ser humano de características complexas e é justamente por isso que o espectador rejeita a personagem. O destino final de Vee é uma morte indigna, tão logo uma de suas “filhas”, Tasha Jefferson (Taystee), percebe, finalmente, que a mulher que a adotou é, na verdade, uma tirana cruel e egocêntrica. Não é Taystee (Figura 3) que mata a mãe, no entanto, pois assim estaria traindo sua índole de mulher correta apesar de seu envolvimento com a ilegalidade (é Rosa Cisneros quem mata Vee, atropelada). Vee é desvelada conforme sua “maternidade” é rejeitada pela filha que sempre sentiu falta do afeto materno (o qual buscou em uma mãe postiça que era, na verdade, sua aliciadora, sua abusadora).

SORORIDADE

A sororidade⁶ é uma relação pactual de irmandade entre mulheres instituída política e eticamente, como um corpo unido com um propósito em comum, de onde advém práticas que propõe, preservam e estimulam mútua proteção, solidariedade e a defesa de direitos de classe (da “classe feminina”) a partir de vivências no contexto patriarcal. Na prisão, independente da evidente relação de microcosmos de uma sociedade, o sentido de sororidade é reafirmado enquanto pacto ético que se dá, por vezes, por relações prévias étnicas/“raciais”, culturais, de classe (não apenas socioeconômica), mas sempre em função de garantir condições de sobrevivência, bem-estar e cooperação. A irmandade formada na prisão, em OITNB, não é necessariamente parte da mesma lógica de filiação ou acolhimento “maternal” representado pelas mães Vee, Gloria Mendoza e Red. Enquanto a etnia/“raça” divide a instituição em grandes grupos matriarcais (as brancas, as negras e as

[6] O termo *sororidade* tem origem no período pós-Medieval, na palavra *sororitas* (do Latim Renascentista) e do termo em latim para *irmã, soror*. Nos EUA, muitas freiras ainda usam *soror* para se designarem, com o mesmo sentido que se usa *irmã*, no português, como sinônimo de freira. Também nos EUA, as organizações femininas de universitárias são chamadas *sorority* como sinônimo de *sisterhood*, termos para os quais o português é neutro (irmandade) ou masculino (fraternidade).

latinas), a irmandade parece promover grupos muito menores, fragmentados e articulados internamente. Essas unidades podem ser construídas por certas conveniências pontuais, por fatores culturais e por identificações.

As conveniências formam forças localizadas aglutinadas em função de resolver um problema, e quase sempre dependem de uma relação mútua de fidelidade (a “raça” é preponderante sobre essas relações), como quando as detentas formam seu grupo para o trabalho na cozinha. Red alimenta todas as prisioneiras, é mais protetora com relação às brancas (a não ser com as religiosas fanáticas ou com as idosas, que formam grupos à parte) e tem como suas companheiras de trabalho algumas poucas nas quais confia: e elas são todas brancas. Quando Gloria vira a cozinheira, a equipe da cozinha passa a ser formada pelas latinas, no mesmo regime. Contra elas e seu “reinado” (a cozinha simbolizando quase um poder dentro da instituição) está o poder escuso de Vee, que alicia as jovens negras para seu “negócio” de tráfico dentro da prisão. Vee, na série, representa um patriarcado escravizante, e é irônico (e profundamente rico) que seja representada por uma mulher negra, pois há, entre os estudos feministas, a compreensão de que o patriarcado escraviza mulheres com sua própria permissão. É parte da estruturação do patriarcado contar com a colaboração daquelas a quem prejudica. Vee representa um paradoxo – não só uma ironia – de uma das faces do patriarcado, que historicamente obteve lucros sobre o prejuízo das etnias africanas, tradicionalmente escravizadas na cultura ocidental. Ela é negra e mulher e escraviza e abusa da vida de outras mulheres, como Tayslee, ligada a ela por uma relação doentia por falta de afeto.

As detentas tem afinidades e alguns laços de amizade se desenvolvem por afinidade. Esses laços, mais afetivos, são estreitados em grande parte pelas realidades nas quais vivem essas mulheres fora da instituição, preponderantemente a partir do dispositivo de “raça”, com algumas exceções. Ou seja: enquanto toda a prisão é uma irmandade obrigada a conviver em certa harmonia, seus grupos identitários são fortemente influenciados pela pertença e

reconhecimento de uma unidade étnica/“racial”. Alguns grupos menores são constituídos pela afinidade individual, esta em muito determinada pela realidade socioeconômica, e outras parcerias ocasionais são construídas pela luta contra um inimigo comum: o *homem físico* (“o estuprador”, o homem que representa o agressor masculino enquanto classe, que ameaça as detentas com sua misoginia, representado por George Mendez), o *homem instituição* (como Sam Healy, o conselheiro da prisão, que funciona como um normatizador, um institucionalizador – ele mesmo tendo problemas sérios com mulheres) e o *homem poder* (como Natalie Figueroa, uma administradora da prisão, que representa o capital e os interesses políticos dos “homens poderosos”). Sua organização em grupos “raciais”/étnicos é o que preserva sua identidade e simula a “proteção” cultural do *gueto*, em muito relacionada à manutenção de uma identidade forte sobre a identidade de indivíduo. Essa identidade mais forte aglutina identidades diversas sob a razão da cultura, que complexifica essas mulheres e suas questões específicas mostrando a relação de pertença (especialmente “racial”/étnica como vetor de uma sororidade quase natural). Porém, na mesma medida em que a cultura as protege porque transporta para a prisão uma situação que vivem na vida normal, essa mesma cultura – e isso é notado pelos *flashbacks* pelos quais temos acesso às histórias pregressas dessas mulheres na série – as expõe a um tipo de vulnerabilidade típico de uma sociedade patriarcal misógina, que as aparta de suas questões femininas através de uma relação às vezes abusiva, violenta (simbólica e fisicamente) e desigual na qual se encontram subalternas ao homem enquanto classe.

Na prisão, obrigadas a se relacionar quase que totalmente apenas com mulheres, elas estão inseridas em um universo onde podem e devem, finalmente, cooperar, sob o pacto da irmandade de gênero, para além de suas questões humanas de sobrevivência. Por outro lado, os pequenos agrupamentos identitários também segregam as mulheres e suas problemáticas em grupos, mostrando igualmente as diferenças entre as “questões femininas” e garantindo que compreendamos cada discurso como um

[7] Figueroa administra a prisão tendo no horizonte interesses políticos que são sua forma de “servir ao marido”, candidato ao Senado que vive de conchavos, pequenas e médias corrupções e de aparências. Na segunda temporada descobrimos que ele é gay e usa o casamento como fachada para garantir sua carreira política em um partido conservador.

discurso legítimo em vez de nivelarmos todos na mesma identificação. Assim, compreendemos melhor a diferença entre as motivações, as violências sofridas, o sofrimento e etc. através de peculiaridades dadas por questões como a da velhice, a transsexualidade, a própria sexualidade, o trabalho, a maternidade, a “raça”/etnia, a cultura e os hábitos, a religiosidade, etc.

A partir do viés da sororidade, três exemplos enriquecem a manutenção das questões femininas na representação que a série garante. O primeiro se refere à relação muito estreita entre a cultura latina e a dimensão mais gregária de maternidade, que as diferencia em função da afetividade empreendida nessa relação (evidenciando a “maternidade” utilitária das mulheres brancas e a brutalização da “maternidade sequestradora” desenhada por Vee). A temática do envelhecimento feminino mostra mais claramente uma sororidade entre mulheres velhas de uma mesma “raça”/etnia, apontando, por exemplo, para um tipo de isolamento da velhice da mulher negra. Por fim, mas ainda sem esgotar ou fazer justiça a sororidade representada em OITNB, a moralidade/moralização da experiência feminina, representada pela relação de cooperação entre uma freira católica ativista política (*Irmã Jane Ingalls*) e uma mulher transsexual (*Sophia Burset*) em contraste com o fanatismo religioso liderado por uma mulher branca, ignorante por seu contexto de classe socioeconômica e geográfico, que está na prisão por homicídio – *Tiffany Doggett* (Pennsatucky, algo como “Caipira”) entrou em uma clínica de aborto e disparou contra uma funcionária.

CONSIDERAÇÕES “PROVISÓRIAS”

Longe de encerrar esta discussão particular, é necessário que pensemos OITNB enquanto um universo rico de personagens capazes de representar a vivência e experiência feminina – segundo suas relações fortemente determinadas por um imaginário, um inconsciente coletivo organizado dentro da cultura patriarcal – de modo que se possa desconstruir esses próprios arquétipos a partir do aprofundamento de suas questões femininas.

As vozes dessas mulheres tornam-se vivas e nítidas conforme observamos em profundidade suas vivências e experiências, algo senão inédito na ficção seriada, extremamente raro. *Orange is the new black* tira do “pretinho básico” o ranço do imaginário da futilidade feminina e coloca na mesa a discussão sobre opressões vividas (algumas das quais, reforçadas por outros contextos de opressão), pois a mulher ainda é o negro do mundo.

REFERÊNCIA

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2003.

Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte

*Teresa Lenzi entrevista a Rogelio Cuenca,
artista y activista español. Marzo de
2014. Barcelona/Nerja, España.*

¿Cómo definiría usted el estado del arte actual? Su status, su potencia, sus impactos en el ámbito social y cultural...

Si bien en ningún momento debió serlo, en la actualidad es menos aceptable que nunca hablar de “el arte”, en singular, como un todo homogéneo: en cada contexto geográfico, político, cultural, económico, etc, las prácticas artísticas van a ver concretado su -por lo demás, cambiante- status. Los años 80, por ejemplo, en España y en los Estados Unidos, o en Perú o en la URSS dieron lugar a actitudes y producciones artísticas muy diferentes; y ahora mismo, por más que, a primera vista, existan indudables semejanzas en lo que podemos ver, a lo mejor, en las bienales de arte del mundo entero, estas no representan sino un segmento -normalmente ligado al sector del “mercado del arte”- muy limitado de la pluralidad de la actividad y la producción artística global.

Lo que llamamos arte es una convención cultural, es algo contingente, no esencial; es difícil creer, como defendía el hegemónico y monolítico discurso occidental sobre las artes visuales, que exista algo que sea arte para todo el mundo, en cualquier lugar del mundo. En nuestro contexto específico, esto es, el sistema postindustrial tardocapitalista y sus efectos en la inestable periferia de las sociedades llamadas “desarrolladas”, la tensión más significativa se produce en lo que planteas (e intento responder) en la pregunta siguiente:

¿El ‘alma’ del arte se ha perdido? Cual es el ‘alma’ del arte en el contexto de la sociedad de espectáculo?

Si nos referimos a su especificidad con respecto al resto de las producciones culturales con las que el arte tiene necesariamente que convivir, la cuestión fundamental se articula en torno a la controversia entre, por un lado, el desbordamiento de los límites del arte autónomo -argumentando que esa autonomía lo encapsula en un circuito especializado que lo condena a su irrelevancia política- y por otro, la defensa de ese territorio autónomo como un reino al margen de los dictados y las exigencias de rentabilidad inmediata (en términos de beneficio económico y/o propagandístico) por parte del Capital y el Estado.

Eludir la neutralización con que amenazan ambos polos, especialización y disolución, no puede sino resolverse necesariamente de un modo “performativo”, es decir, negociando en cada momento con los límites, pero también con las posibilidades de cada situación concreta, dado que la dicotomía dentro/fuera de la Institución Arte deja de ser operativa en un contexto de espectacularización que aspira a invadir la experiencia del mundo, la vida hasta en sus más aspectos recónditos.

¿Cuál sería a mi juicio la característica distintiva de la práctica artística respecto a producciones culturales como la publicidad o el entretenimiento? La autoconciencia crítica de las condiciones específicas del lugar y el momento concreto en que se actúa, y sobre todo de los lenguajes que utilizamos: el poema tiene que ser a la vez un ensayo, creación y reflexión (auto)crítica a un tiempo.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas de arte en El Orden Establecido de la publicidad y de la política?

Eso también depende de las posibilidades que ofrezca cada situación concreta, el sitio y el momento; sólo su clara evaluación puede ofrecernos la

posibilidad de activar el resorte, a mi juicio, distintivo de una práctica artística crítica: lo que los formalistas rusos llamaban “ostranenie”, el extrañamiento o desfamiliarización de aquello que el uso, la costumbre, ha convertido en invisible –la aspiración de todo proyecto ideológico de hacer que el orden impuesto sea percibido como natural-.

Por otro lado, la reactivación de ese rol político de la práctica artística orientada a producción de contradiscurso, debe entenderse como inserta siempre en un proceso donde actúan otros agentes y en otros planos, que puede que sean más efectistas en cuanto a la inmediatez de los resultados, pero el arte tiene necesariamente que problematizar, no puede limitarse a ser un vehículo de propaganda.

Y todo esto, frente a los muy arraigados prejuicios, concienzudamente contruidos que dominan la manera en la mayoría de la gente piensa y se relaciona con el arte –que, como ya hemos dicho normalmente se confunde con el mercado el arte-, esto es, pensando que se trata de un ámbito reservado a los especialistas, con el que no tienen nada que ver y donde no tienen nada que decir. Pero desde el arte, con los lenguajes del arte, sin embargo, se pueden proponer otros modos de hacer, e imaginar otras maneras de estar en el mundo.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas femeninas en El Orden Establecido de la publicidad, de los medios de comunicación y de la política?

Sólo con detenernos a observar el modo en que determinados temas tradicionalmente considerados como poco interesantes o banales han revelado su importancia, su centralidad, al ser considerados bajo una mirada de mujer, la trascendencia de los discursos feministas se hace irrefutable. La crítica feminista ha proporcionado a otros grupos subalternizados –por razones de clase o raza o nacionalidad, además de género- una herramienta incomparable de análisis y desmontaje de las estrategias de inferiori-

zación y exclusión del patriarcado. La transversalidad y versatilidad del discurso antipatriarcal muestra su extraordinaria fuerza cuando se aplica y es capaz de desenmascarar la interesada cooptación de la terminología y la retórica originariamente feminista por parte del Mercado y el Estado.

Las prácticas artísticas feministas me parecen un instrumento imprescindible de crítica cultural, para el cuestionamiento del reparto de roles que una narrativa de la modernidad monopolizada por Occidente ha adjudicado a aquellos que gozan del derecho a ver y a hablar, y quienes no lo tienen sino a ser mirados y narrados por las voces de los otros.

¿Cree usted que vivimos una ideología de una falsa comunicación y de una falsa libertad en la actualidad?

Siempre fueron las élites las que hicieron las leyes e intentaron controlar la producción y la reproducción de ideología, buscando, como hemos dicho, su “naturalización”. Y si, para ello, en el pasado se apoyaron sobre todo en la religión. hoy esas minorías, además de hacer la ciencia o aplicar la justicia, son las dueñas de los medios de comunicación, escriben los periódicos, poseen las estaciones de radio y televisión, las productoras cinematográficas... y el modo en que se fabrican y circulan las imágenes de los grupos sometidos y excluidos cumplen una función de racionalización y justificación de las políticas que sobre ellos aplican las élites.

Tras su inocente apariencia, el arte, los objetos artísticos, las producciones culturales cumplen la función de construir el marco que va a dar sentido a nuestra experiencia de la realidad. El que seamos capaces de ver algo, es decir, de leer, de interpretar cualquier cosa, viene determinado por lo que hayamos visto, leído u oído previamente. Y lo más normal es que las ideas que tenemos acerca del mundo no estén basadas en nuestra experiencia directa sino en representaciones y narraciones fabricadas por otros.

Y otra vez tenemos que referirnos al espacio-tiempo específico de nuestro contexto: las nuevas (y ya no tan nuevas) tecnologías de la comuni-

cación, incorporan, por un lado el ensanchamiento de las posibilidades de circulación de informaciones “otras”, de contrainformación, pero por otro, también el aumento de las facultades de control por parte de las élites, de los grupos que detentan el poder económico y político.

El cinismo, el doble lenguaje, o directamente la mentira, la explotación de nuestros buenos sentimientos –y de los no tan buenos, como el miedo- no son una novedad. Lo innovador quizá es el modo aparentemente no violento –salvo las excepciones en que la fuerza bruta se hace indispensable para mantener el orden- en que las subjetividades se van configurando como un territorio ocupado por esos mecanismos de control: el éxito de la operación culmina cuando el bucle se cierra concediéndome los deseos que previamente se me han inducido.

¿Cree usted que vivimos un estado de devaluación de la imagen, y un estado de consumo acrítico de las imágenes?

¿Devaluación por inflación? Las imágenes continúan siendo el más poderoso mecanismo de control social. En nuestra cultura, tendemos a dar crédito como irrefutablemente real a lo que vemos “con nuestros propios ojos”: para nosotros, ver es creer. Y la mayoría de las opiniones que tenemos acerca del mundo se basan en narraciones repletas de poderosas e impactantes, irrevocables imágenes fabricadas por la alta cultura o reproducidas insistentemente por los medios de comunicación masivos. Todo aquello que somos capaces de ver está condicionado por historias y sobre todo por imágenes preexistentes que ejercen su gobierno sobre lo que vemos –y lo que creemos-; y su eficacia es mayor cuando esto se realiza a través de formas, digamos, indirectas, entre ellas, las artísticas, que actúan, no de manera evidente sino, y esto es lo más usual, de modo subliminal. La desalfabetización, en este sentido, es masiva: consumimos las imágenes pero ignoramos cómo funcionan.

Pero al mismo tiempo, insisto, tienen lugar otros fenómenos como el cuestionamiento de las jerarquías tradicionales en el campo de la co-

municación y la aparición de modalidades reticulares (en las que el anonimato facilita, es cierto, al mismo tiempo, la infiltración de elementos de control mediante agentes dobles), o de fenómenos como el del “prosumer” (productor-consumidor) cultural; además de la conciencia de que, si las imágenes sirven para camuflar las condiciones del dominio, también son el arma más valiosa de resistencia y de contrapoder. Y no se trata sólo de denuncia, sino de proponer ejemplos de otros modos de ver, lo que quiere decir, otros modos de hacer, y otras maneras de pensar el mundo, de decirlo: experimentar otros lenguajes ya es proponer otros modos de vida

¿Cree usted que estamos viviendo el fenómeno de la homogeneización del imaginario?

No estoy seguro de la unanimidad o unidireccional de ese proceso. Nuestra civilización parece haber perdido la facultad de producir grandes mitos, y haber delegado esta función en los medios más populares, como el cine o la televisión, que en efecto amenazan el imaginario colectivo con su banalización sistemática de unos mitos que tienen como papel fundamental el de dotar de sentido nuestra existencia. Pero a la vez no pueden dejar de observarse resistencias muy destacadas y muy enérgicas, relacionadas con o apoyadas, por ejemplo, en el pensamiento postcolonial o el antipatriarcal, desde donde se desmonta una visión del universo que ha sido dominante durante siglos.

Por lo que respecta al mundo del arte, en su vertiente más visible, comercial y que goza de mayor atención por parte de los media, ahí ya rigen los mismos mecanismos consumistas que en la moda: a un primer momento de irrupción de una novedad elitista sigue un segundo estadio de expansión que culmina con su acabamiento por saturación... Y vuelta a empezar. Pero también existen otras experiencias, no tan debajo de los focos, menos espectaculares, más horizontales y participativas, más ligadas a lo local, al contexto inmediato...

¿Cuál es el 'futuro' del arte?

Volvemos a la dicotomía del principio: Por un lado tenemos la tendencia a la especialización y su creciente aislamiento e irrelevancia social. Este es el tipo de arte favorito de los media –y por tanto el predominante en el imaginario colectivo- y que gira en torno a inofensivos, por repetitivos, pequeños escándalos” y “provocaciones”, tan espectaculares como intrascendentes. Mientras, existen otro tipo de prácticas más pegadas al terreno, al lugar, a lo cotidiano, a lo colectivo y al momento político, y que no suelen ser tan fácilmente explotables ni por los media ni por el mercado.

Creo que en el futuro inmediato van a convivir, como hasta ahora, en una relación dialéctica, tendencias emancipadoras y tendencias conservadoras e incluso reaccionarias: el arte destinado al consumo de lujo; el arte “cortesano”, oficial, de propaganda y de celebración del status quo; y las prácticas artísticas guiadas por una voluntad antagonista de cuestionamiento de ese orden y por la propuesta de alternativas al mismo; un arte más centrado en los procesos que en los productos, entrecruzado con experiencias de pedagogías colectivas, no jerárquicas, no unidireccionales y orientado a desbordarse hacia otras disciplinas y el activismo social y político.

¿Que este progresivo mestizaje pone en peligro la identidad del arte tal y como lo conocemos y amenaza su disolución en el seno de otras prácticas? Pero, bueno, esos temores también aparecieron cada vez que una nueva tecnología de la imagen hizo su aparición, ya fuese la fotografía o el vídeo o Internet... el arte del futuro será, como ahora, el arte de su tiempo: lo que entre todos seamos capaces de hacer, el fruto de la pugna entre tendencias conservadoras y emancipatorias.

Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte

Teresa Lenzi entrevista a Elo Vega. Elo Vega es una artista y activista española. Fevereiro de 2014. Barcelona/Nerja - España.

Teresa Lenzi ¿Cómo definiría usted el estado del arte actual? Su status, su potencia, sus impactos en el ámbito social y cultural...

Elo Vega. Es una pregunta amplísima, ¿no? Cuando hablamos de arte, arte contemporáneo, arte actual, lo hemos hecho siempre desde Occidente... pero ya no. No podemos olvidar América Latina o Asia. Y en cada lugar su presencia y sus impactos sociales y culturales son con seguridad muy distintos, pero las noticias que tenemos del arte actual en esos lugares "otros" nos llegan a través de los eventos, por ejemplo, las bienales de arte contemporáneo, donde se sigue manteniendo el esquema tradicional de la figura del artista como autor de una obra singular, como si fuesen cosas que surgen de la nada, ya que eso es lo que les da valor en el mercado.

Sin embargo, junto a eso conviven otras prácticas artísticas que proceden de la herencia de las vanguardias históricas y de las neovanguardias de los años 70, que buscan recuperar para el arte su valor antropológico, su papel social, sacar la obra de arte de la galería y del museo y hacer que cobre vida en el mundo real, haciendo una lectura del propio trabajo por encima del paradigma moderno del autor, la obra, el mercado... aunque no se trate de una regresión romántica a una supuesta edad de oro previa sino de asumir las experiencias de aquellas vanguardias y neovanguardias para proponer otros modos de hacer, directamente vinculados a lo social y a lo colectivo. Y a lo más inmediato, a tu ciudad o tu pueblo, o a tu barrio, ya

que cuando una iniciativa artística sobrepasa esos límites de proximidad lo hace a través de los media, que lo transforman por norma en espectáculo, donde la única participación es la contemplación descontextualizada, indiferente, o en la admiración acrítica.

¿El 'alma' del arte se ha perdido? Cual es el 'alma' del arte en el contexto de la sociedad de espectáculo?

Al contemplar la proliferación de objetos que alimentan, como si se tratase de combustible, la programación de los centros de arte, a veces tiendes a pensar que sí, que todo está perdido entre meras mercancías y objetos decorativos o más o menos llamativos ¿Qué distingue hoy una imagen artística de una publicitaria? Quizá solamente lo defina el hecho de que se expone dentro de las galerías o dentro de los museos. Y de ahí el interés de los modistos o diseñadores o incluso publicistas para hacer exposiciones dentro de esos lugares que añaden automáticamente plusvalía a su trabajo.

Me parece que el trabajo artístico se diferencia porque en él hay un subrayado de la materialidad, del carácter corpóreo de aquello con lo que estás trabajando, que no se trata de un mero vehículo utilitario. Podemos estar utilizando la fotografía o el vídeo del mismo modo que lo hace la publicidad, pero lo tienes que hacer con otro grado de intensidad, de manera que desvele de qué modo actúa ese lenguaje, es decir, que no sea transparente, sino que cuestione o que ponga en evidencia de qué modo se produce esa transmisión de contenido, cómo operan los mecanismos a través de los que reproducimos sólo sensaciones, sentimientos e ideas obedientes y disciplinadas.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas de arte en El Orden Establecido de la publicidad y de la política?

Es lo que comentaba en la pregunta anterior: intentar distinguirse dentro de esa vorágine de imágenes mediante el planteamiento de situaciones en

las que se detenga o se interrumpa ese fluido constante de imágenes en el que vivimos, no ya tanto, o no sólo, abordando y aportando otras informaciones sino también y sobre todo por el modo de plantearlas, ralentizando la rapidez con la que percibimos y consumimos las imágenes, dando un paso atrás para poder relacionar, por ejemplo, el presente con el pasado, establecer otro tipo de relaciones, que pongan en evidencia el carácter construido de esa noticia o de ese lugar común de publicidad que aceptamos como si fuese así por naturaleza, intentando revelar lo oculto en ellas, las latencias que yacen en esas imágenes, reactivando su carácter conflictual, pues la interpretación, la construcción de su significado nunca está acabada, nunca está cerrada.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas femeninas en El Orden Establecido de la publicidad, de los medios de comunicación y de la política?

Por femenina entiendo que te estás refiriendo a prácticas artísticas feministas y no de autoría de mujeres, ya que el arte producido por mujeres puede perfectamente reproducir actitudes y contenidos inequívocamente patriarcales y estar reproduciendo criterios y clichés de discriminación, etc.

Respecto al arte informado por las teorías feministas, me parece que sigue siendo más pertinente que nunca. Semanas atrás las diputadas conservadoras (del Partido Popular, en el Gobierno), en relación a la contra-reforma de la ley del aborto, han hablado de “feminismo rancio”, dando a entender que se trata de un pensamiento ya antiguo, algo pasado de moda... cuando es algo que no ha sucedido realmente, pero se decreta ya como demodé. Es muy revelador de la superficialidad de la manera en que se intentan desacreditar los discursos críticos.

Se trata, obviamente, de una cuestión de lenguaje. Las feministas han señalado siempre que el lenguaje es un agente de poder, que no es automático y que no es inocente, por lo que lo más interesante y lo pertinente del feminismo es precisamente su transversalidad, ya que puede enfren-

tar una diversidad de enfoques críticos hacia lo político, la publicidad, los medios de comunicación, etc, pero no sólo eso, ya que la crítica y la alternativa feminista tiene que tener un carácter global, lo que nos permite hablar, por ejemplo, de una economía feminista, lo que no quiere decir, por supuesto, que haya una mujer como ministra de economía, sino que esa otra economía no mediría su eficacia por el incremento de beneficios sino por entrar a valorar e intentar evitar los “daños colaterales” en los cuerpos y en las vidas de las personas, que la economía capitalista produce, y dar más importancia a la equidad, la sostenibilidad, su carácter ecológico, etc. Y volviendo a la pregunta, lo mismo tenemos que esperar y requerir de un arte feminista, que tendría que definirse por su oposición, por su disidencia con respecto al tipo de arte dominante.

¿Cree usted que vivimos una ideología de una falsa comunicación y de una falsa libertad en la actualidad?

Esta cuestión también tiene muchos focos desde donde abordarla, pero en el caso de las sociedades afectadas por la hipertrofia de la sociedad de consumo, del sistema capitalista postindustrial, donde lo que era la explotación económica se ha extendido a todos los aspectos de la vida: nuestra individualidad, nuestra identidad se construye a través de aquello que consumimos. Esto excluye a los insolventes, a los que no pueden consumir. Y lo mismo pasa con los incomunicados, los excluidos de esa fantasía de conectividad total. Para ellos no hay ni comunicación ni libertad. Pero eso no parece importarnos. Parece que asistimos a la renuncia a lo colectivo, a lo político. La libertad que se nos ofrece es la de escoger entre una mercancía u otra, entre un tipo de consumo u otro, entre un espectáculo u otro, pero nunca poder proponer una alternativa. Parece contradictorio, pero la accesibilidad continua e instantánea a la información tiene como consecuencia la imposibilidad de transformarla en conocimiento, ya que no hay tiempo de procesarla.

¿Cree usted que vivimos un estado de devaluación de la imagen, y un estado de consumo acrítico de las imágenes?

Diría que sí, pero que a pesar de su volatilidad y su fragilidad, a pesar de su apariencia de insignificancia, las imágenes conforman el sustrato fundamental del mundo contemporáneo, nuestra experiencia está mediada y construida por las imágenes. Estamos rodeados de imágenes, a todas horas y en todas partes, pero esa sobreabundancia impide, paradójicamente, detenerse en ellas. Podríamos pensar que ese exceso de imágenes, a diferencia de la época en que su fabricación era una prerrogativa de los reyes y la Iglesia, les habría restado poder, pero esto no afecta a todas las imágenes: cuando alguien, por ejemplo, rompe o quema una fotografía de un futbolista o un cantante enfrente de sus fans, la reacción no es precisamente de indiferencia. Y en España, romper o quemar la foto del Rey es un delito. Y no contemplamos igual la misma imagen en un museo que en una revista. Y las imágenes de los inmigrantes siendo expulsados por la Guardia Civil aparecen en un segmento concreto de la programación; y cuando el Gobierno se cuida mucho y hace un montaje específico para mostrar solamente las imágenes que quiere que veamos es porque esas imágenes siguen teniendo poder. Lo que si es cierto es que la espectacularización de la violencia –el ver caer las torres gemelas quinientas mil veces- nos acaba necesariamente embotando y nos insensibiliza. Por eso, una labor fundamental del artista ha de consistir en hacer visibles esas imágenes, en ponerlas en circulación otra vez, haciendo que digan lo que la inmediatez y el contexto en el que se veían no nos dejaban ver.

¿Cree usted que estamos viviendo el fenómeno de la homogeneización del imaginario?

Si hablamos del consumo acrítico de las imágenes en nuestra civilización es logocéntrica, que sigue existiendo una subordinación al poder de la palabra, de la lengua escrita y de la lengua hablada. Cuando un crítico de arte tiene

que hablar de una obra tiene que verbalizarla, o a un artista se le pide que hable de su obra, se le está pidiendo que la traduzca a otra lengua. Esto es muy significativo, ya que en la escuela se nos enseña a expresarnos verbalmente y por escrito, y en la universidad las investigaciones se tienen que mostrar a través de ese lenguaje, y cuando nosotros queremos aprender, también lo hacemos a través de ese lenguaje, de esa traducción específica... y sin embargo ¡el resto del mundo está dominado por imágenes! Lo que no se nos enseña a la mayoría de la población es a descodificar esas imágenes, nadie nos enseña a ver la tele, por ejemplo: ¡como si este medio no fuese un lenguaje!

Pero, además, aunque efectivamente hay toda una globalización de las imágenes, el discurso postcolonial nos ha enseñado que esas imágenes no se interpretan del mismo modo en todas partes, no significan lo mismo. Recordemos aquella enciclopedia china imaginada por Borges, donde divide a los animales según unas categorías, a nuestros ojos, absurdas: los animales que pertenecen al emperador, los embalsamados, los fabulosos, los perros sueltos, los que acaban de romper un jarrón, etc. Se trata de un ejemplo extremo hasta la caricatura, pero nos enfrenta al convencionalismo de nuestra, y de todas, las culturas.

¿Cuál es el 'futuro' del arte?

Lo veo como un trabajo en las fisuras, en las fronteras, en los imprecisos límites donde se tensan las disonancias, para intentar volver a mirar activamente, de modo que podamos volver a ver. Y a imaginar. La imaginación es directamente política: en la forma de imaginar hay implícita una política.

La función del arte, de las artes visuales, por lo menos, consiste en pensar con imágenes, en detener su previsible finalidad programada -que es la de troquelar una falsa conciencia, una construcción ideológica de un Yo despolitizado, pacificado, sumiso- desvelando el carácter construido, interesado, aprendido de todo aquello que parece que brota espontáneamente y cuya repetición banal construye y refuerza el orden del mundo.

Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte

Teresa Lenzi entrevista a Ana Navarrete Tudela, profesora, artista y activista, y pensadora española. Abril de 2014. Barcelona/Valencia, España.

T.L. ¿Cómo definiría usted el estado del arte actual? Su status, su potencia, sus impactos en el ámbito social y cultural...

AN: es muy difícil responder a esta pregunta en unas breves líneas, y más difícil hacerlo con objetividad. La pregunta para ser asumible en una breve entrevista debería formularse de otro modo, algo así como ¿el arte actual tiene alguna repercusión fuera de los márgenes del sistema arte? Y la respuesta es indudablemente sí. En los últimos años hemos asistido a una reinstitucionalización de cierto arte de vanguardia que ha ido paralelo a la masiva inauguración de museos y salas de arte y a una cada vez mayor concentración de poder y dinero en muy pocas manos, proceso que se ha llevado a cabo con una acusada falta de transparencia. Los recursos millonarios destinados a estas instituciones no son fiscalizados por ningún organismo, de modo que la opacidad de la institución arte cuadra muy bien con las políticas neoliberales que lo alimentan. A su vez los artistas hemos estado completamente desprotegidos y excluidos del proceso de participación y más y más a medida que la crisis económica se ha ido encrudeciendo.

Las artes plásticas sabemos que constituyen en el Estado Español un sector económico estratégico (contribuyendo al PIB en un 9,6%) sin embargo falla estrepitosamente como servicio público.

¿El ‘alma’ del arte se ha perdido? Cual es el ‘alma’ del arte en el contexto de la sociedad de espectáculo?

AN.: ¿Qué es el alma del arte? las metáforas sobre le alma del arte resultan siempre algo cómicas, y parten de una confusión interesada, confundir al arte con el artista para terminar por eliminar al artista; buen ejercicio de demagogia.

Como juego literario da poco juego y como afirmación filosófica resulta anacrónica. Si alma y cuerpo son inseparables como ya teorizo Aristóteles, el alma es tan mortal como el cuerpo. Siguiendo con el juego podemos afirmar que alma del arte en las sociedades del espectáculo es el propio espectáculo. Y el espectáculo está muy bien de salud y “constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante” tal y como afirmaba Debord en su influyente libro *La sociedad del espectáculo*. 20 años después de la publicación de *La sociedad del espectáculo*, en 1967, Debord comenta sobre el alcance y vigencia de sus teorías: “El cambio de mayor importancia en todo lo que ha sucedido en los últimos veinte años reside en la continuidad misma del espectáculo”, “La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.

Casi 50 años después de los comentarios de Debord, el escritor Mario Vargas Llosa publicó el ensayo, *La civilización del espectáculo* “Para el escritor, y quizá sea este su juicio más severo, el empuje de la civilización del espectáculo ha anestesiado a los intelectuales, desarmado al periodismo y, sobre todo, devaluado la política, un espacio donde gana terreno el cinismo y se extiende la tolerancia hacia la corrupción, algo que el autor de *Conversación en La Catedral* ilustra con una anécdota de su tierra natal:

“En las últimas elecciones peruanas, el escritor Jorge Eduardo Benavides se asombró de que un taxista de Lima le dijera que iba a votar por Keiko Fujimori, la hija del dictador que cumple una pena de 25 años prisión por robos y asesinatos. ‘¿A usted no le importa que el presidente Fujimori fuera

un ladrón?”, le preguntó al taxista. ‘No’ —repuso este— ‘porque Fujimori solo robó lo justo’. *Lo justo*. La indiferencia moral. La civilización del espectáculo.”

La sociedad espectacular ha abolido para perpetuarse, la memoria histórica. “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer”

Así podemos afirmar que el alma del arte en las sociedades contemporáneas es la perpetuación del espectáculo que cumple eficazmente con sus objetivos y refuerza el proyecto de dominación.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas de arte en El Orden Establecido de la publicidad y de la política?

A.N: Aquí volvemos a la primera pregunta de esta entrevista; la producción artística ha evolucionado como parte del proceso capitalista, en este sentido el rol de las prácticas artísticas no es otro que el de contribuir al espectáculo de la publicidad y de la política, con el único objetivo de proporcionar mayores dividendos.

Entiendo que la pregunta va dirigida hacia aquellas prácticas artísticas resistentes que por su propia lógica se oponen a la lógica del espectáculo. El primer paso para escapar a la dominación especular es escapar del sistema del arte y eso pasa por una toma de una conciencia del propio

sistema, sus paradigmas, sus actores, sus cloacas... un segundo paso sería crear políticas y mecanismos de transparencia democrática que hicieran del arte un verdadero servicio público.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas femeninas en El Orden Establecido de la publicidad, de los medios de comunicación y de la política?

A.N: Las prácticas artísticas feministas, como todas las prácticas críticas, no han escapado a la instrumentalización y han sido devoradas e institucionalizadas por el sistema con una facilidad espantosa. Incluso con mayor facilidad que otras prácticas desestabilizadoras.

El feminismo español desde mediados de los años 80 ha sufrido un proceso de institucionalización, los temas de género han entrado en las agendas públicas y esto ha tenido efectos muy negativos para la agenda feminista. El primer efecto ha sido su vaciamiento como discurso crítico, y como movimiento social que cuestiona la relaciones de poder y un segundo efecto ha sido el creciente número de mujeres en la institución política, y sobre todo artística.

En los años 90 se extendió la idea que el mundo del arte contemporáneo en España estaba dominado por las mujeres, una especie de “feminización” del sector, sin embargo sabemos que aunque desigual según la posición ocupada en el sector, las artistas están claramente infrarepresentadas, tampoco podemos creer que el hecho de que ciertas mujeres hayan accedido a las esferas de poder del mundo del arte les ha llevado a proponer y favorecer políticas de la igualdad en el sector, aun teniendo en sus manos las herramientas para hacerlo.

Es cierto que nuestro campo específico son innumerables las exposiciones de trabajos de mujeres que han proliferado por la geografía nacional en los últimos 20 años, hemos aumentado la presencia de mujeres en las exposiciones y colecciones, hemos añadido nombres a la tan sectorializada e interesada historiografía del arte español.

[1] En *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (de). Traducción al castellano en: <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>

Una verdadera práctica feminista debería entenderse como práctica política desestabilizadora. No se trata de inscribir nombres en la historia del arte, sino como dice Griselda Pollock: “para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, yo no puedo acantonarme en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la *art history*. La comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. El saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres.”

Las prácticas artísticas feministas deberían plantearse las relaciones de poder en el seno de la institución arte. Hablar de los intereses de las mujeres en el seno de la institución arte pasa por cuestionarse las relaciones de la institución con el patriarcado y el capitalismo como formas económicas- ideológicas.

¿Cree usted que vivimos una ideología de una falsa comunicación y de una falsa libertad en la actualidad?

A.N: libertad de comunicación, libertad de opinión, libertad de expresión, libertad de circulación, libertad de pensamiento, libertad de consciencia, libertad de religión, libertad de asociación, libertad de reunión pacífica, libertad sindical y de derecho a la manifestación. Derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales que no están garantizados hoy para ningún ciudadano en ninguna parte del mundo. Ésta no es, desde luego, una época de libertades... vivimos tiempos muy difíciles que han intensificado las relaciones de poder.

¿Cree usted que vivimos un estado de devaluación de la imagen, y un estado de consumo acrítico de las imágenes?

A.N: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.

El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una representación que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado.” (Debord)

La propia lógica del espectáculo asegura el consumo masivo y acrítico de productos visuales, a fin de cuenta sus medios son sus fines. Hoy es espectáculo es el régimen de visibilidad contemporáneo. La multiplicidad de instrumentos escópicos asegura su perpetuidad.

¿Cree usted que estamos viviendo el fenómeno de la homogeneización del imaginario?

A.N: esta pregunta ya ha quedado respondida en la anterior.

¿Cuál es el ‘futuro’ del arte?

Me gustaría no tener que responder a esta pregunta ya que tiene muchas aristas y muchas trampas. No obstante intentaré esbozar un par de generalizaciones que como tales son siempre parciales.

El arte del futuro pasa por el futuro de los trabajadores culturales del arte y las condiciones materiales en que desarrollamos nuestro trabajo; condiciones que se han degradado mucho en estos años de crisis. Asimismo el arte del futuro dependerá de las políticas culturales que se pongan en marcha, de los transparencia de la gestión y del buen uso del dinero público. El futuro del arte está en pensar y diseñar un sistema del arte como servicio público.

Conversaciones con hacedores y pensadores de y en arte

Teresa Lenzi entrevista a Rosa María Blanca. Rosa María Blanca es profesora, artista y pensadora. Abril de 2014. Barcelona /Porto Alegre.

¿Cómo definiría usted el estado del arte actual? Su status, su potencia, sus impactos en el ámbito social y cultural...

Pienso que estamos viviendo una etapa importante del arte, en la medida en que se han estado desarrollando distintos lenguajes artísticos, produciendo significados que definitivamente han rebasado nuestras expectativas. Es que sí creo que la potencia del arte ha estado siendo aprovechada tanto por los artistas cuanto por la propia cultura para problematizar cuestiones que sin el arte no podrían resolverse o, por lo menos, apuntar para un posible horizonte de reflexión.

¿El ‘alma’ del arte se ha perdido? Cual es el ‘alma’ del arte en el contexto de la sociedad de espectáculo?

Me parece que el “alma” del arte “se ha recuperado”. El exceso de información, la Internet, la Web o las redes sociales, nos han llamado mucho la atención para sentir la necesidad del arte al vivo. Las exposiciones, bienales y ferias del arte han estado siendo visitadísimas. Vivimos un momento del arte como espectáculo, sin duda, pero ese espectáculo está produciendo cambios, en lo que se refiere a la familiarización del arte. Obviamente, continuamos viviendo una elitización del arte. Parece como si no fuera posible construir un arte que nos interese a todos. Lo que estamos viviendo son circuitos de arte. Los hay unos más espectaculares que los otros. La

cuestión es pensar si estamos incluyendo a todos los grupos culturales o si nos dirigimos a la misma elite cultural (y académica).

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas de arte en El Orden Establecido de la publicidad y de la política?

Un rol verdaderamente de transformación. El arte de denuncia cumple el mismo rol que los movimientos sociales: de oposición. Creo que estamos cansados del rol dialéctico. Eso ya no nos inspira y lo que es peor, es fácil de eliminar. Lo que hace falta es un estudio, una investigación que nos ayude a proponer estrategias que atraviesen los mecanismos del poder y que contribuyan a una mudanza en lo que se refiere a formas de gobernanza posibles, más equitativas, más justas. En la dimensión de la publicidad, urge una transformación en los procesos de constitución de nuestras subjetividades.

¿Qué rol pueden cumplir las prácticas artísticas femeninas en El Orden Establecido de la publicidad, de los medios de comunicación y de la política?

Esta pregunta la relaciono con la anterior. Me refiero a que urge una transformación en los procesos de constitución de nuestras subjetividades. Es que no nos damos cuenta de las afirmaciones que hacemos cuando redudamos la opresión sobre mujeres, lesbianas y trans. Muchas de las prácticas artísticas femeninas (re)afirman esa opresión cuando realizan el acto de enunciación de la opresión. El desafío es cómo exponer otras formas de subjetivación que transformen lo femenino, que lo hagan más político y al mismo tiempo más tremendamente estético.

¿Cree usted que vivimos una ideología de una falsa comunicación y de una falsa libertad en la actualidad?

Yo creo que todo es falso. Pero eso no quiere existir que exista lo verdadero. Vivimos ficciones: la ficción de la comunicación, la ficción de la libertad... la cuestión es cómo inventar ficciones que no propongan el exterminio

humano, la lesbofobia, la transfobia o el feminicidio. Ese es el problema. El problema de la libertad es un problema neoliberal. La tanatopolítica actual está constituyéndose en una dimensión de lo natural. Eso es gravísimo. La comunicación nos está tragando y nosotrxs somos cómplices. Cómo construir otra red, otra comunicación. Tenemos que atravesarla, pero con todo el cuerpo o con todos los cuerpos.

¿Cree usted que vivimos un estado de devaluación de la imagen, y un estado de consumo acrítico de las imágenes?

Con seguridad, el volumen de imágenes que consumimos es superior al consumo de imágenes de los siglos pasados. El problema de una cultura acrítica está creciendo, pero las imágenes no tienen la culpa. Somos nosotrxs quienes constantemente estamos construyendo el sentido de las imágenes. Una imagen muy simple puede tener un alto valor. Considero que los contextos de interpretación de las imágenes deben ser desarrollados a partir de la educación y en articulación con el arte.

¿Cree usted que estamos viviendo el fenómeno de la homogeneización del imaginario?

A veces parece que estamos viviendo el fenómeno de la homogeneización del imaginario. Pero también vengo observando otras formas de proponer el imaginario, precisamente, en el campo del arte con un corte feminista, lesbiano o transfeminista. Existen grupos y colectivos de arte que proponen una resistencia que, se revierte como fuerza imaginaria, muy potente, produciendo cambios en nuestros relacionamientos, en nuestra forma de gestionar nuestra economía, en la manera de pensar el género hegemónico, en la heteronormatividad que, me parece es el problema mayor del sistema neoliberal actual.

¿Cuál es el 'futuro' del arte?

El futuro del arte es su vivencia. El futuro del arte ya comenzó.

Resumos e *abstracts* das dissertações de alunos formados

Aluna/Student: Adriana Silva da Silva

Orientadora/Advisor: Lucia Bergamaschi Costa Weymar

Título: “O infográfico conceitual como meio para o desenvolvimento de experiência estética significativa em web arte”

Linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética

RESUMO

A pesquisa “O infográfico conceitual como meio para o desenvolvimento de experiência estética significativa em web arte”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel, propõe a construção de um método de Ensino da Arte que explore obras que envolvam tecnologias digitais. A presente investigação visa responder a seguinte questão: *como construir uma estratégia teórico-metodológica para o desenvolvimento de “infográficos conceituais” que possibilitem uma experiência estética significativa em web arte?* Seu objetivo principal é discutir a possibilidade de desenvolver o método proposto. Distintos modos são adotados para verificar o problema apresentado, observando o meio onde se manifesta a fim de entendê-lo, interpretá-lo e atribuir significados, caracterizando-se, assim, em um método qualitativo. Tal abordagem se justifica uma vez que os dados consultados possuem caráter descritivo e subjetivo e a interpretação dos resultados obtidos nos infográficos

conceituais projetados está relacionada ao contexto e aos pressupostos culturais dos envolvidos na sua produção. O referencial teórico contribuiu na reflexão de conceitos como tecnologia e cultura, observando as influências no perfil do jovem contemporâneo, público contemplado. Compreender as teorias sobre educação estética e sensível foi fundamental para compreender as metodologias consolidadas sobre o Ensino da Arte que, também, servem como aporte teórico para a reflexão da prática docente. Questões referentes à teoria da aprendizagem significativa são abordadas para pensar a proposta metodológica. Com isso, a teoria dos mapas conceituais e suas aproximações com projetos de infográficos propiciaram o desenvolvimento de uma prática aqui denominada “infográfico conceitual” por meio do qual o estudante pode traduzir a experiência vivenciada através de obras de web arte, atribuindo conceitos, relacionando-os, ou não, a imagens que transmitam o pensamento. A proposta metodológica, testada em uma turma de Ensino Médio do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense em Pelotas, RS, permitiu verificar a viabilidade do desenvolvimento de infográficos conceituais como meio para o desenvolvimento de uma experiência estética significativa.

Palavras-chave: ensino da arte; web arte; experiência estética; infográfico conceitual.

Title: “*Conceptual Infographics as a Means for Developing Significant Aesthetic Experiences in Internet Art*”

Line of Research: *Art Teaching and Aesthetic Education*

ABSTRACT

The research project “Conceptual infographics as a means for the development of significant aesthetic experiences in Internet Art”, as-

sociated with the Postgraduate Program in Visual Arts of the Center of Arts of the Federal University of Pelotas-UFPel, proposes the construction of an Art Teaching method which explores artworks involving digital technologies. This investigation aims to answer the following question: how can one construct a theoretical-methodological strategy for the development of “conceptual infographics” that makes a significant aesthetic experience possible in Internet Art? The main objective of this research is to discuss the possibility of developing the proposed method. From the start, different ways of approaching the problem are verified, observing and learning about the media in order to understand it, to interpret it and to assign meanings to it, thus characterizing it as a qualitative method. This approach has shown itself to be relevant since the data consulted is descriptive and subjective in nature and the interpretation of the results obtained, through the conceptual infographic projects, relates to the context and cultural assumptions of those involved in their production. The theoretical framework contributed to reflection about concepts such as technology and culture, observing influences on contemporary youth, as well as the targeted public. Understanding the theories on aesthetics and education of the sensible was crucial to grasping the consolidated methodologies of Art Teaching, which also serve as theoretical bases for reflection about teaching practices. Issues related to the theory of meaningful learning are addressed in order to help consider the proposed method. Furthermore, the theory of conceptual maps and their link to infographic projects allowed the development of a practice in “conceptual infographics”, through which students can translate his or her experiences through artworks in Internet Art and attribute concepts to them, thus, relating them – or not – to images that convey his or her way of thinking. The proposed methodology, tested with a group of high school students from the

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense in Pelotas, allowed checking the viability of using conceptual infographics as a means for developing meaningful aesthetic experiences.

Keywords: art teaching; Internet Art (Net Art); aesthetic experience; conceptual infographics.

Aluna/Student: Ana Manuela Farias Regis

Orientadora/Advisor: Úrsula Rosa da Silva

Título: Arte Têxtil e Estesia – entrelaçamento, fios, pontos com a Educação Estética em Oficinas de Criação Coletiva”

Linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética

RESUMO

Este estudo faz parte de uma pesquisa que se desenvolveu no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/RS, cujo objetivo é analisar como o ensino da arte possibilita problematizar a arte como forma de expressão. Este estudo considera a arte em uma relação corpo-sujeito, utilizando como metodologia a realização de Oficinas de Criação Coletiva, que confrontam a desordem que a criação traz, tornam possível a relação que poetiza o minúsculo, o anódino, o lixo, o vulgar, o sem importância de todo o dia. Por meio da criação de imagens poéticas, pode-se trabalhar o “descabido” (Meira, 2007), o sensível, razão pela qual se aproxima do artesanato. A autora participou do grupo trazendo sua trajetória, o que a identifica com os participantes

das oficinas, constituídas, em sua maioria, por alunos em Pedagogia e por artesãs cooperativadas, sem formação superior. Após cursar as disciplinas de Arte Têxtil I e II, a autora percebeu que o artesanato também fez parte de sua formação como professora e artesã, possibilitando que compartilhasse suas vivências e experiências nas tramas. Dessa forma, foi possível compreender como se constitui um corpo-sujeito, quando trabalha-se com tramas, linhas e desenhos. O estudo fundamentou-se em obras como: “Design + artesanato: o caminho brasileiro”, de Adélia Borges, que apresenta uma breve história do artesanato no Brasil; “O Artífice” e “Juntos”, que apresentam a construção do que é artesanato sob o olhar de Richard Sennett; e sob o olhar da educação estética, a autora traz Marly Meira, com seu trabalho “Filosofia da Criação. Reflexões sobre o Sentido do Sensível”; Maurice Merleau-Ponty com “Fenomenologia da Percepção”; “O Sentido dos Sentidos: a Educação (do) Sensível” de João Francisco Duarte Júnior; e “Emoções e Linguagem na Educação e na Política”, de Humberto Maturana, que analisa sob uma ótica do ser sensível.

Palavras-chave: artesanaria, Educação Estética, Oficinas de Criação Coletiva, tecelagem

Title: *Textile Art and Aesthetics – Intertwining, Threading, Stitching as Aesthetic Education in Collective Creation Workshops*

Line of Research: *Art Teaching and Aesthetic Education*

ABSTRACT

This study is part of a research project developed in the Masters in Visual Arts Postgraduate Program of the Center of Arts, Federal University of Pelotas-UFPEL, Pelotas, RS, Brazil that aims to analyze how

teaching art can make problematizing art as a form of expression possible. Art is considered within a body-subject relationship, using as methodology Collective Creation Workshops, which confront the disorder that creation can engender, making it possible to evoke the poetic in the ordinary, in that which is tiny or anodyne, in garbage and whatever is considered unimportant in everyday life. Through the creation of poetic images, it is possible to work with the unreasonable (Meira, 2007), thus, the sensible approaches craft. The author participated in the group revealing her experiences, which made other participants of the workshops identify with her. The group was mostly composed of students in the area of Pedagogy and artisans organized in cooperatives with no higher education. After finishing the courses in Textile Art I and II, the author realized that craft was also part of her training as a teacher and artisan, so she allowed the group to share her experiences in meetings. In this way, the author understood the constitution of the body-subject when working with weaving, lines and drawing. This study is based on titles such as “Design + Craft: The Brazilian Path” by Adélia Borges, who presents a brief history of Brazilian handicraft in “Artifice” and “Together”, in which Borges discusses the construction of what craft is according to Richard Sennet and from the standpoint of aesthetics, the author brings us Marly Meira’s work “Philosophy of Creation - Reflections on the Meaning of the Sensible”, as well as “Phenomenology of Perception” by Maurice Merleau-Ponty; “The Sense of the Senses: the Sensitive Education” by João Francisco Duarte Júnior and “Emotions and Language in Education and in Politics” by Humberto Maturana, who analyzes the perspective of the sensitive being.

Keywords: *handcrafting; Aesthetic Education, Collective Creation Workshops, weaving.*

Aluna/Student: Ana Paula Azevedo Barbosa

Orientadora/Advisor: Eduarda Azevedo Gonçalves

Título: “Sítios de Cultivo”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

A produção poética aqui contemplada apresenta a compilação de trabalhos realizados a partir de práticas cotidianas e do fazer experimental, envolvendo cultivo e cuidado ligados à jardinagem, entretanto, reverberando em formas mais alargadas do conceito. Dentro desta perspectiva, componho jardins no contexto da arte como atividade pessoal, coletiva, afetiva e artística. Buscando na utilização de diferentes dispositivos - vasos, livros, vídeos, continentes que permitam práticas de cultivo e a abertura para novos sentidos, que podem ser atribuídos ao re praticar ações ordinárias. Para tanto, me debruço sobre teóricos como Martin Heidegger e Alfredo Bosi, versando sobre a palavra cultivo, Anne Cauquelin acerca do jardim, Michel de Certeau, sobre o cotidiano e Reinaldo Laddaga abordando sobre a arte, e também na produção de artistas como Claude Monet, Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza, Marilá Dardot, Paulo Damé, Fernando Limberger, que conduziram a reflexão dos processos de criação, que tem como fundamento as atividades do cotidiano, e o cultivo das plantas como arte.

Palavras-chave: arte contemporânea, jardim, sítios de cultivo.

Title: “Sites for Cultivating”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

The poetic production contemplated here presents the compilation of works based on everyday practices and experimental making and doing, involving cultivation and care which reverberate into expanded forms of the concept of gardening. Within this perspective, I compose gardens in the context of art as a personal, collective, caring and artistic activity. Seeking the use of different devices - vases, books, videos, containers that enable cultivation practices as well as open up new meanings that are recognized when re practicing ordinary actions. Therefore, I reflect on theories in authors and philosophers such as Martin Heidegger and Alfredo Bosi when discussing the word cultivation; Anne Cauquelin concerning the garden; Michel de Certeau on practices of everyday life and Reinaldo Laddaga addressing the issue of art. Also discussed are the works of artists such as Claude Monet, Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Marilá Dardot, Paulo Damé and Fernando Limberger, leading to reflection on creative processes, which are based on everyday activities, and the cultivation of plants as art.

Keywords: Contemporary art, garden, sites for cultivating.

Aluna/Student: Auta Inês Medeiros Lucas D’oliveira

Orientadora/Advisor: Mirela Meira

Título: “Nas águas da AGA – Reflexões sobre a Associação Gaúcha de Arte-Educação e seus Reflexos na História do Ensino da Arte no RS”

Linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética

RESUMO

Este estudo, intitulado Nas águas da AGA – Reflexões sobre a Associação Gaúcha de Arte-Educação e seus Reflexos na História do Ensino da Arte no RS, refere-se a uma investigação desenvolvida junto ao Núcleo Transdisciplinar de Estudos Estéticos, NUTREE, do Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, Mestrado, na linha de Pesquisa Ensino da Arte e Educação Estética, na Universidade Federal de Pelotas, RS. Apropria-se de uma relação metafórica água/AGA para focalizar a influência dos grupos afetivos, tribos e associações de Arte Educação na história do ensino da arte no RS. Parte de experiências vividas em minha formação e chega à perspectiva ético-estética da arte de viver sob a socialidade - configuração que inclui a paixão no seio do social. A investigação é qualitativa, e se divide em momentos distintos, realizando um percurso metodológico que oscila entre narrativas biográficas e autobiográficas e uma análise documental sobre a trajetória da Associação Gaúcha de Arte-Educação, a AGA. Foram adquiridos depoimentos de ex-presidentes e militantes da AGA/RS, além de dados recolhidos em centenas de documentos, entre eles, boletins, fotografias, cartas, manifestos, livro de atas, panfletos, jornais, cartazes e programas de eventos em um acervo rico e inédito disponibilizado pelos protagonistas da história da AGA. Somente uma parte deste acervo foi analisada neste trabalho, organizado através da constituição de sete portos e alguns mergulhos, metáforas construídas para o trabalho que consideraram um porto para cada presidente da AGA, e um mergulho para cada evento relacionado à minha própria história de vida em formação. Paralelamente, transversalizou-se a relação da história desta associação com a história do movimento de arte-educação no RS e com a minha interpretação e inserção nesta história. Os principais teóricos que embasaram esta pesquisa foram Michel Maffesoli, com sua análise sociológica contemporânea

baseada nas categorias de tribo e socialidade, Edgar Morin, através de seu paradigma da complexidade, e Michel Serres, cujas contribuições filosóficas mestiças respaldaram muitas de minhas considerações sobre o momento histórico que atravessamos. Além deles, Marie-Christine Josso e Christine Delory Momberger contribuíram com a utilização das narrativas (auto) biográficas, além de Zygmunt Bauman, com seu conceito de modernidade líquida, que forneceu suporte teórico à metáfora das águas que umedece toda esta reflexão. As principais categorias utilizadas para analisar os depoimentos foram a razão sensível, a socialidade, a relação poder-potência e as tribos contemporâneas, todas fundamentadas, em sua grande maioria, na obra de Michel Maffesoli. Espera-se que esta investigação possa contribuir com um espaço reflexivo, político e poético de (re)constituição da história, da memória, dos afetos e cognições deflagrados pela arte-educação, em direção a uma atuação cada vez mais consciente do professor de arte no cotidiano da escola e da sociedade.

Palavras-chave: Arte Educação, movimentos sociais, Associação Gaúcha de Arte-Educação (AGA), tribos contemporâneas

Title: “On the waters of the AGA – Reflections on the Gaúcho Association of Art-Education and how it Reflects on the History of Teaching Art in RS”

Line of Research: Art Teaching and Aesthetic Education

ABSTRACT

This study, entitled “On the waters of the AGA – Reflections on the Gaúcho Association of Art-Education and how it Reflects on the History of Teaching Art in RS”, refers to the research project realized at the Center

for Interdisciplinary Aesthetic Studies, NUTREE, in association with the Line of Research: Art Teaching and Aesthetic Education at the Postgraduate Program (Masters) in Visual Arts of the Federal University of Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul (RS), Brazil. A metaphor relating to water (água in Portuguese) was appropriated and related to the similar sounding abbreviation “AGA” to focus on the influence of groups working together, closely such as the tribes and associations of Art Education, to whose history also belong those associations in Rio Grande do Sul (RS). The study begins with my experiences in education and formal training and continues toward an ethical-aesthetic perspective about the art of living and sociality – a configuration which includes passion at the core of the social. The research is qualitative and divided into distinct periods, forming a methodological approach that oscillates between biographical and autobiographical narratives, documentary analysis of the trajectory of the state’s association of art education: AGA. Personal statements were acquired from former presidents and members of AGA / RS and data was collected from hundreds of documents, including, newsletters, photographs, letters, manifestos, a minute book, pamphlets, newspapers, posters and event programs in a library rich and unprecedented, provided by the protagonists AGA’s history. Only a portion of this collection was analyzed in this study, which was organized by setting up seven metaphorical ports and some dips, metaphors created to function in a specific way, considering that there is a port for each president of AGA, and a dip for each event related to my own life story in terms of teacher training. There are crossovers and parallels in the relationships between the history of this association and the Art Education movement in Rio Grande do Sul and in relation to my interpretation and inclusion in this story. The main theories and authors on which this research is based are Maffesoli and his contemporary sociological analysis based on categories of tribe and sociality, Edgar Morin, through his paradigm

of complexity and Michel Serres, whose mestizo philosophical contributions have helped develop reflection about the historical period we are now experiencing. Furthermore, Marie - Christine and Christine Delory Josso Momberger were essential to considerations about the use of (auto) biographical narratives, and Zygmunt Bauman’s concept of liquid modernity helped us develop ideas relating to the metaphor of water, moistening reflection. The main categories used to analyze the statements were sensible reason, sociability, relationship power - power and contemporary tribes, all based, mostly, on the work of Michel Maffesoli. It is hoped that this investigation can contribute to a reflective, poetic and political space for the (re)constitution of history, memory, caring relationships and cognition sparked by art education, moving toward more conscious action on the part of the art teacher at school and in society.

Keywords: Art Education, social movements, Gaúcha Association of Art-Education (AGA), contemporary tribes

Aluna/student: Bethielle Amaral Kupstaitis

Orientadora/Advisor: Adriane Hernandez (UFRGS)

Título: “Sombras capturadas através da experiência noturna: ensaios sobre desenho”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

Os ensaios textuais que se seguem abordam os desenhos realizados a partir da observação das sombras percebidas em condições

de iluminação precária, à noite. Desta forma, o trabalho artístico se articula na tensão entre o que se experimenta no encontro com o espaço noturno e as sombras, em consecutivas tentativas de capturar e registrar o que delas é visível. O texto enfatiza a relação do desenho com as condições de privação da visão, trazendo a discussão sobre a experiência de desenhar à noite.

Palavras-chave: sombra, noite, repetição, hachura, desenho.

Title: “*Shadows captured through the nocturnal experience: essays on drawing*”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

This dissertation addresses the drawings made from observation of shadows perceived in conditions of poor light, mainly at night. The artwork articulates the tension between experiences in the encounter with the shadows and attempts to capture and record which of them is visible. The text emphasizes the relationship of the drawing conditions of poor vision, lighting, bringing into the light a discussion about the experience of drawing at night.

Keywords: shadow, night, repetition, hatching, drawing.

Aluna/Student: Carla Rosane dos Santos Vieira

Orientadora/Advisor: Renata Azevedo Requião

Título: “Da formação da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

O projeto de pesquisa que aqui apresento é um trabalho que se insere em meu percurso de criação com xilogravura tendo como interesse maior a cena contemporânea, onde imagens se proliferam convulsivamente. Estas imagens afloram em minha produção artística como representações de um mundo repleto de contradições, perturbações, conflitos internos e externos que se mostram no trabalho com montagens que remetem a sonhos, devaneios ou mesmo delírios. Trago aqui um conjunto de trabalhos realizados em xilogravura, uma técnica muito própria à minha expressão artística e não apenas como possibilidade de multiplicação de imagens. A montagem, procedimento sempre utilizado nos trabalhos aqui apresentados é uma forma de fazer aflorar este imaginário composto de muitos cruzamentos. Neste momento a linha dá o tom da poética pessoal em xilogravura. Mais que antes, é para ela, para incisão em uma matriz de MDF, que começo a olhar até chegar à estampa. Portanto, se é a xilogravura a linguagem que me permite desenvolver a temática humana, e se sua impressão em papel e a expressão, obtida por diversos procedimentos antes de chegar a estas cenas contemporâneas é a etapa final que é visualizada, o princípio é a linha. Com a linha, incido sobre a placa de MDF e dou ritmo à minha poética.

Palavras-chave: incisão-linha; xilogravura; processo.

Title: “*On the formation of the image (imagery) the millenary practice of the woodcut*”

Line of Research: *Creative Processes and Poetics of the Everyday*

ABSTRACT

This research project is a work that is part of my creative path using xylography (the woodcut) and develops my interest in depicting contemporary scenes, in which images proliferate convulsively. These images appear in my artistic production as representations of a world full of contradictions, disturbances, internal and external conflicts that occur in the assembled work. This work relates to dreams, daydreams, or even delirium. Here, I bring a set of works made with xylography, a technique very close to my own artistic expression, which is not used just as a possibility of multiplying images. The assembling of images, a procedure which is always used in the works presented here, is a way of enabling the appearance of imagery composed through many crossings. At this moment, the line evokes a personal poetic tone in xylography. More than before, it is the incision in the MDF matrix that leads my search until I get to the print. Thus, if xylography is the language that allows me to develop a human theme and expression, and if the act of printing the image on paper, which passes through many procedures before arriving at those contemporary scenes, is the final visualized stage, then the beginning is the line. With the line, I work the MDF block and give rhythm to my poetic.

Keywords: *Incision-line; xylography(woodcut); process.*

Aluna/Student: Carolina Moraes Marchese

Orientador/Advisor: Daniel Albernaz Acosta

Título: “Uma intenção [além do invisível]: desenho”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

A presente pesquisa parte de minha produção em desenho desenvolvida nos anos de 2012 e 2013. As reflexões aqui contidas se originam do modo de construir desenhos, e envolvem a maneira de olhar os objetos do mundo e as relações que se estabelecem a partir dessa visão. Para empreender a busca inicial, que consistia em descobrir como se estrutura o pensamento de desenho em minha prática, reuni algumas noções de artistas e teóricos sobre modos de ver e de desenhar. Assim, nessa pesquisa, descrevo procedimentos; aproximo minha produção a de outros artistas; relaciono o desenho e seu modo de produção com objetos do meu cotidiano.

Palavras-chave: desenho, arte contemporânea, processo de criação

Title: “An intention [beyond the invisible]: drawing”

Line of Research: *Creative Processes and Poetics of the Everyday*

ABSTRACT

This research project is based on my drawing production developed during 2012 and 2013. The reflections consider the way my drawings are constructed and involve the ways one looks at objects in the world and the relationships that are established from this vision. To undertake the initial search, which consists of discovering the way thinking about drawing is structured in my practice, I brought together some notions from artists and theorists about ways of seeing and drawing.

Thus, in this research, I describe procedures and approximate my production to that of other artists, as well as associate drawing and its mode of production with the objects of my everyday life.

Keywords: *drawing, contemporary art, creative process*

Aluno/Student: Ismael Agliardi Monticelli

Orientador/Advisor: Daniel Albernaz Acosta

Título: “Tapetum Lucidum”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

Partindo do encontro fortuito com um mapa antigo da Lagoa dos Patos e seus arredores, esta dissertação buscou costurar considerações sobre o processo de criação em artes visuais do autor e a sua imbricada relação com a paisagem, partindo da premissa de que, por trás de toda prática artística, subjaz uma poética resultante de uma forma particular de contemplar o mundo. A partir do entrecruzamento das experiências do artista com referenciais teóricos oriundos da filosofia, mais especificamente da fenomenologia, literatura, história e geografia, buscou-se averiguar outros procedimentos de pensar, relatar, escrever e apresentar um processo de criação em artes visuais.

Palavras-chave: processo de criação; artes visuais; paisagem; cotidiano; olhar.

Title: “Tapetum Lucidum”

Line of Research: *Creative Processes and Poetics of the Everyday*

ABSTRACT

Leaving my fortuitous encounter with an old map of the Laguna dos Patos and its surroundings, this dissertation seeks to sew together considerations about the process of creating visual art and its intertwined relationship with the landscape, on the premise that, behind all artistic practice, underlies a poetic that is the result of a particular way of contemplating the world. I seek to investigate other forms of thinking, reporting, writing and presenting a creative process in visual arts, intercrossing my experience as a visual artist with that of theorists and authors from philosophy, more specifically, phenomenology, literature, history and geography.

Keywords: *creative process; visual arts; landscape; everyday; view.*

Aluna/Student: Jacqueline Neves Silva

Orientadora/Advisor: Úrsula Rosa da Silva

Título: “Experiências em busca do desenho infantil dentro de uma perspectiva interdisciplinar de ensino”

Linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética

RESUMO

Esta dissertação relata uma prática docente desenvolvida nos anos

iniciais do Ensino Fundamental na cidade brasileira de Rio Grande/RS. Este estudo é relevante porque apresenta uma proposta de ensino de Artes na direção de uma educação estética que valoriza o desenho infantil de forma interdisciplinar. Esta valorização surgiu depois de se observar que o desenho infantil é muito importante para o desenvolvimento da criança. Este trabalho tem por objetivo mostrar que é possível inserir o desenho infantil dentro do trabalho pedagógico interdisciplinar. A metodologia utilizada para a realização deste trabalho possui caráter qualitativo e se caracterizou pela realização de desenhos individuais e painéis coletivos construídos pelos alunos. O registro destas atividades foi realizado através de fotografias. Os resultados obtidos foram significativos, além de ser relacionado o desenho a outras áreas do conhecimento os estudantes desenvolveram o gosto em desenhar e desenharam com qualidade no traçado.

Palavras-chave: Ensino de Artes

Title: “Experiences seeking children’s drawing in an interdisciplinary teaching perspective”

Line of Research: Art Teaching and Aesthetic Education

ABSTRACT

This paper discusses a teaching practice developed in the first years of elementary school in the Brazilian city of Rio Grande, RS. This study is relevant because it presents a proposal for teaching Art as part of an aesthetic education that values children’s drawing incorporated into interdisciplinary forms of study. This value of drawing was recognized after observing that children’s drawing is very important to their development. This study aims to show that children’s drawing

can be included in interdisciplinary pedagogical work. The methodology used for this work is qualitative in nature and is characterized by the production of individual and collective drawing panels built by students. These activities were recorded using photography. The results were significant, beside drawing being related to other areas of knowledge, the students developed a liking for drawing and made drawings that showed quality in their gesture and line.

Keywords: Teaching Art

Aluno/Student: Jarbas Gama Macedo

Orientadora/Advisor: Angela Raffin Pohlmann

Título: “A poética do labirinto: Percursos e passagens na gravura”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

A pesquisa apresentada foi desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da UFPel e teve como ponto de partida minha produção artística, realizada entre 2012 e 2013. Para tanto, foram utilizados procedimentos inerentes ao campo da gravura. Os conceitos percurso e passagem definem o ato de gravar e de imprimir, respectivamente. Destaca-se que esses procedimentos são vistos como um processo cíclico capaz de conectar as imagens. As marcas e sulcos realizados sobre a superfície de pisos vinílicos que compõem as matrizes e as impressões cujas imagens são transferidas de um suporte para outro. Dessa forma, esses procedimentos assumem autonomia. O objeto de estudo

da presente investigação refere-se aos deslocamentos e as transformações que ocorrem com a imagem de um trabalho em relação ao seguinte e às interligações entre eles. Também são considerados os entrelaçamentos entre as matrizes e as estampas que se conectam e que constituem uma rede de imagens. A referida rede é compreendida como um labirinto, formada por obras/matrizes, que carregam em suas superfícies imagens labirínticas. Também é considerada a experiência de gravar essas imagens, ou seja, de percorrer esses labirintos. Para refletir sobre essas conexões as leituras de Lucia Leão, contribuíram com o conceito de estética do labirinto e Umberto Eco com o conceito de elenco visual. Esta proposta busca contribuir com novas alternativas para repensar o campo da gravura contemporânea.

Palavras-chave: gravura, labirinto, autonomia, experiência, conexão.

Title: “The poetic of the labyrinth: paths and passages in engraving”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

The study investigated in the Postgraduate Program (Masters) in Visual Arts of the Federal University of Pelotas - UFPel is about my artistic process developed between 2012 and 2013, concerning procedures inherent to the field of engraving. The concepts of journey and passage define the act of writing and printing, respectively. It is important to highlight that these procedures have been seen as a cyclical process able to connect images. Marks and grooves made on the surface of vinyl flooring material compose the matrices and prints whose images are transferred from one support to another. Thus, these procedures become autonomous. The object of study is about displacements and

changes that occur in the work's image in relation to a following work and the interconnections between them. Also considered is the interdependence between matrices and prints, which are linked together, establishing a network of images. The network is understood as a labyrinth composed by works which are matrices and whose surfaces carry labyrinthine images. Also considered it the experience of engraving images which means traveling through these labyrinths. In order to reflect on these connections, readings in Lucia Leon provide the concept of an aesthetics of the labyrinth; and Umberto Eco brings the concept of the visual list. This proposal aims to contribute to new alternatives that reconsider the field of contemporary engraving.

Keywords: engraving, labyrinth, autonomy, experience, connection.

Aluno/Student: José Carlos Brod Nogueira

Orientadora/Advisor: Nadia Senna

Título: “Do Físico ao Digital: mudanças no pensar e fazer a obra”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

O projeto de pesquisa “Do Físico ao Digital: mudanças no pensar e fazer a obra” desenvolvido junto ao Mestrado em Artes, na UFPel, enfoca os processos criativos compreendidos na produção de uma série de imagens geradas a partir de uma matriz/radiografia digitalizada e manipulada em programa gráfico. Interessa ao projeto identificar características, conexões e rupturas referentes aos processos de con-

cepção e produção dessas obras em relação à produção anterior, considerando a passagem do físico para o digital. Sabendo-se que com o uso do computador a geração de imagens em séries pode ser ampliada em relação a tempo de execução e possibilidades de variações; considerando ainda, a possibilidade de salvar cada imagem gerada e preservá-la também como matriz; algumas questões se impõem: Ao prescindir da necessidade de imaginar o resultado de cada ação, o processo criativo se modifica? Se a percepção é privilegiada no processo criativo, este se torna mais focado na sensibilidade? Para dar conta destas e outras questões, desenhou-se uma metodologia de natureza qualitativa, compreendendo o mapeamento da produção, pesquisa de referenciais teórico/artísticos, produção poética e reflexiva, registro e documentação do processo. Os resultados observados apontam para as diferenças na maneira de pensar o trabalho. Como é possível visualizar o próximo passo, a percepção é privilegiada em relação à imaginação, a capacidade para “achar” as melhores soluções é enfatizada em função do acesso a elas, a possibilidade do “erro” é minimizada e há um investimento em direção a complexidade visual.

Palavras-chave: arte digital, processo criativo, imaginação, percepção, variação.

Title: “From the Physical to the Digital: changes in thinking about and doing artwork”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

The research project “From the Physical to Digital: changes in thinking about and doing artwork” was developed for the Postgraduate Pro-

gram(Masters) in Visual Arts of the Federal University of Pelotas, RS, Brazil and focuses on the creative processes within the production of a series of images generated from an array/x-ray scan and manipulated in a graphics program. Important to the project are identifying features, connections and ruptures with reference to these artworks’ processes of conception and production related to previous production, as well as considering the passage from physical to digital. In using the computer, we know generating images in series can be extended in terms of time of execution and the possibilities of variations and we can also consider the possibility of saving each image generated and preserving it as an array; thus, some questions present themselves: In dispensing with the need to imagine the result of each action, does the creative process change? If perception is privileged in the creative process, does this become more focused on sensibility? To take these and other issues into account, a qualitative methodology was designed, which includes the mapping of this production, the study of theoretical and artistic references, poetic production and its critical reflection, records and documentation of the process. The results observed indicate differences in the way to think about the work. Since visualizing the next step is possible, what becomes privileged in perception is the imagination, specifically emphasizing the capacity to “find” the best solutions as a function of obtaining access to them, where the possibility of “error” is minimized and where there is an investment in visual complexity.

Keywords: digital art, creative process, imagination, perception, variation.

Aluno/Student: Letícia Britto

Orientadora/Advisor: Renata Azevedo Requião

Título: “Oficinas de Arte Contemporânea para Crianças de Pré-Escola: A Experiência Estética e o Lúdico na Infância”

Linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética

RESUMO

A presente dissertação trata sobre o ensino de Arte Contemporânea na pré-escola, buscando descobrir alternativas para a formação pré-escolar, relacionado-a a experiências estéticas e lúdicas, capazes de provocar a ampliação do interesse da criança pela arte. Tendo como objetivo geral observar de que forma atividades relacionadas à Arte Contemporânea são capazes de impactar as crianças. E como objetivos específicos observar quais atividades provocam as experiências estéticas; investigar de que maneiras a Arte Contemporânea é útil para a produção de sentidos da criança, e de que modo tal aquisição de experiência pode participar no desenvolvimento da criança. Sendo assim esta pesquisa se divide em duas etapas a primeira sendo teórica, onde são abordados os conceitos de lúdico, Johan Huizinga (1990); Paulo de Tarso Cheida Sans (1994) e de experiência, Walter Benjamin (1994; 2002); Jorge Larrosa (2006), relacionados ao ensino de Arte Contemporânea, Katia Canton (2009); Anne Cauquelin (2005), assim como de forma breve, é apresentada a importância das Escolas de Arte do Brasil, para a mudança no cenário da arte educação para crianças, Herbert Read (1973; 1986); Augusto Rodrigues (1980). A segunda etapa desta pesquisa se deu de forma prática. A fim de alcançarmos os objetivos citados, foram aplicadas oito (8) oficinas de Artes Visuais, durante os meses de março e abril de 2013, em uma turma de pré-escola, de uma escola pública de Pelotas. As oficinas foram relacionadas às várias expressões das Artes Visuais Contempo-

râneas, e tiveram como foco a produção de artistas brasileiros ou que produziram no Brasil, são eles: Lygia Clark, Frans Krajcberg, Lia Menna Barreto, Regina Silveira, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário. Para a produção e desenvolvimento das oficinas, destaca-se a utilização de uma coleção de livros paradigmáticos de arte contemporânea, voltados para as crianças, trata-se da coleção “Arte à Primeira Vista” de Valquíria Prates e Renata Sant’Anna (2009), que serviram como mediadores entre a obra dos artistas apresentados e as crianças, sendo que o design e impressão dos livros permitiram que as crianças tivessem seus sentidos provocados, por meio do tato e da visão, sempre com texturas, imagens, cores e textos referentes aos materiais utilizados e às poéticas, presentes nas obras dos artistas.

Palavras-chave: infância; lúdico; Arte Contemporânea; experiência estética; oficinas;

Title: “*Contemporary Art Workshops for Preschool Children: Aesthetic Experience and Play in Childhood*”

Line of Research: *Art Teaching and Aesthetic Education*

ABSTRACT

This dissertation deals with the education of contemporary art in preschool, and seeks new alternatives for preschool education, connecting aesthetics and playful (ludic) experiences, able to increase childrens’ interest in art. The general objective is to observe how these activities related to Contemporary Art are capable of creating an impact on children. Specific objectives include: observing which activities awaken aesthetic experiences; investigating in which ways Contemporary Art can be useful for the production of meaning in

children and questioning in what way acquiring experience can participate in a child's development. Thus, this research project is divided into two stages: the first theoretical, where concepts about the "ludic" (the playful) are studied in authors such as Johan Huizinga (1990) and Paulo de Tarso Cheida Sans (1994); experience is studied in Walter Benjamin (1994; 2002) and Jorge Larrosa (2006); in relation to education about contemporary art, Katia Canton (2009) and Anne Cauquelin (2005). Also, we briefly discuss the importance of private preschools (nursery schools) in Brazil in relation to changes in the art education scene for children, also discussing Herbert Read (1973; 1986) and Augusto Rodrigues (1980). The second stage of this project was practical. In order to reach our objectives, eight workshops on Visual Arts took place in one of the preschool classes of every public school in Pelotas, RS, between March and April 2013. The workshop were related to many contemporary visual art practices and focused on the production of Brazilian artists such as Lygia Clark, Frans Krajcberg, Lia Menna Barreto, Regina Silveira, Lygia Pape, Hélio Oiticica and Arthur Bispo do Rosário. With respect to the production and development of the workshops, the use of a collection of paradigmatic books on contemporary art for children stood out. It was "Art at First Sight" ("Arte à Primeira Vista") by Valquíria Prates and Renata Sant'Anna (2009), which served as a mediator between the artists and their artworks presented in class and the children, noting that the design of the books always provokes the children's senses, both tactile and visual, with textures, images, colors and texts referring to the materials used in the artworks and artist's poetic.

Keywords: childhood; ludic (the playful); Contemporary Art; aesthetic experience; workshops.

Aluno/Student: Roger Fraga Coutinho

Orientadora/Advisor: Adriane Hernandez

Título: "Acontecimentos Pictóricos: Narrativas de um processo por sobreposição de camadas"

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

Na presente pesquisa, que se desdobrou a partir de minha produção pictórica, reflito sobre questões advindas de meu processo de criação, este que acontece por sobreposições de camadas de tinta, pelas quais a cor atinge, lentamente, diferentes níveis de intensidade. Utilizo a narrativa como gênero textual, buscando uma maior aproximação com o processo para evidenciar o olhar imersivo situado entre ações e gestos. As pinturas não obedecem a projetos definidos a priori, suas configurações surgem pelo diálogo entre a intencionalidade e os acontecimentos pictóricos, portanto uma dialética entre acaso e intenção. As relações cromáticas e espaciais são transformadas constantemente até que sejam suspensas as ações elaborais. Este fazer solicita um exercício da atenção capaz de potencializar percepções sempre renovadas acerca dos acontecimentos pictóricos. Como referências artísticas investigo alguns aspectos das produções pictóricas de Henri Matisse, Mark Rothko, Barnett Newman, Günther Förg e, da artista brasileira, Gabriela Machado. Além de pensamentos sobre arte e processo de criação de Paulo Pasta e Hélio Oiticica. Os teóricos mais abordados são Maurice Merleau-Ponty e Simone Weil.

Palavras-chave: acontecimentos pictóricos, processo, imersão, exercício da atenção. sobreposição de camadas.

Title: “Pictorial Events: Narratives about a process of overlapping layers.”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

In the present study, which unfolds from my pictorial production, I reflect upon issues arising from my creative process, one in question occurs through the overlapping of paint in layers, where the color slowly reaches different levels of intensity. I use narrative as a genre, seeking a closer relationship with the process to highlight the immersive gaze set between actions and gestures. The paintings do not follow projects defined a priori, their configurations arise through the dialogue between intentionality and pictorial events, therefore, a dialectic between chance and intention. Chromatic and spatial relationships are transformed constantly until the elaboration act is suspended. The act of making requires attention to maintain the potential for new perceptions about pictorial events. As artistic references, I investigate some aspects of the pictorial production of artists such as Henri Matisse, Mark Rothko, Barnett Newman, Günther Förg and the Brazilian artist Gabriela Machado, in addition to thoughts on art and the creative process in Paulo Pasta and Hélio Oiticica. Other theorists addressed are Maurice Merleau-Ponty and Simone Weil.

Keywords: pictorial events, process, immersion, attention, overlapping layers.

Aluno/Student: Tôni Rabello dos Santos

Orientadora/Advisor: Angela Raffin Pohlmann

Título: “Percepções de um eletrogravador: experiências poéticas com a corrosão”

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

RESUMO

Esta dissertação aborda questões referentes ao meu processo de criação, e assuntos que dialogam com as produções realizadas no Mestrado em Artes Visuais da UFPel. As produções que compõem este trabalho tecem sutis relações entre o universo da gravura, as impressões e incisões no cotidiano. A dissertação é organizada de modo a sistematizar uma poética sobre o ato de gravar, que se desenvolveu paralelo às práticas com procedimentos eletrolíticos na gravura em metal, o que apresento são percepções de um eletrogravador. A prática é o ponto de partida dessa investigação que visa expor um olhar que excede o espaço do atelier, explorando questões e acontecimentos que me atravessaram durante os dois anos que compreende o Mestrado. É reconhecido, neste texto, a importância do experimento para alcançar uma experiência intensa na produção artística. Correr riscos, explorar o acaso e permanecer atento sobre as coisas que me rodeiam são algumas das estratégias utilizadas durante essa pesquisa. Meus objetos de estudos correspondem a dez trabalhos processuais, são eles: Captador de Resíduos; Pequenos Naufrágios; Céu; Mapas Poéticos do Interior do Cubo Vermelho; Em Três Tempos; Paisagem Corroída; Contendo Sopro; Receptor de memórias; Projeto

Matriz Compartilhada e Conexão Céu e Terra, os mesmos são dispositivos artísticos, projetos artísticos e/ou ações artísticas. No texto, os trabalhos aparecem em um discurso “rio” que percebe cada um deles em seu estado de formação, em que uma ação se une a outra, num desdobrar dos pensamentos que os formaram. Pretendo, em meio às palavras e imagens do processo de criação, apresentar as transformações deste, que pode ser interpretado como uma “fase de transição” que parte do atelier de gravura para o espaço. Nesse sentido, o que apresento são atos de corrosões que dividem em três fases, cada uma delas contém registros de ações realizadas no atelier de gravura, ações frente à paisagem e acontecimentos que me atravessam no cotidiano. Portanto, os conceitos operacionais desta investigação poética são: extrair, deslocar e fixar; estas ações sustentam as discussões sobre os processos alquímicos na produção artística e nas reflexões sobre a corrosão e o ato de gravar. Em diálogo com a minha produção e pesquisa sobre a corrosão, abordo determinados trabalhos e reflexões de artistas como: Marco Buti; Robert Smithson; Daniel Senise; Elida Tessler, Victor Gripp, Hans Haacke, Richard Long, Cinthia Marcelle, Paulo Damé, Carlos Filho e os teóricos Gaston Bachelard; Gilles Deleuze, Virgínia Kastrup, Michel de Certeau, Francesco Careri, Georges Didi-Huberman, entre outros. Em fim, proponho uma reflexão sobre a corrosão como uma ação que produz gravura.

Palavras-chave: corrosão; gravura em metal; eletrogravura; processo de criação

Title: “Perceptions of an electroengraver: poetic experiences with corrosion”

Line of Research: Creative Processes and Poetics of the Everyday

ABSTRACT

This dissertation addresses issues relevant to my creative process, along with other subjects in dialogue the work I've been developing for my research project at the Postgraduate Program (Masters) in Visual Art at the Federal University of Pelotas (UFPEL). The production presented here makes subtle reference to the engraving process and the marks we see in our daily lives. The paper is organized to the universe of engraving, prints and incisions in everyday life. The dissertation is organized in a way that systemizes a poetic about the act of engraving, which was developed at the same time that I was learning about practices and electrolytic procedures of metal engraving. Here, I present the perceptions of an electro-engraver. Practice is the starting point of my investigation that aims to reveal a gaze that extends beyond studio space, exploring issues and events that have gone through my mind during the past two years of the Masters course. I acknowledge, in the text, the vital importance of experimenting in order to reach a point of intense experience in artistic production. Taking chances, exploring chance events and remaining aware of things that are all around are strategies used in this project. My objects of study correspond to ten process works, and they are: Residue Capturer; Little Shipwreck; Sky; Poetic Maps Inside the Red Cube; In three Phases; Corroded Landscape; Containing Breath; Receptor for Memories; Project for Shared Matrix, and Sky and Land Connection, these are artistic dispositives (apparatus), artistic projects and /or art actions. In the text, the works appear in a discussion about a “river” that perceives each one of them in its stage of formation, when one action unites with another, in an unfolding of a fluid and continuous line of thought. I intend to present, through images and words about the creative process, the transformations of what can be interpreted as a “transition phase” which leaves the engraving

studio and goes into space. In this sense, I present acts of corrosion that divide into three phases, each one of them containing not only records of actions that took place in the engraving studio, but also actions related to the landscape and events that affected my daily life. Thus, the operational concepts of this poetic investigation are: to extract, to displace and to make firm. These actions are the basis for discussions about alchemical processes in the production of art and the reflections about corrosion and the act of engraving (etching). Reflecting about my production and research about corrosion and the act of engraving, I discuss certain works and artists' reflections: Marco Buti; Robert Smithson; Daniel Senise; Elida Tessler, Victor Gripp, Hans Haacke, Richard Long, Cinthia Marcelle, Paulo Damé, Carlos Filho and theorists such as: Gaston Bachelard; Gilles Deleuze, Virgínia Kastrup, Michel de Certeau, Francesco Careri, Georges Didi-Huberman, among others. In the end, I propose reflection about corrosion as an action that produces engravings.

Keywords: corrosion; metal etching; creative process



¶

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor. Nesta edição, também foi utilizada a família tipográfica Alegreya para compôr o dossiê especial, sendo a tipografia assinada por Juan Pablo del Peral em 2010.

PARALELO31