

COLEÇÃO Alpha

PPGART
editora

Entre reflexões poéticas e conceitualizações: ensaios da arte na contemporaneidade

ORGANIZAÇÃO

Rosa Maria Blanca
Sandro Bottene
Yago Gustavo S. Lima

COLEÇÃO Alpha

PPGART
editora

ENTRE REFLEXÕES POÉTICAS E CONCEITUALIZAÇÕES: ensaios da arte na contemporaneidade

ISBN: 978-85-99971-37-6

ORGANIZAÇÃO: Rosa Maria Blanca,

Sandro Bottene e Yago Gustavo S. Lima

REVISÃO: Sandro Bottene

PROJETO GRÁFICO: Evandro Bertol

DIAGRAMAÇÃO: Yago Gustavo S. Lima

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Reitor Luciano Schuch

Vice-reitora Martha Adaime

CENTRO DE ARTES E LETRAS

Diretor Gil Roberto Costa Negreiros

Vice-diretora Andreia Machado Oliveira

COMISSÃO EDITORIAL PPGART

Diretora Darcy Raquel Fonseca

Vice-diretora Reinilda de Fátima B. Minuzzi

CONSELHO EDITORIAL

Andréia Machado Oliveira

Camila Linhati Bitencourt

Darci Raquel Fonseca

Gisela Reis Biancalana

Karine Gomes Perez Vieira

Nara Cristina Santos

Rebeca Lenize Stumm

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Rosa Maria Blanca Cedillo

CONSELHO TÉCNICO-CIENTÍFICO

Bernardo Baldissarotto (UFSM)

Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)

Cleomar de Souza Rocha (UFG)

Eduarda Azevedo Gonçalves (UFPEL)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UNB)

João Fernando Igansi Nunes (UFPEL)

José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

Giselle Beiguelman (USP)

Helena Araújo Rodrigues Kanaan (UFRGS)

Marcel Henrique Marcondes Sari (UFSM)

Maria Rosa Chitolina (UFSM)

Maria Beatriz de Medeiros (UNB)

Maria Luisa Távora (UFRJ)

Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Mariela Yeregui (UNTREF)

Milton Terumitsu Sogabe (UNESP)

Paula Cristina S. Almozara (PUC/Campinas)

Paula Viviane Ramos (UFRGS)

Paulo Bernardino Bastos (PT, Univ. Aveiro)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)

Paulo Antonio M. P. da Silveira (UFRGS)

Rachel Zuanon Dias (UAM)

Regina Melim Cunha Vieira (UDESC)

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro (UNESP)

Ricardo Barreto Biriba (UFBA)

Sandra Makowiecky (UDESC)

Sandra Terezinha Rey (UFRGS)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

®Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.

Av.Roraima 1000.Centro de Artes e Letras,sala 1324.

Bairro Camobi | Santa Maria / RS

(55) 3220-9484 | (55) 3220-8427

editorappgart@ufsrm.br

www.ufsm.br/editoras/editorappgart

E61 Entre reflexões poéticas e conceitualizações [recurso eletrônico] : ensaios da arte na contemporaneidade / organização: Rosa Maria Blanca, Sandro Bottene, Yago Gustavo S. Lima. – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, [2024].
1 e-book : il. – (Coleção alpha)

ISBN 978-85-99971-37-6

1. Arte contemporânea 2. Conceitualizações 3. Laboratório de Arte e Subjetividades – LASUB 4. Pesquisa em Artes Visuais
I. Blanca, Rosa Maria II. Bottene, Sandro III. Lima, Yago Gustavo S.

CDU 7.036

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabian - CRB-10/1492
Biblioteca Central - UFSM

Sumário

Prefácio 5

Rosa Maria Blanca, Sandro Bottene e Yago Gustavo S. Lima

Pensar o corpo contemporâneo 6

Sandro Bottene

Cyber-eu: desenvolvimento de uma identidade digital 16

Pierre Jácome Nascimento

Os artistas-cientistas e o MACT/UFSM 28

Juliana dos Santos Callero

Estrutura on-line do Acervo Artístico UFSM 42

Flávia Queiroz P. de Jesus

Os correios como circuito de arte alternativo 57

Yago Gustavo Silva de Lima

Memória e maternidade: anseios em uma pesquisa poética 70

Ataísa Antonia Perin

O caminhar das mulheres enquanto *punctum* 84

Amanda Pires de Deus Lima

Errância: uma exploração visual das dinâmicas das deambulações 95

Tuany O. S. Manfio

Viajes Subjetivas: transfiriendo el *punctum* 105

Rosa Maria Blanca e Paula Aschidamini

Trayectorias de vida y proyecciones intersubjetivas a partir del arte 118

Rosa Maria Blanca e Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria

Autoras/es 137

Prefácio

Rosa Maria Blanca, Sandro Bottene e Yago Gustavo S. Lima

Este volume da coleção Alpha reúne os trabalhos reflexivos de pesquisadores(as) do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSM. Composta então com variadas perspectivas, a publicação Entre reflexões poéticas e conceitualizações: ensaios da arte na contemporaneidade apresenta questões que orbitam a utilização de conceitos para o estabelecimento de reflexões e compreensões dentro das possibilidades de pesquisas em/sobre artes visuais.

Sem determinar áreas específicas, os conteúdos abordados pelos(as) autores(as) permeiam investigações poéticas e teóricas, em que ensaiam modos de conceitualizar a pesquisa em artes visuais. Nesse sentido, a presente publicação pretende mostrar um panorama das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Mestrado e Doutorado em Artes Visuais.

A conceitualização da pesquisa em artes visuais permite transitar entre diferentes áreas de conhecimento, abrindo a investigação para outros percursos. Acredita-se que o uso de conceitos operativos propicia o avanço da pesquisa, tanto na sua dimensão plástica, quanto teórica. Ao propor um conceito na pesquisa, compartilha-se experiências, pensamentos e subjetividades que podem se transformar em novos desdobramentos.

As formas de conceitualizar variam em cada pesquisa, muito depende do(a) autor(a). A publicação apresenta distintas maneiras de abordar uma pesquisa, assim como diversos modos de escrita, dando lugar a autorias singulares.

Os(as) autores(as) do PPGART são bolsistas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A publicação é organizada a partir do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM), pelo que também escrevem em coautoria autores(as) que transitaram pelo LASUB, como Bolsistas de Iniciação Científica - Fundo de Iniciação à Pesquisa (FICE/UFSM).

Pensar o corpo contemporâneo

Thinking about the contemporary body

Sandro Bottene

O corpo

Você já se questionou, alguma vez, sobre o que é o seu corpo? Ou poderia, simplesmente, lançar a pergunta de forma mais entendível: o que você pensa por corpo? As mesmas questões que direciono ao leitor, por sua vez, podem suscitar as minhas proposições sobre esse pensamento. A escrita que se dispõe nesse ensaio, de todo modo, por si só, já intenciona um pensamento sobre o tipo de corpo que sou e o entendimento de corpo que tenho. Parece complexo, mas o questionamento não é atual. A ideia de tentar “explicar” o corpo é algo que sempre despertou interesse em estudos científicos, filosóficos e, inclusive, de distintos teóricos, nas mais diversas áreas do conhecimento, ao longo dos séculos, na história do pensamento humano.

De que corpo eu falo? Do meu, do seu, do corpo como um organismo vivo, formado por funções físicas, psíquicas e inclusive sociais. Quantas outras formas se admitiria descrever o corpo? Parece difícil mensurar tal pergunta. Existe disponível uma vasta literatura atualizada e até em desuso sobre o tema. Mas, para pensar o corpo proponho, aqui, trazer as considerações de Arthur Danto (1924-2013), filósofo e crítico de arte, que escreveu o livro “O corpo/o problema do corpo”¹. Nesta obra, em especial no capítulo dez, que leva o mesmo título do volume, o autor discute a

¹ O livro foi escrito pelo autor originalmente em 1999.

problemática corpo/mente pontuada por meio de questões filosóficas ligada ao conhecimento científico, mas que não conseguiram se sustentar ou avançar adiante. Isso decorreu, principalmente, pela dificuldade em reduzir esse dualismo – físico e mental, o que fez o autor usar o termo “Irredutibilismo Psicológico” para tratar, provisoriamente, da filosofia da mente.

Para construir o seu raciocínio sobre o corpo, Danto (2003) se apoiou na premissa da máquina produzida por Alan Turing² (1912-1954) e da química por Friedrich Wöhler³ (1800-1882) – só para constar dois dos exemplos. Mas, o discurso ganha propriedade ao destacar o trabalho do filósofo francês René Descartes (1596-1650) — que diz que o indivíduo é formado por uma substância espacial (física) e outra substância pensante (mente) — descrito em “As meditações”⁴. Danto deixa claro o seu entusiasmo pelos escritos de Descartes, mas diz que, “pelo contrário, depende na realidade de uma distinção entre dois tipos de corpos”⁵ (2003, p. 236, tradução própria). Danto chama a atenção da possibilidade da distinção do pensamento estabelecido por Descartes, o que voltaremos a discutir na segunda parte deste mesmo ensaio.

No discurso, pensando na união aparente entre corpo e alma, em contrapartida ao pensamento de Descartes — intimamente ligada/unida formando quase uma única entidade, Danto diz que,

o problema corpo/mente se resolve por meio do reconhecimento de que, enquanto personificado — ou se preferir, encarnado na mente — o corpo tem exatamente os mesmos atributos que a mente, logo a relação corpo/mente é exa-

² Matemático, cientista da computação e filósofo britânico, tornou-se conhecido por criar uma máquina que resolvia cálculos como uma operação mental.

³ Químico alemão, demonstrou que uma substância orgânica poderia ser sintetizada a partir de uma substância inorgânica.

⁴ Escritos produzidos originalmente no século XVII, em que o autor expõe sua doutrina sobre questões de Deus e da alma.

⁵ “por el contrario, depende en realidad de una distinción entre dos tipos de cuerpos”.

tamente a relação mente/mente⁶ (2003, p. 241-242, tradução própria).

Dessa forma, levando em conta o corpo em termos de representação, Danto, por sua vez, expressa que “a alma humana poderia ser a melhor representação do corpo humano”⁷ (2003, p. 250, tradução própria), expondo a máxima de Ludwig Wittgenstein⁸ (1889-1951) de forma inversa. Então, se pensarmos em alma, estamos pensando em corpo? Ou, se falarmos em conceitos psicológicos, estamos tratando também de conceitos fisiológicos? Todavia, em síntese, estaremos abordando conceitos distintos para falar sobre o mesmo corpo, isto é, do corpo-pensante.

Corpo contemporâneo

Como se inscreve um corpo no contemporâneo? Se vivemos na contemporaneidade, nosso corpo já não o seria? Para pensar tais questionamentos, recorro, outra vez às considerações de Arthur Danto. No que se refere a alma humana, ele diz: “entendo, por assim dizer, um sistema de representações, ou de crenças, sentimentos e atitudes, uma espécie de texto”⁹ (Danto, 2003, p. 250, tradução própria). A partir dessa definição, conforme suas palavras, podemos compreender a sua explicação quando ele descreve, justamente, alguns distintos modelos para a alma humana.

Para Locke, a alma tem a estrutura de um dicionário, com ideias de ordem superior compostas

6 “El problema cuerpo/mente se resuelve por medio del reconocimiento de que, en cuanto que personificado -o, si prefere, encarnado en la mente-, el cuerpo tiene exactamente los mismos atributos que la mente.”

7 “el alma humana podría ser la mejor representación del cuerpo humano”.

8 Filósofo austríaco, naturalizado britânico, escreveu que o corpo humano é a melhor representação da alma humana.

9 “entiendo, por supuesto, un sistema de representaciones, o de creencias, sentimientos y actitudes, una especie de texto”.

de uma série finita de radicais empíricos. Para Platão tem a estrutura de uma conversação, é a interiorização dos intercâmbios dialéticos como os que fez famosos seus professores. Para Turing, tem a estrutura de um cálculo, cujos processos são combinatórios e computacionais. Para Hegel, tem a estrutura de uma narrativa. Para Freud e Lacan tem a estrutura de um histórico clínico. Para Joyce tem a estrutura de um solilóquio, cheio de lembranças, ressentimentos, acessos e quedas de sentimentos de amor, saudade e desprezo¹⁰ (Danto, 2003, p. 250-1, tradução própria).

Definir minha alma, significaria definir minha contemporaneidade? Está posto aí, implicitamente, uma das possíveis definições de corpo contemporâneo: um corpo-pensante que se desdobra em pensamentos múltiplos para entender os seus próprios questionamentos. Danto apresenta uma concepção particular e, ao mesmo tempo, reúne outra versão com distintos pensadores que, por sua vez, sustentam o seu próprio modelo como unidade e, consequentemente, dos demais no conjunto, para explicar, neste caso, a “alma”. Então, não há relevância em discutir cada modelo de pensamento na sua especificidade? Não é que não seja importante, mas o que deve ser levado em conta é a distinção dos pensamentos, a qual já mencionei na primeira parte do ensaio — enunciada por Descartes e reforçada pelo autor.

Se temos teorias para o corpo, podemos ter uma teoria para o corpo contemporâneo? Danto vai dizer que a psicologia popular desaparecerá quando o ser humano for representado, exclusivamente, por meio da língua de uma futura neurofisiologia, sem distinções e divisões: “o

¹⁰ *“Para Locke el alma tiene la estructura de un diccionario, con ideas de un orden superior compuestas de una serie finita de radicales empíricos. Para Platón tiene la estructura de una conversación, es la interiorización de los intercambios dialécticos como los que hizo famosos sus maestros. Para Turing tiene la estructura de un cálculo, cuyos procesos son combinatorios y computacionales. Para Hegel tiene la estructura de una narración. Para Freud y Lacan tiene la estructura de un historial clínico. Para Joyce tiene la estructura de un soliloquio, plagado de recuerdos, resentimientos, accesos y bajadas de sentimientos de amor, añoranza y desdén.”*

corpo que é eu se desaparecerá como conceito, para ser substituído pelo corpo que é meu – ou pelo corpo sem mais, como um complexo sistema eletro-químico-mecânico, como se não deixasse um eu para ser seu possuidor”¹¹ (2003, p. 247, tradução própria). Não foi à toa, que o autor pontuou a máquina de Turing e a química de Wöhler para chegar ao seu complexo sistema terminológico de corpo. Da mesma forma que refutou a ideia de corpo como algo de pertencimento, já que o “eu” e o “meu” não poderiam agir de modo separados, a não ser, simplesmente, pela ação do pensamento que ocorre na mente.

Para pensar o corpo contemporâneo e contribuir ao pensamento de Danto, proponho a aproximação, agora, com a concepção de contemporâneo desdobrada por Giorgio Agamben (1942,-), filósofo italiano, descrita no ensaio “O que é o contemporâneo?”¹². No discurso do item dois, de um total de sete pontos enumerados, o autor articula uma relação entre o poeta — enquanto contemporaneidade — e o seu tempo, como a “fratura das vértebras e do dorso”, através do poema intitulado “O século”¹³, de Osip Mandelstam (1891-1938). Agamben aponta que, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se” (2009, p. 61). O corpo contemporâneo poderia ser compreendido como o rompimento do tempo? A fratura que gera o impedimento de perceber o presente, se deve, justamente, às “vértebras fraturadas” da época e ao “dorso quebrado” do século — metáforas próprias do corpo.

Enquanto Danto (2003) projeta o corpo descrito por termos de uma “futura neurofisiologia”, Agamben (2009), para conceituar o contemporâneo, no item três, usa a “neurofisiologia da visão”. Segundo o autor, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben,

11 “el cuerpo que es yo se desvanecerá como concepto, para ser reemplazado por el cuerpo que es mío o por el cuerpo sin más, como un complejo sistema electro-químico-mecánico, suprimiendo por completo del discurso el pronombre posesivo”.

12 O ensaio foi publicado em 2008 com o título original: *Che cos'è il contemporaneo?*

13 A poesia foi escrita em 1923 pelo poeta russo.

2009, p. 62). O autor questiona, então, o que seria o escuro que vemos.

Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina (Agamben, 2009, p. 63).

Nossa visão poderia mudar o contemporâneo? Seria o meu corpo/pensamento atrevido a responder tal pergunta? Se o pensamento é algo corpóreo, a ideia de compreensão é o que nos aproxima da contemporaneidade, a fim de “incorporar” o contemporâneo ao corpo. Para “enxergar” o contemporâneo, então, é necessário desenvolver essa habilidade particular a partir do próprio corpo. Assim, a definição de corpo contemporâneo não se preceitua, como na complexidade do corpo apontada por Danto, pois, o que se “vê” ou deixa de se “enxergar” distingue, exatamente, o corpo-pensante contemporâneo.

Corpus cristata

Se temos pensamentos distintos de corpo na ciência, na filosofia, na literatura, podemos tê-lo na arte? Como pensar um corpo na Arte Contemporânea? Parto, então, da ação do corpo-pensante e da habilidade particular, contemporânea, de enxergá-lo. Assim, na tentativa de distinção do pensamento, como fez Danto (2003) e Agamben (2009), o corpo que chamo de contemporâneo é o *Corpus¹⁴ cristata* — o termo refere-se à botânica, se relaciona às

¹⁴ Estrutura física anatômica. Na botânica, os nomes científicos são compostos por palavras em latim e escritos em itálico.

plantas presentes em meu ofício de cacticultor¹⁵ e, consequentemente, se correlaciona à ideia de corpo da minha pesquisa em poéticas.

O corpo na forma cristata, ou fasciação, não possui o meristema em forma apical. Tal alteração, nos cactos, ocorre raramente. Suas células sofrem uma anomalia e passam a crescer de forma “desordenada” alterando sua forma tradicional. O corpo cresce, então, não por um ponto, mas, por uma linha meristemática, assemelhando-se ao formato de leque ou crista – se abre lateralmente. Pensar nesse “corpo bagunçado” — mas ainda com as mesmas características genéticas — não seria a tangente enquanto contemporaneidade (pela ausência de ordenamento)? A ocorrência dessa anomalia na fisiologia, em sua excepcionalidade, seria o mesmo que a percepção, sem esta “ordem pontuada”, do (trans)formar-se do corpo-pensante em contemporâneo?

Se assim for, este “transformar-se” poderia ser quase uma ritualização: gradual e contínua, em oposição à ocorrência do “ritual de apagamento” do corpo vivido — em relações cotidianas — na modernidade, observado por David Le Breton (2016), ou seja, não se projetando como o corpo presente-ausente que se escamoteia. Do contrário, então, como pensar o corpo exposto no contemporâneo? Eis o desafio! “A modernidade, mesmo se ela é frequentemente ambivalente em relação a este tema, é, em seu conjunto, um tanto inóspita ao corpo. Ela se estabelece sobre o fundo de uma negação ritual das manifestações corporais” (Le Breton, 2016, p. 163). O corpo exposto se abre como intimidade, pois o corpo é esse íntimo. Trabalhar tal aspecto é pôr-se a pensar.

Corpus in dolore

O corpo-pensante contemporâneo é um corpo-vivo. É notável que nutrir o corpo-vivo também se tornou um desafio a mais na contemporaneidade. Mas a nossa exis-

¹⁵ Cultivador de plantas pertencente à família das cactaceae (conhecidos por cactos). O ofício teve início como hobby em 2004.

tência em si, simplesmente, já não seria prova de que estamos vivos? Tomando como partida as considerações de Byung-Chul Han (1959,-) em “Sociedade paliativa: a dor de hoje”¹⁶, o filósofo sul-coreano argumenta que “a dor abre uma outra visualidade. Ela é um órgão da percepção que está hoje perdido para nós” (Han, 2021, p. 94). A dor como experiência sensitiva e emocional desagradável que, por um lado, atesta nossa existência e, por outro, nos alerta quando há algo errado no corpo, nos acompanha desde o nascer até morrer. E a busca por uma existência anestesiada ou uma vivência sob o ritual do evitando para com a sensação dolorosa, distorce o que é uma vida humana e a transforma, nas palavras do autor, em “morta-viva” (Han, 2021, p. 115). O *corpus in dolore* é manter-se em dor, permanecer-se sensível e perceber-se como corpo contemporâneo, se desprendendo da zona de conforto e se distanciando do mero corpo acomodado que se coloca na vertical.

E porque recorrer à dor se ela nos tortura e nos causa aflição? Han (2021) elenca a experiência da dor através de quatro definições sob a ótica de perspectivas: ele diz que dor é uma **verdade**, tudo que é verdadeiro é doloroso; que dor é **vínculo**, todo relacionamento dói; que dor é **distinção**, marca os limites e destaca diferenças; que dor é **realidade**, percebemos a realidade na resiliência que dói. Assim, pensar o *corpus in dolore* não se trata, essencialmente, de conviver com uma dor crônica, sensação desagradável e insuportável persistente no corpo que se transforma em sofrimento, mas pensar a dor como uma **dádiva** que constrói a subjetividade do corpo e potencializa a dimensão sensível, convertida em uma espécie de órgão-extra que condiciona o corpo contemporâneo.

Pensar na sensação da dor, me faz pensar que se deve a ela a sensação de existência. Dessa forma, a máxima exposta por Descartes, no século XVII, “penso, logo existo”, tem sua estrutura reformulada e atualizada por Han, no século XXI, por “sinto dor, logo existo” (2021, p. 65) ou ainda podemos levar em conta, com certo comedi-

16 Foi publicado com o título original Palliativgellschaft – Schmerz heute em 2020.

mento, a frase de Le Breton, “sofro, logo existo” (2013, p. 188). Através desse viés filosófico/social, o *corpus in dolore* que pontuo é o corpo contemporâneo que aceita de forma legítima que o seu corpo é constituído por um sistema nervoso e, sendo assim, deve ser capaz de perceber a dor a fim de nos tornarmos mais sensíveis seja como mecanismo que potencializa o pensamento ou, inclusive, o fazer poético.

A propósito, na pesquisa¹⁷ em Poéticas Visuais que desenvolvo, acabo expondo o corpo quase como um duplo: o corpo-pensante por Danto (2003) e o corpo como suporte material — operador de práticas sociais — por Le Breton (2016). Na prática, meu corpo é envolvido ou amarrado a aréolas de espinhos que, modeladas junto a pele, remetem à figura de um cacto (Figura 1). Com essa abertura alegórica, tais elementos visuais — os aguilhões — capazes de provocar experiências sensitivas e subjetivas, acrescidos às considerações de Han (2021) sobre a dor, criam proposições poéticas de um corpo contemporâneo, justamente, a partir de quando ele é exposto à arte. Assim, se temos pensamentos distintos na arte, então, já não somos contemporâneos? Para além disso, poderíamos projetar, finalmente, que nosso corpo é contemporâneo? Para Danto, definir uma resposta sobre o corpo seria “simplesmente uma questão que define um limite último do pensamento”¹⁸ (2003, p. 236, tradução própria). Se não podemos estabelecer ainda uma versão final do entendimento do corpo, torna-se relevante continuar suscitando outros questionamentos na contemporaneidade. Por que não, multiplicando-os na arte?

17 A investigação se situa em torno da identidade poética mitologizada Garoto-cacto e a relação entre dor e subjetividade. O problema de pesquisa gira em torno de como criar ações corporais que expressam uma sensação visual ou uma experiência de dor.

18 “simplemente una cuestión que define un límite último del pensamiento”.



Figura 1 - Sandro Bottene, *Studium Dolor II*, 2023.
Fotoperformance com espinho de cacto pigmentado.
Fotografia: Arquivo pessoal do autor.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

DANTO, Arthur. *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Madri: Síntesis, 2003, 304 p.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa: a dor de hoje*. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021. 115 p.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. Tradução: Fábio Credéder Lopes. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. 318 p.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. 245 p.

Cyber-eu: desenvolvimento de uma identidade digital

Cyber-me: development of a digital identity

Pierre Jácome Nascimento

Com base na pesquisa realizada até o presente momento, pode-se dizer que a sociedade contemporânea encontra-se hoje em um período de afirmação de sua transição do espaço físico para o digital. Com o avanço das tecnologias cada vez mais presentes em nossas vidas, torna-se quase impossível dissociar as ações analógicas das digitais, uma vez que os espaços de interação social tornaram-se altamente tecnológicos.

A sociedade avança, de certa forma, para o que pode ser entendido como a numerização definitiva dos métodos e seres (Edmond Couchot, 2003). E as artes não deixam de se fazer presentes também nessa transição que vem sendo instaurada há pelo menos sessenta anos, com o início das pesquisas em arte e tecnologia, nos anos 50 e 60, e o desenvolvimento de técnicas e obras que se apropriaram e auxiliaram no avanço das tecnologias digitais presentes hoje no cotidiano artístico e social.

O que temos hoje, pode ser compreendido como a fase final da ciborguização da cultura, como sugere André Lemos (2004, p.72), “a cibercultura será uma configuração sociotécnica onde haverá modelos tribais associados às tecnologias digitais, opondo-se ao individualismo da cultura do impresso, moderna e tecnocrática.” Sendo assim, podemos entender que à medida que os avanços tecnológicos prosseguem, em acompanhamento também irão avançar as técnicas artísticas e os modelos e regras sociais a fim de compreender e possibilitar a existência humana

nas próximas décadas.

A presente pesquisa, ainda em seu desenvolvimento, pretende demarcar essas possibilidades oriundas dos processos de digitalização da cultura, especificamente nos conceitos de construção de identidade - gênero, sexualidade e morfologia - agora ampliados pela imersão e desenvolvimento tecnológico.

A possibilidade de inserção direta nos próprios meios de comunicação, transpassando a barreira física, abandonando e assumindo uma identidade totalmente virtualizada, gerada a partir de números e códigos, simbolizando a mais recente etapa da “cyborgização” (Lemos, 2004), a era do “pós-virtual”, onde já se fazem uso de presenças totalmente virtualizadas - partindo do uso de tecnologias de inteligência artificial, simulação, programação, dentre outras - e assim, provocar e potencializar discussões e reflexões sobre as formas de criação de identidade mais atuais.

Penso então, em uma inserção direta no sistema das comunicações - redes sociais, sites, plataformas de jogos on-line, por exemplo - e com essas identidades virtuais, criadas partindo da relação ciborgue de troca entre o virtual e o real, me inserir e constituir como identidade imaterial dentro destes locais.

A ideia de uma identidade extracorpórea, pode ser vista muitas vezes em literaturas religiosas, sendo apresentada como o conceito de alma ou espírito (Allan Kardec, 2013), há de certa forma, uma dualidade identitária na relação matéria e não-matéria. E partindo dessa premissa, busco me apropriar dessas ideias como base para discutir as possibilidades de transferência de consciência, ou como pretendo chamar, “identidade migrável”¹.

Assim a consciência, fator determinante para a racionalidade humana, assume possibilidades de transferência livre por meios tecnológicos, ou seja, permitindo a translação da identidade de um indivíduo do mundo físico, palpá-

¹ Migrável - apropriado e adaptado da terminologia “migrar”, referente à mudança de local, assim como da área da computação, que significa possibilitar e realizar a transferência de dados, informações.

vel, para a realidade imaterial. O corpo passa da esfera do toque para a esfera da percepção. A identidade a ser construída e apresentada, se faz verdadeira a partir do momento de identificação dessa presença “viva” imersa no meio digital, construída nos modos de operação dos sistemas de comunicação eletrônicos. O pós-humano, abrangente aqui à prospecção dessa possibilidade ciborgue do cotidiano social, pode ser encontrado em diversos autores, que em sua maioria abordam as questões da tecnologia como um dos principais fatores de nova classificação ou determinação de limites para a sociedade contemporânea.

Donna Haraway, Rosi Braidotti e até mesmo André Lemos, como já mencionado, são alguns dos nomes que irão se preocupar em estudar e apresentar seus pontos de vista sobre a sociedade contemporânea e como as tecnologias emergentes podem, ou não, auxiliar no avanço da espécie humana.

Pós-humano: simbiose x imersão

Estudos sobre o pós-humanismo vem nos sendo apresentados há alguns anos, mostrando a preocupação de estudiosos da arte sobre o tema e as suas interpretações e previsões do que poderíamos encontrar na contemporaneidade com a fomentação e avanço das tecnologias e o desprendimento com o que se compreendia por ser “humano”.

As representações desse pós-humanismo crescente assumem diversas formas, desde literatura, filmes, jogos, e certamente, pesquisas em artes visuais. Conceitos de cibercultura assumem local primordial para as buscas de novas possibilidades, quando observadas do ponto de vista da arte e tecnologia.

Para as autoras, Haraway e Braidotti, o pós-humano não existe somente na era tecnológica, embora esta seja uma das possibilidades de compreensão do termo, para ambas, as relações pós-humanas envolvem também análises sobre a interação dos seres humanos com demais espécies de seres vivos (Haraway, 2017; Braidotti, 2015).

A experiência pós-humana, pode ser entendida en-

tão como aquela relação que para além do humano, permite uma simbiose entre os modos de vida humanos e outros seres vivos, sejam eles animais ou plantas, de forma que haja uma possibilidade de ganho e perpetuação de espécie entre ambas as partes. (Haraway, 2017).

Entretanto, especificamente para essa pesquisa, o foco se mantém sobre as relações entre humanos e máquinas, direcionando a pesquisa para a questão principal, a construção identitária pós-humana, imersa na tecnologia.

Como postulado por Donna Haraway, há no pós-humanismo envolvendo relações intra-espécies, um interesse pelo desenvolvimento mútuo entre os seres ali presentes, visando sempre, como dito anteriormente, o avanço destas espécies em razões evolutivas. Sendo assim, pode-se pensar nas relações homem e máquina também como relações de simbiose, uma vez que é nítido o avanço, por necessidade, do desenvolvimento tecnológico presente nos dias atuais.

Entendendo essa relação de companheirismo, de certa forma, entre os humanos e as máquinas, pode-se afirmar, nesta pesquisa, que a construção identitária também deve, a partir da era contemporânea em que nos encontramos, existir de forma paralela ao avanço tecnológico.

A construção de identidade é algo que pode ser visto na história humana desde muito cedo, seja na demarcação de um território, seja por criações de costumes e padrões que irão determinar o modo de se comportar e pensar de uma sociedade.

Partindo de minhas primeiras experiências poéticas, abordando questões de construção de corpo e identidade de gênero, parto para a pesquisa visando aprofundar o desenvolvimento de obras que dialoguem a respeito da construção identitária, agora pautada no meio digital.

Especificamente ao longo deste artigo, há uma busca por abordar os possíveis processos de constituição de uma identidade corpórea, e posteriormente extracorpórea.

Como defendido por Michel Foucault (1978 *apud* Machado, 1979) o corpo nada mais é do que o conjunto de

acontecimentos e experiências, “lugar de dissolução do ‘Eu’”, sendo assim, o corpo é constituído a partir de todas as experiências vividas pelo ser, que é afetado e marcado pelas histórias pelas quais percorreu até a formação do seu próprio “eu”.

Norbert Wiener (1948 *apud* Couchot, 2003) traz a ideia de cibernetica, que seria uma ciência de estudo do controle e da comunicação no animal (ser humano) e na máquina.

O corpo deixa de ser visto como objeto único e central para a constituição de uma identidade de ser humano, o que há muito se tinha como unidade indivisível passa a ser explorado como apenas ponto inicial para a constituição final, se é que essa existe, da identidade exclusiva e individual de cada um de nós.

Os *cyborgs* só podem existir num mundo traduzido em informações, tempo real e ciberespaço. O *cyborg* é a capital para a cibercultura. Ele simboliza todo o processo simbótico da cultura contemporânea com o advento das tecnologias do virtual. Esse processo é a *cyborgização* da cultura, a era da máquina vital. Não é ao acaso que o discurso sobre os *cyborgs* emerge no contexto da pós-modernidade: “não é por acidente que o moderno transformou-se em pós-moderno assim como os humanos em *cyborgs* (Lemos, 2004, p. 166).

Assim, o corpo humano pós-moderno assume seu caráter enquanto ferramenta de desenvolvimento, tanto identitária quanto tecnológica. As inovações tecnológicas e possibilidades de existir às quais somos submetidos tornam-se cada vez mais complexas, gerando uma necessidade de imersão do ser humano no meio digital, que pode ser estabelecido como um espaço para desbravamento e permanência da presença humana.

Transpassando fronteiras: o digital é o novo alicerce

Não se pode dizer que o espaço digital, ainda que

bastante explorado, esteja chegando ao fim de suas limitações espaciais. Podemos imaginar que o ambiente digital continua e continuará se expandindo enquanto houver avanços tecnológicos envolvendo a comunidade em rede e aos locais aos quais ela se encaixa - redes sociais, aplicativos, sites, dentre outros.

As fronteiras sociais entre o mundo físico e o digital tornam-se cada vez mais tênues, quase imperceptíveis. A globalização é um fator que também sofre variações com o avanço do digital, pois como visto durante os processos da pesquisa, torna-se cada vez mais rápido o acesso a conteúdos e relações por meio da internet, que outrora levavam dias ou meses para serem concretizadas.

As fronteiras geopolíticas se desfazem, pouco a pouco, possibilitando uma maior interação entre povos de distintos continentes. De acordo com Maria Luiza Costa (2013, p. 1), as fronteiras da arte também se tornam fluidas, distintas das delimitações físicas e geográficas, para ela as tecnologias de comunicação criam seus próprios territórios artísticos simbólicos. Sendo assim, me permito pensar as fronteiras limitantes para a construção identitária, e como superá-las, de forma a desenvolver uma identidade pensada no espaço híbrido entre o ambiente digital e o físico.

As delimitações espaciais sofrem alterações em suas regras, uma vez que no meio digital os conceitos de território não possuem as mesmas características que estamos tão acostumados no nosso cotidiano terreno. As intersecções entre sites, aplicativos, e outras plataformas permitem que uma mesma pessoa - aqui postulada como "identidade" para esta pesquisa - transpasse e percorra livremente por suas fronteiras sem que haja o impedimento ou que a mesma se prive de algumas possibilidades.

O trânsito digital é muito mais fluido, como observado até então no desenvolvimento do projeto, o que proporciona possibilidades de existência ainda mais livres para as identidades contemporâneas. E é essa liberdade que vai ser um dos pilares da pesquisa, as possibilidades de desenvolvimento e pesquisa acerca dessas identidades digitais e como elas irão ser construídas e instauradas no

ambiente virtual.

Mas não somente as fronteiras geoespaciais são colocadas a questionamento, as fronteiras sobre o corpo e o que é ser humano também permeiam essas ambientações, uma vez que o nosso entendimento, enquanto sociedade, de corporeidade é ainda bastante fundamentado pela materialidade dos seres e suas características fisiológicas carnais.

O interesse atual desta pesquisa é justamente explorar as limitações que envolvem a construção de uma identidade corpórea além do material, visto que, no digital, existimos apenas através de códigos e programações. Consequentemente, perdemos o fator biológico, e assumimos o fator binário, dos códigos e sequências numéricas, nos tornamos parte daquele ambiente sem nos darmos conta. Transpassamos a fronteira do material genético e nos mesclamos às máquinas, hoje em dia de forma literal, com próteses e equipamentos que permitem o prolongamento e melhora na nossa qualidade de vida.

Tornamo-nos ciborgues, inconscientes dessas modificações tão presentes nos nossos cotidianos. Há muito tempo não somos, enquanto sociedade, totalmente humanos, biológicos, carnais.

Os *cyborgs* protéticos simbolizam a simbiose entre o orgânico e o inorgânico, mais especificamente entre as nanotecnologias cibereletrônicas e o corpo, ou como chamam os *cyberpunks*, a carne. [...] podemos definir um *cyborg* protético como “uma pessoa cujo funcionamento fisiológico é ajudado por, ou dependente de, aparelhos eletrônicos ou mecânicos” (Lemos, 2004, p. 171).

Assim, é evidente que a sociedade contemporânea, por mais anestesiada que esteja em relação a sua “*cyborgização*” (Lemos, 2004), esteja já institucionalizada quanto aos fatores de hibridação entre humanos e máquinas. A fronteira física dessa relação já foi superada há séculos, sem que fosse percebida.

Agora, como explicitado anteriormente, fica ao critério artístico desta pesquisa, questionar a possibilidade, se

é que ainda exista, do rompimento da fronteira subjetiva entre humano e digital, e com esse enfrentamento, criar as identidades totalmente digitalizadas a ponto de se “abandonar” a existência humana nos conformes estabelecidos e determinados pela biologia.

Cyber-formalismo

Baseado nas ideias apresentadas tanto por André Lemos (2004), Donna Haraway (2017) e Rosi Braidotti (2015) no que diz respeito às relações pós-humanas, especialmente nas diretamente relacionadas à tecnologia, devemos pensar como se poderia realizar as intervenções artísticas no cenário digital de forma satisfatória e condizente com os meios e formas com as quais as mensagens são transmitidas nas redes.

Passo a pensar um *cyber-formalismo*, baseado também em definições trazidas por Yves Alain Bois (2018) acerca do tema e como, consequentemente, há uma necessidade pela atenção ao seguimento das normas e regras do espaço digital para a possibilidade de criação de obras que dialoguem com o ambiente em que serão produzidas.

O respeito e atenção aos modos de realização de obras, visto que serão inscritas diretamente por meios digitais e eletrônicos, deve ser levado em conta, principalmente ao abordar uma construção identitária que permeia e se desloca por tais espacialidades.

Claro, uma perspectiva formalista moderna talvez não seja suficiente para definir ou fundamentar os modos de produção visual que hoje são potencializados pela tecnologia, e justamente por isso faço o levantamento desse formalismo atualizado, *cyber*. Pois penso que somente assim seja possível, abordar com um viés oriundo do modernismo, os métodos e práticas artísticas a serem desenvolvidos com essa pesquisa, ainda em desenvolvimento.

Atentar-se às “singularidades formais de um trabalho” (Yves Bois, 2018) é como podemos observar e compreender a sua essência de formação, logo, as singularidades de trabalhos realizados por meio da arte tecnológica e digital devem ser colocadas em primeiro plano ao realizar

não somente suas produções, mas também análises de suas completudes no âmbito geral das artes visuais.

Os trabalhos em arte e tecnologia surgiram em meados do século XX, onde os artistas, maravilhados com as possibilidades técnicas, se permitiram explorar o novo universo que surgia em sua frente, auxiliando inclusive na evolução técnica e funcional dos equipamentos eletrônicos (Couchot, 2003). Com esse desenvolvimento técnico e estético oriundo das experimentações com a arte tecnológica, surgiram obviamente novas teorias e especificações técnicas que deveriam ser seguidas e observadas nas proposições poéticas.

Essas teorias e técnicas, como em qualquer outra área de conhecimento, foram sendo desenvolvidas e atualizadas conforme o avanço da sociedade se sucedia, assim, as obras realizadas hoje em dia, como por exemplo, obras imersivas em realidade aumentada, só são possíveis com regras de tratamento de imagem, produção técnica e fundamentações teóricas existentes nos dias atuais.

Esse *cyber-formalismo* proposto, nada mais é do que essa formalização dessas técnicas necessárias para a realização poética no digital, o que permite, sem sombra de dúvidas, que as obras possam coexistir plenamente, sem interrupções e interferências.

Ao avançar com a pesquisa, espera-se que se torne mais nítida essa formalização cibernetica dos modos de atuação artística, e que as definições dessas regras e variáveis atuantes no ambiente digital se tornem nítidas ao postular a escrita final da dissertação, tornando-se evidenciadas de forma condizente com o nível que se espera do projeto e da pesquisa em si.

Certamente, obedecer às regras, respeitar esse formalismo necessário para o desenvolvimento das obras pretendidas irá possibilitar que as identidades digitais em construção se tornem reais, presentes - de forma imaterial - na sociedade contemporânea e seus percursos, tanto digitais quanto físicos.

Conclusão

As formas como foram sendo abertas as possibilidades de representação e atuação, no cenário contemporâneo imerso em realidades virtuais são surpreendentes. Os desdobramentos possíveis na realização de pesquisas sobre identidades são fascinantes, uma vez que essas identidades podem assumir os mais variados conceitos e representações, permitidos pela tecnologia digital.

Sinto que a pesquisa, assim como minha própria identidade, em sua fase contínua de construção, pode alcançar patamares que sequer pensava ao iniciar a graduação em Artes Visuais em 2019.

Pretendo, em momento inicial, trabalhar com a videoperformance, por ser uma técnica de produção a qual possuía contato prévio, já sendo utilizada desde os primeiros meses no curso superior, agora ainda mais explorada justamente por possibilitar a utilização dos conceitos apresentados neste artigo.

Certamente, haverá uma busca incessante por uma ampliação de referenciais teóricos e práticos abordando as questões pretendidas aqui neste projeto, assim como o desenvolvimento de obras a fim de explicitar como as minhas próprias colocações e ideias acerca do tema são idealizadas e posteriormente, objetificadas - nas suas especificidades técnicas quanto obras digitais.

Embora muito dessa proposta de construção de uma identidade totalmente digital esteja presente apenas em formas preliminares, acredito que essa transferência da mente do corpo para o servidor virtual - gerando essas identidades, que compartilham de um mesmo núcleo subjetivo - possa ser realizada, ainda que de forma simples e experimental.

As fronteiras espaciais já não existem, as limitações de corpo são ultrapassadas, agora, a identidade, assim como os dados digitais, percorrem livremente, entre redes e códigos, pelo campo da arte e pela sociedade. O ser humano agora passa a existir apenas em conceitos nominais, pois o humano não apresenta mais o fator matérico da carne como sua característica primordial, “ser” humano assume novas dimensões, novas definições, novas limita-

ções.

O constituinte social mudou, muda, e sempre mudará, pois uma característica humana, ainda que distante de sua organicidade, é a capacidade de se adaptar e adequar, evoluir conjuntamente ao meio em que está inserido e com ele possibilitar a perpetuação da condição humana enquanto forem supridos de sustentação para tal ato.

O corpo - a identidade física - assume caráter dispensável, não necessário para a consolidação da vida e sua perpetuação, uma vez que a mente, o espírito, como defendido por Kardec (2013) é eterno e indivisível, perpétuo entre ciclos repetitivos de vivência e convivência humana.

A pesquisa pode, por um breve encontro inicial, parecer um tanto quanto mística e esotérica, ao abordar conceitos religiosos como do espiritismo em sua fase de constituição, entretanto, creio que seja indispensável a presença de certo misticismo quando abordamos questões subjetivas, ainda mais quando se fala sobre construção de uma identidade exclusiva e singular, pois, somos formados por nossas experiências, enquanto humanos, e cada ponto de nossos seres é oriundo de diversos fragmentos de experiências - particulares e coletivas - as quais somos submetidos durante nossa vida terrena.

Penso que, de certa forma, há a necessidade de certo desapego pela racionalidade, ainda mais quando falamos de artes, uma área tão subjetiva e abrangente, que apresenta grande liberdade para quem a produz e principalmente para quem a contempla.

As identidades, a serem desenvolvidas nesse viés tecno-religioso-artístico, podem ser entendidas como um desdobramento do meu “ser”, mutável, exclusivo, em construção, assim como esta pesquisa, que jamais poderá ser classificada como concluída, visto que, sendo um desdobramento do meu “Eu”, ela também seguirá se modificando, atualizando e evoluindo de acordo com meu desenvolvimento pessoal.

Referências

BOIS, Yves Alain. Formalismo de quem? Tradução: Célia Euvaldo. ARS, São Paulo, SP, v. 16, n. 34, p. 55-66, 2018. Disponível em: www.revistas.usp.br/ars/article/view/151836. Acesso em: 25 abr. 2024.

BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2015.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. América Latina transterritorial: percursos em fronteiras fluidas. VI World Congress on Communication and Arts, Geelong, Austrália, p. 179-182, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/3b4ded7c-8230-44c3-b2c2-94a60c575ce5/content>. Acesso em: 25 abr. 2024.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

HARAWAY, Donna. *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba, Argentina: Bocabulvariaediciones, 2017. Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-de-las-especies-final.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2024.

KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos: filosofia espiritualista / recebidos e coordenados por Allan Kardec*. Tradução: Guillon Ribeiro. Brasília: FEB, 2013.

LEMOS, André. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MACHADO, Roberto (org.). *Michel Foucault: Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MIGRAR. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/migrar>. Acesso em: 17 mai. 2023.

Os artistas-cientistas e o MACT/UFSM

Scientists-artist and MACT/UFSM

Juliana dos Santos Callero

Introdução

Nesse ensaio pretende-se evidenciar como os artistas ao absorver a tecnologia e conceitos da ciência em seus processos artísticos, alteraram as exposições e a recepção das obras no ambiente dos museus de arte, in loco e on-line. O início do desenvolvimento do computador e da rede de Internet aconteceu junto a centro militares, mas também em centros de pesquisas em universidades. Os primeiros artistas a explorarem a arte computacional eram acima de tudo cientistas, e é nesse ambiente que surge a importância dos museus, galerias, salas de exposições de arte universitárias para a impulsão da arte, ciência e tecnologia como linguagem artística.

A construção deste ensaio foi baseada em uma revisão bibliográfica vista na disciplina PPGA802 - Teorias da Arte na Contemporaneidade, do curso de Mestrado em Artes Visuais (PPGART/UFSM), a partir de autores como Jean-François Lyotard, Lev Manovich, Oliver Grau, Silvia Laurentiz, entre outros. Explora a relação entre a arte, ciência e tecnologia, o banco de dados, o ambiente in loco e on-line dos museus de arte universitários, e o cenário de informatização da pós-modernidade.

Neste contexto analisa-se o Museu Arte-Ciência e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria, o MACT/UFSM, localizado no mezanino do Planetário. O museu iniciou como um projeto em 2010, e desde então vem reali-

zando estratégias expositivas em espaços dentro e fora da Universidade. Em 2020 devido a pandemia de Covid-19, o MACT/UFSM, assim como outros museus de arte, precisou adaptar-se ao ambiente on-line para continuar com suas atividades e manter contato com o público.

Entende-se que ao analisar as novas práticas artísticas contemporâneas transdisciplinares que envolvem a arte, a ciência e a tecnologia, e como os museus e espaços de arte universitários colaboram para essa difusão, seja in loco ou on-line. Compreende-se a importância desses espaços para a pesquisa no campo da História, Teoria e Crítica de arte, bem como espaços de práticas de curadoria e expografia.

Arte, ciência e tecnologia

A atividade artística é um dos grandes feitos do ser humano e vem o acompanhando desde à pré-história. A sociedade vem sendo transformada com o uso das tecnologias e os artistas também a absorvem em seus processos artísticos. Podemos situar essa transformação a partir do uso da câmara escura na Renascença ou com a reprodução da gravura e da prensa mecanizada no século XV. Posteriormente com o surgimento da fotografia no século XIX ocorreu um primeiro grande impacto na arte, desde artistas aos museus. Mas podemos dizer que o grande impacto se dá com o surgimento do computador, a alteração do processo de criação passa do material físico para o meio eletrônico e digital, sem materialidade.

O início do desenvolvimento dos computadores e da tecnologia se deu rapidamente a partir de sistemas criados para fins militares entre os anos 50 e 60, na Europa e Estados Unidos. Os centros de pesquisas e universidades, apoiados pelos governos, promoviam investigações experimentais que também envolviam a arte e a música, promovendo assim uma transdisciplinaridade entre a Arte, a Ciência e a Tecnologia, uma característica de um cenário pós-moderno onde ocorre a fusão entre os campos científicos e onde disciplinas se fundem para o surgimento de novas, segundo Lyotard (Jean-François Lyotard, 2015,

p. 11). A *Black Mountain College*¹ e o Grupo *Fluxus*² foram grandes expoentes da interdisciplinaridade na arte e o pensamento sobre o modo de fazer e difundir a prática artística da cultura do pós-moderno.

Nesta nova condição transdisciplinar do modo de criar e fazer arte surgem os artistas como o americano A. Michael Noll, e os alemães Frieder Nake e Georg Nees. Eram acima de tudo cientistas sem vocações artísticas e preocupações estéticas, suas primeiras obras eram abstratas que foram geradas a partir de softwares, algumas delas inclusive visavam reproduzir os efeitos de obras de artes reais como as de Mondrian (Figura 1). De acordo com Rusch, Noll questionava que o software utilizado para produzir essas primeiras obras digitais copiava efeitos estéticos já existentes, enquanto ele acreditava que era preciso ainda desenvolver experiências estéticas inteiramente novas (Rush, 2006).

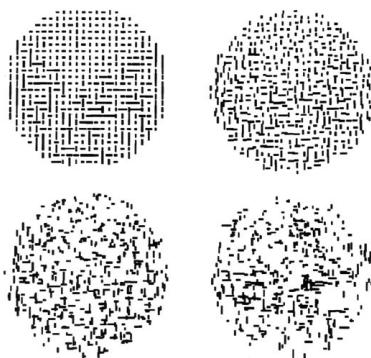


Figura 1: Composição com linhas. Arte digital. Michael Noll (1965).

Fonte: Digital Art Museum.

Esses cientistas-artistas também foram os responsáveis por realizarem as primeiras exposições de arte computadorizada segundo Grau (Grau, 2007, p. 198), Michael

1 Disponível em: <https://www.blackmountaincollege.org/history/>.

2 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>.

Noll e Bela Julesz organizaram em 1965 uma mostra na Howard Wise Gallery em Nova York. Na Europa, Frieder Nake e Georg Nees haviam feito o mesmo em Stuttgart, um ano antes. A exposição, *Cybernetic Serendipity* (Figura 2), com curadoria de Jasia Reichardt, foi realizada em Londres em 1968, foi um marco na história da arte e da exposição de obras digitais. Em 1970, a arte da computação se tornou parte integral da Bienal de Veneza, elevando o status internacional dessa nova linguagem.



Figura 2: Vista da exposição *Cybernetic Serendipity* (1968).

Fonte: Digital Art Museum.

O início da arte computadorizada ocorreu nos centros de pesquisa porque os primeiros computadores diferente da câmera fotográfica e de vídeo, não eram portáteis e nem acessíveis financeiramente, a importância das pesquisas nos centros universitários foram essenciais para o desenvolvimento e aceitação dessa nova linguagem artística que só se popularizaria a partir de 1980.

Com o surgimento da internet na década de 1989, projetada pelo cientista inglês de informática Timothy Berners-Lee, com o objetivo de facilitar a comunicação entre pesquisadores do *European Laboratory for Particle Physics*, a criação da rede mundial, *World Wide Web* (WWW), provo-

ca uma transformação significativa na sociedade, nas artes visuais e no espaços expositivos, como o museu.

Os museus e a tecnologia

Diversas transformações ocorreram na sociedade a partir do século XX, tais como as grandes guerras, os avanços tecnológicos, a descolonização da África, a luta pelos direitos civis, o movimento feminista e o LGBTQIA+. Essas mudanças também transformaram a maneira como vemos os museus.

De instituições voltadas ao passado, sem envolvimento com as mudanças que ocorriam, os museus precisaram transformar-se em lugares não só de contemplação para elite (templos inacessíveis de outrora), mas atuando para um público diverso, tornando-se instituições atentas às questões da vida cotidiana e do ambiente social que integra. Como podemos ver na definição de museu aprovado pelo ICOM (*International Council of Museums*) em agosto de 2022:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, **os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade**. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOMBR, grifo próprio).

A partir da necessidade de atualizar-se e comunicar-se com o seu público de uma forma mais próxima, os museus em suas exposições começaram fazer uso de tecnologias primeiramente no ambiente in loco, segundo Poulot: “Nos museus de ciências, o uso de dispositivo interativos ou de contextos explicativos aparece no período entre as duas guerras, a começar pela Europa e, em seguida, nos EUA”

(Poulot, 2013, p. 20).

No ambiente in loco os museus adotaram dispositivos que facilitavam a mediação das obras, entendendo aqui a mediação como forma de comunicação entre o museu e público: áudio guias, tablets, vídeo games portáteis (Figura 3), QR Codes e projeções no ambiente in loco das exposições são dispositivos que atuam como aproximação do público.

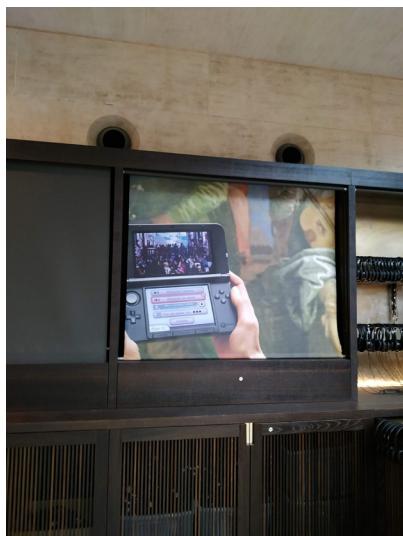


Figura 3: Uso de videogame portátil para visita guiada no Museu do Louvre (2018).

Fonte: Foto da autora.

No ambiente virtual, os museus começaram com a digitalização e a disponibilização das obras em formato de CD-ROM, numa forma de alcançar o público através de outras maneiras além de seus catálogos impressos, que de acordo com Manovich: “[...] por exemplo, o gênero ‘museus virtuais’ – CD-ROMs que levam o usuário a um passeio pela coleção de um museu. Um museu torna-se um banco de dados de imagens, que representa seu acervo e pode ser acessado de diferentes modos – cronologicamente, por país ou por artista” (Manovich, 2015, p. 9).

Em 1992 a Apple lançou a primeira versão daquilo que poderia ser considerado o primeiro museu digital e virtual, em formato de CD-ROM, o espectador podia circular dentro de galerias interligadas em três dimensões. Outros importantes museus como o Museu do Louvre e o Museu Hermitage, criaram uma extensão do museu real neste formato também. Porém essa nova tecnologia de comunicação entre museu e o público, era vista como versão digital do catálogo, somente informações em um banco de dados como apontou Manovich.

Esses primeiros museus digitais eram um sistema fixo de banco de dados, fechado, sem atualizações e interações, o que podemos relacionar com o conceito de primeira cibernetica abordado por Silvia Laurentiz o qual segundo ela: “[...] o primeiro período da cibernetica [...] ocupava-se dos processos pelos quais os sistemas, em geral, funcionavam, com o intuito de manter a sua organização” (Laurentiz, 2006, p. 113). A transformação da informação (obras de arte) transformada em *bits* e organizada como uma coleção de dados. Nesses primeiros museus digitais então era possível acessar tanto obras de artes físicas como as já criadas no ambiente computacional.

O rápido desenvolvimento da internet, notebooks e principalmente dos dispositivos móveis como smartphones e tablets, redefiniu profundamente o modo como produzimos e acessamos a arte. Os museus atentaram para o fato que a Internet era um meio de comunicação com o público e começaram o desenvolvimento de websites próprios. Neles era possível acessar informações para planejar as visitas, como horário de funcionamento, agendamento e compra de ingressos assim como a história do museu e loja de souvenirs. Portanto esse primeiro passo no ambiente on-line era mais visto como um meio de promoção e marketing do espaço in loco dos museus.

Alguns museus promoveram nesse ambiente de rede, a troca de informações e experiências entre os profissionais dessas instituições através de discussões em fóruns e blogs. Com os museus inseridos na rede podemos relacionar com o segundo período da cibernetica que de acordo com Sílvia esse sistema possui: “[...] noções de au-

to-organização, estruturas emergentes, redes, adaptação e evolução, termos decorrentes dos fatores relacionais entre os elementos internos (endógenos) e externos (exógenos) do sistema" (Laurentiz, 2006, p. 115).

Os artistas contemporâneos recorrem cada vez mais para a utilização de tecnologias para desenvolvimento das obras, o que de acordo com Manovich "[...] em uma cultura comandada pela lógica da moda, ou seja, pela demanda por inovação constante, os artistas tendem a adotar as opções recentemente disponíveis enquanto, simultaneamente, largam as já familiares" (Manovich, 2015, p. 25).

Obras interativas e transdisciplinares exigem novos métodos de pensar a curadoria, os espaços expositivos e diferentes modos de interação com o público, visto que muitas obras demandam essa inter-relação para que se completem. A interatividade no ambiente *in loco* de um museu de arte já é uma realidade presente, porém ainda é um desafio no ambiente on-line, aqui podemos inserir o que pode vir a ser o terceiro período da cibernetica, um sistema onde será possível a interação entre obras digitais e ou físicas com o público.

Os museus *in loco* e on-line, assim como os acervos, ainda precisam ser pensados como um espaço de mediação entre informação, obras e público, de acordo com Díaz e La Ferla: uma nova forma de produzir cultura e expor o conhecimento e não mais como um espaço de depósito de objetos e histórias (Ramiro Díaz; Jorge La Ferla, 2014, p. 3).

O museu no contexto do pós-modernismo não pode mais produzir uma narrativa linear, cronológica e distante do público, um sistema estruturalista de museu, na forma de banco de dados, seja *in loco* ou on-line, já não faz mais sentido com as obras contemporâneas interativas e imersivas e um público cada vez mais conectado.

O MACT

O MACT, inicialmente um projeto idealizado em 2010 por duas professoras e pesquisadoras de diferentes áreas do conhecimento da UFSM, Nara Cristina Santos, do PPGART/CAL, e Maria Rosa Chitolina, do PPGBTOx e

PPGECQVS/CCNE, com o objetivo de formar um museu que envolvesse a arte, a ciência e a tecnologia a partir da interatividade.

As duas pesquisadoras e os respectivos PPGs coordenaram e apresentaram um projeto arquitetônico ao Gabinete do Reitor, esse projeto contou com o apoio de outros PPG's, entre eles o de Ciências Sociais, de Informática e de Patrimônio Cultural, e de alunos do Curso de Arquitetura. Porém não foi aprovado diante a administração da universidade, como contrapartida foi proposto a realização de ações expositivas, para a constatação do investimento desse espaço.

A primeira ação expositiva do MACT/UFSM foi realizada em 2011 e intitulada “Museu Interativo: Arte, Ciência, Tecnologia e Patrimônio Cultural: Mata 200 milhões de anos”, contou com as instalações de nanoarte da pesquisadora e artista multimídia Anna Barros e aconteceu no Museu de Arte de Santa Maria (MASM). A segunda exposição também em 2011 foi realizada na Sala Cláudio Carriconde, no Centro de Artes e Letras da UFSM.

A segunda “Arte-Sustentabilidade-Ciência” em 2013 ocorreu no Centro de Eventos da UFSM, dividida em duas mostras, uma que abordava a interdisciplinaridade a partir de experimentos e a segunda que a partir pesquisas e processos artísticos abordava transdisciplinaridade, contou com os artistas Guto Nóbrega, Malu Fragoso e discentes do PPGART/UFSM.

Na terceira ação expositiva “Arte Ciência Tecnologia - Neuroarte”, foram propostos conceitos da Neurociência e Neuroarte onde o público pode experimentar principalmente por meio da participação e da interação esses conceitos. A partir desse tema ocorreram mais três ações expositivas NEUROARTE – Exposição Itinerante Rio Grande e Pelotas, Neurociência e Arte e Neuro Bioarte.

Na ação expositiva Neuro Bioarte em 2015 (Figura 4), se junta ao projeto o Programa de Pós-Graduação em Informática e a terceira pesquisadora no projeto, Juliana Vizzotto (PPGI/CT). Segundo Nara Cristina Santos o MACT/UFSM, não atende a uma concepção tradicional de “museu” e tem como proposta a guarda de obras digitais, e a

transdisciplinaridade como temática, a partir de:

A Transdisciplinaridade é complementar à abordagem disciplinar; ela faz emergir novos dados a partir da confrontação das disciplinas que os articulam entre si; ela nos oferece uma nova visão da Natureza e da Realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as une e as ultrapassam (Freitas; Morin; Nicolescu, 2002, p. 194).



Figura 4: Coordenadoras do MACT/UFSM na exposição Neuro Bioarte (2015).

Fonte: Site do MACT/UFSM.

A transdisciplinaridade no MACT amplia o significado do museu, deixando de ser somente um espaço aonde se vai para “ver” obras de arte, mas que também serve de local de convivência e de novas experiências interativas e imersivas, atendendo a nova definição de museu do ICOM, além de promover a sustentabilidade e de envolver a pesquisa acadêmica com a comunidade da região. Ainda de acordo com Santos:

Na pesquisa em história teoria e crítica na arte contemporânea, mais precisamente em arte e tecnologia digital, a compreensão do conceito de arte como sistema

artista<>obra<>interator<>entorno<>contexto colabora para compreender as produções transdisciplinares em arte, ciência e tecnologia. Nessa concepção de arte como sistema, não é um problema entender o contexto da arte contemporânea no âmbito institucional, incluindo os espaços de exposição e as próprias ações expositivas (Santos, 2019, p. 3).

O MACT, enquanto projeto, realizou outras diversas ações expositivas e estratégias museais nos últimos anos. Dentre elas destaca-se o FACTORS, Festival Arte Ciência e Tecnologia, que desde 2014 promove obras de artistas brasileiros, e desde 2016, artistas ibero-americanos, integrando-se a BIENALSUR, e inserindo Santa Maria no mapa da arte contemporânea internacionalmente.

O festival é resultado das atividades de ensino, pesquisa e extensão do LABART - Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais e do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia CNPq. O FACTORS, que em 2022 foi atualizado para FACTO, inaugurou a abertura do espaço físico do MACT ao público, consolidando-se como museu com espaço próprio, conforme a figura abaixo.

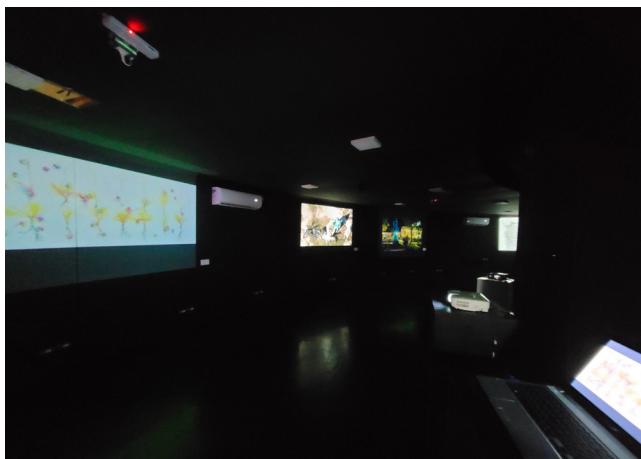


Figura 5: Exposição FACTO 9 no MACT/UFSM (2022).

Fonte: Foto da autora.

Em 2020 devido a pandemia de Covid-19, o MACT/UFSM, assim como outros museus de arte precisou adaptar-se ao ambiente on-line para continuar com suas atividades e manter contato com o público, para isso optou-se pelo uso além do site institucional, as redes sociais *Instagram*, *Facebook* e *YouTube*, segundo Santos: “Quanto a dinâmica para divulgação, o uso de redes sociais e suas linguagens próprias, promove não apenas o acesso as informações por distintas vias, mas proporciona a mobilização do público [...] para proporcionar uma experiência sensível” (Santos, 2020, p. 110). Como Santos afirmou, as redes ainda se configuram como um espaço de divulgação, não sendo o ideal para fazer uma exposição, principalmente quando as obras dependem da interação ou imersão.

O estudo de novas possibilidades on-line que auxiliem a acessibilidade as exposições e conteúdo produzido pelo MACT, também se caracteriza transdisciplinar, pois envolve a pesquisa de novas tecnologias de interfaces de usuários, unindo a arte, a museologia, o design e a tecnologia de informação para o desenvolvimento de um ambiente virtual que permita não só a aproximação do público com as obras mas a interação e a sensação de imersão, que são algumas das características das obras do museu.

Considerações Finais

A arte é um reflexo da sociedade e do seu tempo, e assim como a sociedade adota os avanços do conhecimento científico e da tecnologia em seu cotidiano, os artistas sabem explorar esses novos meios, materiais e técnicas possibilitando diversas novas maneiras de expressão.

Com todas essas transformações ocorrendo ao longo dos séculos, os lugares nos quais a arte é exposta também precisaram adaptar-se. Assim como a imprensa e a fotografia revolucionaram a sociedade e a cultura moderna, os computadores, a internet e agora o metaverso estão promovendo um deslocamento nas formas de acessar a arte, numa sociedade pós-moderna.

As áreas de conhecimento cada vez mais relacionam-se e colaboram entre si, promovendo um debate em

torno da arte contemporânea, tanto de maneira prática nas exposições como na teoria, os centros de pesquisas e a universidades são espaços que devem colaborar com o desenvolvimento de novas ideias para a museologia, a expografia e curadoria da arte contemporânea, tanto no ambiente in loco do museu como no on-line.

O MACT/UFSM, exerce um papel importante de promoção da transdisciplinaridade desenvolvendo não só a pesquisa interna da universidade, visa também a união da comunidade acadêmica à sociedade e ainda expor a produção artística desenvolvida dentro da universidade e fora dela, formando um espaço expositivo convidativo para artistas e desenvolvimento de projetos artísticos.

Assim como os primeiros artistas-cientistas que estavam inseridos dentro de centros universitários e puderam aproveitar as novas descobertas tecnológicas, o museu MACT/UFSM também usufrui do ambiente da universidade mas também colabora como um espaço que serve tanto de pesquisa como de promoção da arte, ciência e tecnologia.

Referências

DÍAZ, Ramiro; LA FERLA, Jorge. Memorias de archivos. Revista Laika, Butantã, SP, v. 3, n. 5, p.111-137, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137211>. Acesso em: 6 mai. 2024.

FREITAS, Lima; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab. Carta da transdisciplinaridade (Anexo 3). *In: Educação e transdisciplinaridade*, II / coordenação executiva CETRANS. São Paulo: TRIOM, 2002.

GRAU, Oliver. Arte virtual: da ilusão à imersão. Tradução: Jussânia Costamilan, Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

ICOM - Conselho Internacional de Museus. Nova definição de

Museu. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 13 jun. 2024.

LAURENTIZ, Silvia. Uma aproximação da cibernetica pela poesia digital. ARS, São Paulo, SP, v. 4, n. 8, p. 114-127, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2978>. Acesso em: 6 mai. 2024.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MANOVICH, Lev. O Banco de dados. Tradução: Camila Vieira. Revista ECO PÓS, Rio de Janeiro, RJ, v. 18, n. 1, p. 7-26, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2366. Acesso em: 6 mai. 2024.

POULOT, Dominique. Museu e Museologia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. Tradução: Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTOS. Nara Cristina. Arte-Ciência-Tecnologia: estratégias curatoriais no FACTORS. In: SANTOS. Nara Cristina (org.). Arte contemporânea: ações expositivas e estratégias museais. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2019. Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2020/06/arte-contemporanea_acoes-expositivas-estrategias-museais_final.pdf. Acesso em: 6 mai. 2024.

SANTOS, Nara Cristina. FACTORS 7.0: Curadoria e Estratégia Expositiva Online. DATJournal, São Paulo, SP, v.5, n. 3, p. 96-112, 2020. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/242>. Acesso em: 12 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. LABART – Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologias e Mídias Digitais. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labart>. Acesso em: 6 mai. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. MACT – Museu Arte Ciência e Tecnologia. Disponível em: <https://www.ufsm.br/museus/arte-ciencia-tecnologia>. Acesso em: 6 mai. 2024.

Estrutura on-line do Acervo Artístico UFSM

Online structure of the Acervo Artístico UFSM

Flávia Queiroz P. de Jesus

A investigação a seguir integra a dissertação “Acervo Artístico da UFSM - Reconnectando Patrimônios das Artes Visuais no Ambiente Virtual”, uma pesquisa em História Teoria e Crítica da Arte com ênfase em Arte Tecnologia que prevê uma exposição on-line com cinco obras de um acervo artístico universitário. A investigação com coleta e análise de dados, apresentado neste texto, segue em construção para a dissertação final.

Inaugurado em outubro de 2021, o espaço do Acervo Artístico, que segundo a própria Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, reforça o compromisso com a democratização da cultura e da arte (2021), dispõe de uma reserva técnica com mais de duzentas e cinquenta peças de patrimônios artísticos produzidos ou adquiridos pela UFSM ao longo dos anos. É considerado hoje um dos maiores acervos artísticos do Rio Grande do Sul.

Como pesquisadora, e voluntária do Acervo desde 2021, percebi o frequente uso do ambiente on-line, principalmente, para catalogação do patrimônio artístico e interação do público com o Acervo. As maneiras como esse espaço e suas obras estão presentes no on-line trazem relevantes parâmetros para a construção da exposição virtual, e também mostra as distintas maneiras que a memória e a história recente do Acervo estão pulsando em ambientes contemporâneos como o virtual.

Foram constatados quatro meios usados no Acervo: rede social *Instagram*, *Google Drive*, Portal do Patrimônio

da UFSM e Fonte UFSM. Para compreender melhor a relação do Acervo com essas plataformas, além da coleta de dados, houve um dialogo (em 21 de julho de 2022) com a bolsista, Gabriela de Oliveira Novaczinski, e com o coordenador do espaço, Rafael Happke.

O maior veículo de interação com o público é o *Instagram* (@acervoartisticoufsm). O modo como se dá a utilização deste perfil, é um importante aspecto a ser observado, afinal há a possibilidade desta pesquisa de mestrado dialogar com o público também por meio dessa plataforma. Portanto, é interessante que haja um conhecimento prévio do conteúdo postado, bem como o padrão de interação das pessoas.

Por meio desta rede social, divulgam principalmente as exposições, a participação do Acervo em outros eventos institucionais (como o Viva o Campus UFSM) e compartilham fotos das visitas mediadas nas mostras.

Dentro deste formato de conteúdo, as obras estão presentes somente nos registros das ações com o público e nos vídeos de divulgação das exposições. Através dos posts e stories, é possível perceber algumas das relações que estabelecem com o público no presencial. Até o momento desta investigação, o perfil não é utilizado para informar individualmente as obras e seus respectivos dados técnicos como artista, título, ano, linguagem e dimensões.

Em setembro de 2023, o Acervo possuía 639 seguidores. Levando em conta as informações públicas do perfil, verifica-se que os *posts* sempre possuem curtidas, sendo em maior quantidade nos vídeos. Não é recorrente a existência de comentários nas publicações, a não ser quando é marcado na legenda o @ dos espaços ou projetos envolvidos em uma visitação.

Apesar da proposta de comunicação independente desta rede social, o Acervo pertence a uma universidade pública e está submetido às diretrizes no âmbito local (a Reitoria da UFSM) e no âmbito federal. Um exemplo presenciado por esta investigação foi o período eleitoral, de julho a outubro de 2022. Nesta época, a Reitoria da UFSM publicou o Memorando Circular n.03/2022-GR, tendo como assunto o Ofício Circular nº 257/2022/SEI-MCOM,

que diz respeito às condutas vedadas aos agentes públicos em período eleitoral.

Dentre os nove pontos abordados no documento, um afeta diretamente as redes sociais da instituição: “Sugere-se desativar os comentários e marcações/menções nas redes sociais, a fim de evitar que alguma postagem permaneça visível e possa ser questionada pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE)” (Memorando Circular n. 03/2022 - GR). Portanto, esse foi um momento que rememorou de maneira clara, que o contato estabelecido com o público não é uma escolha 100% independente da equipe ou gestão do Acervo, pois está vinculado a um escopo institucional.



Figura 1: Visão geral do feed do *Instagram* do Acervo Artístico UFSM

Fonte: @acervoartisticoufsm, print Flávia Queiroz, 28 jul. 2022.



Figura 2: Um dos posts do *Instagram* do Acervo Artístico UFSM com foto de visita escolar na exposição “Reavivando o Patrimônio”.
Fonte: @acervoartisticoufsm, print Flávia Queiroz, 28 jul. 2022.

Diferente do *Instagram*, o *Google Drive* tem um caráter de arquivo digital de controle e acesso interno, sómente para bolsistas e servidores da UFSM. Está reunido nesta plataforma todo o registro sobre as obras do Acervo Artístico.

Vale lembrar que o Acervo é constituído a partir do recolhimento de obras que estavam, principalmente, no prédio da reitoria. Os dados sobre esses patrimônios estão em variadas condições, alguns possuem todas suas informações originárias preservadas, mas em vários casos não há histórico de arquivos e foi necessário iniciar o registro do zero.

Portanto, as informações e imagens coletadas in loco

na reserva técnica (nome do artista, título da obra, n.º de série, linguagem e ano) são organizadas neste ambiente digital. A identificação e ordenação de artistas e suas respectivas obras, somam-se às buscas, realizadas pelas/os bolsistas, sobre a biografia das/os artistas e o histórico de movimentação das obras dentro da UFSM.

No momento, esta é uma das plataformas de armazenamento, compartilhamento e sincronização de arquivos mais utilizada pela UFSM. Devido ao isolamento social da pandemia da Covid-19 em 2020, houve a implementação do Regime de Exercícios Domiciliares Especiais – REDE na UFSM, e o uso do *Drive* se expandiu.

No período pandêmico, a empresa *Google* fez uma parceria com as instituições públicas de ensino. Ao oferecer o G Suíte (atualmente *Google Workspace for Education*), forneceu um conjunto de produtos que incluía o e-mail institucional (@ufsm.br e @acad.ufsm.br) e um drive com armazenamento ilimitado. Assim como todos os setores da Universidade o Acervo se encaixou na nova proposta, o e-mail do espaço (acervoartistico@ufsm.br) é uma evidência disso.

O Acervo, inaugurado em outubro de 2021, nasceu no momento de expansão do *Google Drive* nas instituições públicas de ensino. Não é por acaso que no *Drive* é feito as fichas com informações técnicas das obras, imagens de registro, antecedentes de armazenamento, estado de conservação e entre outros.

Tornou-se parte da rotina, de bolsistas e servidores, localizar nesta nuvem informações das obras e/ou artistas presentes na reserva técnica, seja para futuras exposições ou para consulta de pesquisadores.

Nunca houve, no entanto, a ingenuidade de acreditar que esse é o sistema mais seguro para manter as catalogações, o bom e velho arquivo de papel impresso, desde o início, está nos planos dessa organização de patrimônios que se iniciou na plataforma on-line. Alguns fatos já demonstram que, para uma reserva técnica que está aberta a recebimento de novas obras, o *Google* pode ter suas limitações:

O Google anunciou um novo modelo de uso do espaço de armazenamento para o *Workspace for Education*. Ele oferece às instituições de ensino um espaço limitado em *pool* compartilhado para todos os usuários. O uso em *pool* compartilha o espaço total entre os usuários para o Gmail, Drive e Fotos. Em breve colocaremos limites de armazenamento individuais às contas institucionais (@ufsm.br e @acad.ufsm.br) de acordo com o perfil do usuário (Universidade Federal de Santa Maria/CPD, 2022).

Essa nota de atualização do armazenamento na nuvem foi publicada em 19 de maio de 2022 pelo Centro de Processamento de Dados - CPD da UFSM. Tanto o CPD como o Centro de Tecnologia - CT da UFSM, sabem do risco de confiar dados às empresas que estão em alta no momento. Talvez por essa razão, é comum o desenvolvimento de plataformas internas que buscam atender às demandas da Universidade, esse é o caso dos sites “Portal do Patrimônio” e “Fonte”.

O Portal do Patrimônio foi projetado para uso exclusivo dos servidores da instituição. A permissão para acesso e edição dos documentos deste site é de acordo com os cargos autorizados pelas altas instâncias da UFSM. Por meio deste Portal são organizados dados institucionais e legais que legitimam o bem patrimonial como propriedade da Universidade.

Criado em novembro de 2016, o Portal do Patrimônio serve para a manutenção da carga patrimonial da UFSM, ou seja, para o cuidado e controle de todos os materiais que pertencem a instituição. O Portal, desenvolvido pelo Centro de Processamento de Dados, foi criado para desburocratizar e facilitar os processos de trocas de bens do patrimônio entre setores, inventariar os bens de forma fácil, ágil e digital. Já tem sido procurado por outras instituições, para troca de experiências (Universidade Federal de Santa Maria/CPD, 2017).

Em 2023 houve uma atualização no site com a criação da aba “Classificados”. O intuito dessa nova ferramenta, na qual discentes também podem visualizar, é facilitar a troca de materiais ociosos entre os centros universitários da UFSM. No entanto, a exibição de bens não ociosos, como as obras do Acervo Artístico que estão aos cuidados da Pró-Reitoria de Extensão - PRE, se mantém visíveis somente para servidores autorizados.

Durante o voluntariado, foi possível participar da primeira catalogação das obras na reserva técnica. Portanto, não só acompanhei o acesso de servidores do Acervo Artístico ao site da UFSM, como auxiliei na varredura de informações sobre cada obra. Por meio do número de registro fixado (ou escrito) na obra, nome do artista, ano, técnica ou título, consultou-se os dados no Portal de Patrimônio.

Neste momento, a equipe do Acervo se deparou com registros imprecisos, incorretos ou inexistentes. Por essa razão, várias obras atualmente encontram-se em processo de regularização no Portal.

Na página “Visualização de um Bem Patrimonial” (Figura 3), no Portal, verifica-se os tópicos: N.º de registro, produto, descrição do bem patrimonial, características, empenho, forma de ingresso, data aquisição, data tombamento, estado de conservação, situação (se está em uso ou não), valor aquisição, valor nominal, valor corrigido, valor avaliado e unidade de lotação (local onde está na Universidade).

A formatação sem imagem e os tópicos abordados neste registro, evidenciam que o Portal do Patrimônio não é um ambiente pensado exclusivamente para obras de arte. De fato todos os bens da Universidade, seja uma estante, um armário, um piano ou uma pintura, são catalogados neste site.

Mesmo não sendo programado para uma abordagem histórica/artística, o registro gerado no Portal é um importante documento para as obras. Não apenas devido às informações relevantes que nele constam, mas também porque é por meio dele que as obras se consolidam como pertencentes à instituição, recebendo todo o zelo

pertinente.

A universidade é movida por constantes inícios e términos de ciclos, afinal, as pesquisas e projetos de extensão estão vinculados aos/às estudantes e aos/às servidores/as, que em ambos os casos possuem tempo limitado de permanência na instituição, seja por causa do tempo de formação ou devido a finalização de carreira (aposentadoria).

Visualização bem patrimonial

Número do registro 57600	Produto ESTANTE		
Descrição do bem patrimonial ESTANTE METÁLICA, 6 PRATELEIRAS, MED. 1,98X0,93X0,30M.			
Características ESTANTE METÁLICA, 6 PRATELEIRAS, MED. 1,98X0,93X0,30M.			
Empenho [Não informado]	Forma de Ingresso Levantamento Patrimonial	Data Aquisição 21/09/2004	Data Tombamento 21/09/2004
Estado de Conservação Bom	Situação Em Uso	Valor Aquisição	Valor Nominal
Valor Corrigido	Valor Avaliado		
Observações			

Conferência de Inventário

Situação do Inventário Localizado	Data da alteração 27/04/2023	Conferido por
Observações [Não informado]		

Unidade de lotação

Unidade 0126.05.00.0.0	Unidade
---------------------------	---------

Historico de movimentações

Tipo documento	Unidades	Data
Termo de Responsabilidade Inicial	01.21.04.00.0.0 - C 01.21.04.00.0.0 -	21/09/2004
Termo de Transferência entre Unidades	01.21.04.00.0.0 - C 01.26.05.00.0.0 -	11/06/2013

Historico notas fiscais de transporte

Ações	Nº processo	Destino	CPF/CNPJ	Data de saída	Validade	Situação
-------	-------------	---------	----------	---------------	----------	----------

Figura 3: Visualização de um registro de item no Portal do Patrimônio. Item acessível com login de discente.

Fonte: Aba de classificados no Portal do Patrimônio da UFSM para discentes. 13 set. 2023.

O arquivo, bem preservado, é estável durante as mudanças do corpo discente e docente da instituição, registram o contexto de uma época e pode contribuir com dados técnicos e informações socioculturais para pesquisas no futuro.

Em suma, os documentos arquivísticos desempenham um papel ativo, registram as relações orgânicas e funcionais da organização, comunidade ou pessoa que os produziu, e, também, interferem nas relações técnicas, científicas, socioeconômicas e culturais, pois identificam-se como representativos de sua história e identidade (Santos; Venâncio, 2015, p. 59).

O Portal do Patrimônio, apesar de recente, tem grande relevância na organização dos bens da UFSM. Por essa razão, intriga e preocupa o fato das obras do Acervo Artístico encontrarem-se atualmente em três distintas condições no Portal: integralmente catalogadas, inexistentes ou com o registro excluído.

Levando em conta que parte considerável das obras da Universidade estão na instituição antes da existência deste banco de dados on-line, pode-se cogitar que elas simplesmente ainda não foram registradas, isso pode explicar a ausência de alguns patrimônios no site. Claro que a não solicitação do registro de algumas obras, pode gerar importantes questionamentos sobre sua visibilidade e reconhecimento diante dos servidores.

O caso de registros excluídos também é curioso. Afinal, a exclusão ocorre devido à sobreposição de objetos, ou seja, um objeto “B” é registrado com o mesmo número do objeto “A” provocando a exclusão dos dados mais antigos. A remoção de arquivos, (intencionalmente ou por descuido) afeta a narrativa histórica e de construção de memória com as obras de arte que fazem parte do patrimônio da UFSM.

Os arquivos não são originalmente gerados com o objetivo da produção de memórias. Conforme mencionamos acima, a documentação arquivística regula obrigações e direitos e sua forma de acumulação relaciona-se à dinâmica administrativa e funcional das instituições. Não obstante, uma vez constituídos, os arquivos servem de base para a construção de narrativas históricas,

que elaboram ou reelaboram a memória de um indivíduo, de uma instituição ou de uma comunidade (Santos; Venâncio, 2015, p. 60).

Não ter as obras no Portal do Patrimônio, seja por não inclusão ou por exclusão, é um alerta devido aos vestígios negativos que isso pode acarretar. Como o Portal tem se tornado uma referência na UFSM, uma consulta em um arquivo lesado pode gerar exposições ou pesquisas com dados incompletos para a comunidade em geral, passando adiante um conhecimento com lacunas históricas (como o desconhecimento sobre autoria ou ano da obra).

Reorganizar esses registros das obras do Acervo é uma importante postura política, a favor do registro histórico e da preservação da memória cultural do país. Ademais, combater a desorganização, a perda ou o extravio de informações dentro do Portal, desestimula futuras condutas prejudiciais como o descuido, a indiferença e/ou imprudência com as obras de arte da Universidade.

Outra plataforma institucional observada no mapeamento deste ensaio, é a Fonte/UFSM. Um repositório online com acesso público.

A UFSM, desde a sua criação em 1961, sempre teve um setor designado para realizar o registro fotográfico de suas atividades. Na década de 1990, foi realizada a primeira etapa do tratamento técnico que compreendeu a substituição de material de acondicionamento e a criação de uma base de dados para a localização das imagens. A segunda etapa foi a digitalização e descrição dos negativos, utilizando o software livre ICA-AtoM. Este projeto de extensão contemplou a digitalização e descrição das fotografias de dimensão 35mm e foi realizado com o apoio do PROEXT 2010 – MEC/SESu. A terceira etapa, atual, pretende incluir as fotografias de dimensão 6x6cm atualmente custodiado pelo DAG¹. Fotografias digitais produzidas por outras unidades também estão sendo descritas e publicadas

¹ Departamento de Arquivo Geral da UFSM.

(Universidade Federal de Santa Maria/Repositório Fonte, 2023).

Como fica claro na descrição de apresentação do site, a função original é digitalizar, descrever e publicar registros fotográficos da UFSM. Contudo, o repositório abriu exceção e no primeiro semestre de 2022, após um curso de capacitação para compreender o sistema oferecido pela arquivista Cristina Strohschoen dos Santos, as/os bolsistas do Acervo iniciaram um processo de catalogação de pinturas, gravuras, desenhos e esculturas no sistema da Fonte/UFSM.

Há duas maneiras de apresentação inicial das obras nesta plataforma: a primeira se assemelha a um álbum de fotos, com um layout mais dinâmico (Figura 4), possibilitando a ação de “folhear” as imagens.

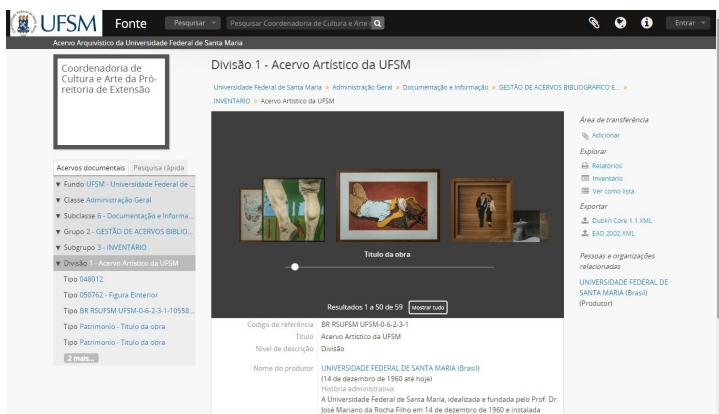


Figura 4: Layout inicial do Fonte, com possibilidade de “folhear” as imagens para a seleção da obra.

Fonte: Fonte/UFSM, *print* da plataforma, Flávia Queiroz, 28 jul. 2022.

O segundo modo (Figura 5) é acessado ao clicar em “mostrar tudo”, presente na página inicial (Figura 4). As obras são apresentadas lado a lado ao longo da página, com dimensões reduzidas, facilitando uma identificação geral das obras (sem foco nos detalhes).

Figura 5: Layout do Fonte com todas as obras visíveis.
Fonte: Fonte/UFSM, *print* da plataforma, Flávia Queiroz, 28 jul. 2022.

Tanto no primeiro como no segundo modo, não é visível os dados técnicos das obras. Mas caso queira buscar trabalhos utilizando informações específicas como nome do artista, título ou ano, há um campo de busca e uma “opção de pesquisa avançada”.

Figura 6: Página individual de uma obra no Fonte.
Obra catalogada: *From 50 positions to die*, de Jeff Basting.
Fonte: Fonte/UFSM, *print* da plataforma, Flávia Queiroz, 23 jan. 2023.

Na página individual de cada obra (Figura 6), é possível consultar os dados de maneira minuciosa através dos tópicos: fotografia frontal, código de referência, título, data, nível de descrição, dimensão e suporte, nome do produtor, entidade detentora, âmbito e conteúdo (se subdividindo em dados da obra como autor, título, ano, técnica, suporte, dimensões, histórico, data de aquisição, data de tombamento, autoria da fotografia da obra e um breve histórico sobre a catalogação dela no Fonte). A página ainda contém informações sobre pontos de acesso (assuntos, locais e nomes), notas da/do arquivista e informações/metadados do objeto (nome do ficheiro, tipo de suporte, mime-type, tamanho do ficheiro e data de transferência para o Fonte).

Das mais de duzentas obras do Acervo Artístico, cinqüenta e nove foram cadastradas no sistema. A bolsista Gabriela Novaczinski afirma que no decorrer dos registros das obras, percebeu-se que alguns aspectos do Fonte, na visão da equipe do Acervo, não atendem as demandas relevantes para a catalogação que pretendem realizar.

O primeiro ponto divergente é a busca pelas obras, que no repositório é mais técnica e pouco didática para o público que não tem familiaridade com o site, dificultando e/ou desestimulando o acesso ao conteúdo.

O segundo ponto que chamou atenção da equipe do Acervo, é que nesta plataforma não há espaços livres que possam ser destinados para inserir informações sobre a origem e percurso da obra, a biografia do artista, exposições que a obra integrou, entre outras informações contextuais. O Fonte também impossibilita de acrescentar mais fotos e/ou de dar zoom na imagem da obra.

Essas questões não só levou a paralisação da catalogação neste sistema, como fez com que integrantes do Acervo indicassem o uso de outros softwares, como o Tainacan². Mas a sugestão ainda está em negociação com o

² Definição no site do próprio software: "O Tainacan é desenvolvido pelo Laboratório de Inte-ligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus".

Fonte: <https://tainacan.org/>.

Centro de Tecnologia - CT da UFSM, que criam resistência às mudanças de plataforma, pois possuem argumentos sobre a segurança digital dos dados da Universidade.

Como ainda não foram encontradas maneiras de alinhar as divergências entre as informações relevantes para o Acervo e as organizações comportadas pelo Fonte, a catalogação feita até então, apesar de estar disponível à todos na internet, não foi divulgada para que o público em geral saiba da existência do material.

O Acervo é um espaço recente na UFSM, e ainda tem como buscar diferentes métodos e plataformas para atender as demandas de catalogação e acesso virtual das obras. Mas somente por suas constantes ações com o *Instagram*, *Google Drive*, Portal do Patrimônio e Fonte/UFSM, é perceptível uma dinamicidade em lidar com as demandas de acréscimo de informações e disponibilização do acervo para o público, indo de encontro com o conceito de arquivo proposto por Ramiro Díaz e Jorge La Ferla.

É preciso pensar o arquivo não como um conjunto mais ou menos ordenado de imagens e textos (ou o espaço de sua guarda), mas como uma forma de mediação entre os seres humanos ao longo do tempo e na sociedade da informação contemporânea. É preciso, então, pensá-lo mais como um verbo do que como um substantivo, uma forma de fazer as coisas e não um repositório de objetos, marcas e traços (Díaz; Ferla, 2014, p. 2).

A recuperação de arquivos perdidos, o envolvimento com as redes sociais, a busca por métodos de arquivamento digitais mais dinâmicos e acessíveis para as demandas contemporâneas, são aspectos percebidos durante o mapeamento do ambiente on-line do Acervo Artístico, que evidenciam como esse espaço, constituído por obras das primeiras décadas da UFSM, está em constante movimentação e diálogo com a contemporaneidade. Constitui-se como espaço vivo e pulsante, que carrega parte da memória histórica e cultural formada na UFSM.

Referências

DÍAZ, Ramiro; LA FERLA, Jorge. Memorias de archivos. Revista Laika, Butantã, SP, v. 3, n. 5, p.111-137, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137211>. Acesso em: 6 mai. 2024.

SANTOS, Silvana; VENÂNCIO, Renato. Arquivos institucionais e memória da Universidade Federal de Minas Gerais: um estudo dos arquivos de arquitetura. In: NASCIMENTO, Adalson; MORENO, Andrea (org.). Universidade Memória e Patrimônio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

Universidade Federal de Santa Maria. Acervo Artístico UFSM. Disponível em: <https://www.ufsm.br/pro-reitorias/pre/acervo-artistico-ufsm/>. Acesso em: 13 set. 2023.

Universidade Federal de Santa Maria/CPD - Centro de Processamentos de Dados. Portal do Patrimônio UFSM. Publicado em 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/cpd/2017/06/19/portal-do-patrimonio-ufsm>. Acesso em: 13 set. 2023.

Universidade federal de Santa Maria/CPD - Centro de Processamento de Dados. Novo modelo de armazenamento no Google Workspace for Education. UFSM: 19 maio 2022. Disponível em: <https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/cpd/2022/05/19/novo-modelo-de-armazenamento-no-google-workspace-for-education>. Acesso em: 28 maio 2022.

Universidade Federal de Santa Maria/Repositório Fonte. Disponível em: <https://fonte.ufsm.br/>. Acesso em: 13 set. 2023.

Universidade Federal de Santa Maria. Portal do Patrimônio da UFSM disponibiliza classificados de bens móveis. Publicado em 05 jun. 2023. Disponível em: <https://www.ufsm.br/2023/06/05/portal-patrimonio-da-ufsm-disponibiliza-classificados-de-bens-moveis>. Acesso em: 13 set. 2023.

Universidade Federal de Santa Maria. Memorando Circular n.03/2022-GR. UFSM: 30 jun. 2022. Disponível em: [file:///C:/Users/cliente/Downloads/Memorando-Circular-n.-03-2022-GR-Assinado%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/cliente/Downloads/Memorando-Circular-n.-03-2022-GR-Assinado%20(1).pdf). Acesso em: 28 jul. 2022.

Os correios como circuito de arte alternativo

The post office as an alternative art circuit

Yago Gustavo Silva de Lima

As experiências em Arte Postal configuram uma alternativa aos convencionais moldes de circulação artística de museus e galerias e contribuem para pensar ações em circuitos alternativos como meio de agência para um fomento descentralizado de práticas artísticas. Este capítulo investiga as operações desses circuitos estabelecidos a partir das redes de comunicação postal, para compreender as reverberações da circulação de obras de arte em outros eixos, explorando dinâmicas dentro das relações com a arte contemporânea.

Para isso, a partir do conceito de agência, presente no trabalho da antropóloga cultural Sherry B. Ortner (2006), e da análise do trabalho de artistas como Paulo Bruscky e Eugenio Dittborn, é possível compreender as interferências operadas na realidade a partir das artes visuais. Desse modo, o texto reúne um breve levantamento de experiências, apontando influências no campo social, cultural e político, principalmente na América Latina.

No contexto dessas práticas há uma busca pela ruptura com as narrativas hegemônicas dominantes, as quais se mostram bastante presentes nas disputas dos espaços culturais. O pensamento de Craig Owens (1983) caracteriza essa retomada de narrativas como uma característica pós-modernista da arte contemporânea. Dessa maneira, as ações através da Arte Postal configuram-se como produções visuais que buscam romper com as dominações formais impostas e aponta os impactos que esses circui-

tos alternativos promovem para pensar as relações com as instituições culturais.

O formalismo crítico de Yve-Alain Bois (1989; 2018) orienta algumas reflexões específicas sobre o trabalho do artista chileno Eugenio Dittborn e as suas “pinturas aero-postais”, endereçadas em envelopes para galerias de várias partes do mundo, tornando os itinerários e as trajetórias como camadas constituintes de seus sentidos.

A Arte Postal tem em sua gênese a intenção de romper com os meios de circulação comumente estabelecidos, em dinâmicas que apontam as possibilidades de interferências promovidas por ações artísticas no campo cultural, propondo modos de atuar frente as estruturas sociais ao alterar e explorar distintas cadeias de interação com obras de arte.

Explorando outras circulações: Arte Postal ou Arte Correio

A Arte Postal (ou Arte Correio) marca os processos da história da arte ao buscar estabelecer redes de circulação alternativas aos espaços de arte institucionalizados: as obras agora são endereçadas para as caixas de correio. Esse movimento acompanha as transformações e rupturas em curso no campo das artes visuais do pós-guerra.

Os movimentos de contracultura e experiências recentes da história da arte deste período, como o dadaísmo, vão influenciar a modulação dessas redes de circulação autônomas da Arte Postal, paralelas ao sistema institucional “central” das artes visuais - museus e galerias. Isso permite explorar formas de outras agências para as obras, agora configuradas em cartas, misturando técnicas e carregando interferências informacionais através das visualidades, palavras e deslocamentos.

Em um artigo publicado no jornal *The Nation*, em março de 1999, Arthur Danto menciona as influências do grupo *Fluxus* na constituição da “*Mailart*” nos Estados Unidos. O movimento tem a figura de Ray Johnson como central, devido a criação da *New York Correspondance School*, em 1962. Com o objetivo de articular conexões entre ar-

tistas do mundo todo, compartilhando produções, ideias, propostas de ações, convite a interações, a rede de contatos estimulada por Johnson se dissolve em 1974.

Segundo Danto (1999), essa busca por meios alternativos e estruturação de redes de circulação autônomas ao sistema da arte convencional (das galerias e museus), acompanhavam as mudanças que o grupo *Fluxus* propunha no contexto artístico daquele período, questionando e tensionando as estruturas relacionais estabelecidas dentro do sistema da arte.

O fato de Johnson ter começado a Escola de Correspondência em 1962 se encaixa perfeitamente em meu esquematismo histórico. Outros antes dele certamente modificaram cartões-postais e cartas de maneiras que seriam apreciadas - talvez apreciadas de maneira única - por seus destinatários pretendidos (...). Mas tais transbordamentos poéticos não teriam sido seriamente considerados como arte até que o conceito de arte fosse transformado pelo *Fluxus*, entre outros. Também se encaixa no meu senso do *Fluxus* que a *New York Correspondance School* pertence apenas incidentalmente ao que veio a ser conhecido como "arte postal" mais tarde (Danto, 1999, p. 33).

Nos países da América Latina, esse canal alternativo de circulação ganha alguns contornos específicos, assim como todas as demais reverberações dos movimentos de arte contemporânea. Principalmente por aqui, já na década de 60, alguns países assistiam militares tomando o poder para instaurar seus governos ditoriais, comumente financiados pelos Estados Unidos e seus interesses de dominação capital através de práticas neoliberais. Desse modo, os fluxos informacionais da arte postal ganham uma forte carga de denúncia das opressões e violências vividas nos países latino-americanos.

No Brasil, a Arte Postal está diretamente relacionada com a obra de Paulo Bruscky. Artista que também estava em contato com o grupo *Fluxus* (Britto, 2013, p. 208), foi res-

ponsável por uma vasta produção explorando os correios como canal de circulação de trabalhos. Bruscky também organizou eventos reunindo artistas que operavam através da Arte Correio e produziu textos sobre as produções desse período. É possível perceber as dimensões políticas que tomam parte da Arte Postal em território brasileiro, onde há uma perspectiva de denúncia e enfrentamento das configurações políticas do regime militar instaurado.

A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que recebe não é mais um “ismo” e sim a saída mais viável que existe para a arte nos últimos anos e as razões são simples: anti-burguesa, anti-comercial, anti-sistema etc. Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia (Bruscky, 2006, p. 163).

Essa premissa da autonomia em relação ao sistema artístico convencional foi importante, já que buscavam romper com possíveis neutralidades discursivas exercidas por parte das instituições. Juntamente com Ypiranga Filho, em 1975, em Recife, Paulo Bruscky organiza a Primeira Exposição Internacional de Arte Postal no Brasil (Britto, 2013, p. 211). No ano seguinte, 1976, na segunda edição do evento, que tinha a sede dos correios de Recife como local, a Segunda Exposição Internacional de Arte Postal é fechada pela polícia militar. Bruscky e Daniel Santiago, que ajudava na organização, foram presos.

Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão por três dias, enquanto os trabalhos só foram

liberados depois de um mês e afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas até a presente data. Outro fato absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais” na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo do Uruguai, dos artistas-correio Clemente Padín e Jorge Carabalo deste 1977 até 1982 (Bruscky, 2006, p. 164).

Essa forma subversiva de utilizar essas redes de comunicação é também uma estratégia para estabelecer suas próprias narrativas da realidade cotidiana experienciada. Craig Owens (1983), ao argumentar sobre uma postura pós-modernista presente na arte contemporânea, propõe as subversões que residem nas ações de retomada de narrativas, incorporadas nas manifestações culturais desse momento, rejeitando a dominância de um universalismo excludente. Existe a necessidade de reafirmar posições, de também criar registros como forma de denúncia das violências políticas operantes nos países.

É justamente na fronteira legislativa entre o que pode ser representado e o que não pode que a operação pós-modernista está sendo encenada - não para transcender a representação, mas para expor aquele sistema de poder que autoriza certas representações enquanto bloqueia, proíbe ou invalida outras (Owens, 1983, p. 59).

Ao criar conexões autônomas que tratam das condições e complexos sociais vividos, as correspondências e redes da Arte Postal configuraram então um meio de agência dentro dessa realidade habitada, traçando possibilidades de interferências nas camadas relacionais que se estabelecem nas interações do campo social, permeando produções afetivas e consequentemente subjetivas. Fica perceptível a capacidade das/os artistas, dentro das estruturas sociais, de lidar com assimetrias de poder, acesso e construção de sentidos.

As contribuições da teoria da prática, desenvolvida no campo da antropologia, nos permitem compreender

melhor esses conflitos e interações com a realidade sócio-cultural e suas estruturas de funcionamento, que necessariamente envolvem relações de poder. O trabalho da antropóloga cultural Sherry B. Ortner, nos indica importantes contribuições para pensar agenciamentos dentro dos contextos vividos; como as ações, através de práticas artísticas, contribuem para não sucumbir em aceitações passivas de condições existenciais que se impõem. No texto “Poder e Projetos: Reflexões sobre agência” (2006), a autora aborda questões das interações dos indivíduos com as instituições e domínios detentores de poder e salienta a necessidade de articulações práticas para que configurações estruturais alternativas possam se estabelecer.

[...] o marco da teoria da prática, na qual nem os ‘indivíduos’ nem as ‘forças sociais’ têm ‘precedência’, mas na qual há, contudo, uma relação dinâmica, forte e, às vezes, transformadora entre as práticas de pessoas reais e as estruturas da sociedade, da cultura e da história (Ortner, 2006, p. 50).

A partir dessas concepções abordadas pela autora, há um enfoque sobre a figura dos indivíduos em relação às estruturas sociais, as quais normalmente detém os poderes operantes, determinam os sentidos do mundo com maior força. Ao considerar que “aspectos estruturais tais como ‘cultura’, ‘sistemas sociais’, ‘estratificação social’ ou ‘papeis sociais’ estabelecem condições para a ação, mas não determinam essa ação” (Blumer, 1962 *apud* Ortner, 2011, p. 442), é possível compreender a relevância das operações de agência, como propõe Ortner (2006), de não-inércia dos indivíduos perante as configurações assimétricas em que operam os sistemas culturais. Estruturar ações para disputar possibilidades de sentido no mundo.

Desse modo, podemos compreender as estreitas relações das perspectivas e estruturações da teoria da prática, como a noção de agência em Ortner (2006; 2011), em relação aos circuitos que se formam através das práticas que utilizam o sistema dos correios para sua articulação. Existe a necessidade de buscar estabelecer possibilidades

alternativas, em que ações a partir da arte contemporânea se configuram como o caminho reflexivo, poético e crítico, para ativar distintas cartografias, produções sensíveis que extrapolam as condições sócio-histórico-políticas violentas que muitas vezes se impõem.

A agência de projetos não está necessariamente relacionada com dominação e resistência, embora algo disso possa existir. Tem a ver com pessoas que nutrem desejos de ir além de suas próprias estruturas de vida, inclusive - o que é muito central - de suas próprias estruturas de desigualdade; tem a ver, em suma, com pessoas que jogam, ou tentam jogar, seus próprios jogos sérios, mesmo se partes mais poderosas procuram desvalorizá-las ou até destruí-las (Ortner, 2006, p. 68).

Com o objetivo de se articular através de uma ampla circulação autônoma, a produção da Arte Postal conecta distintas territorialidades, aponta o controle que pode ser exercido pelas estruturas sociais nas produções culturais e reivindica a disputa pelos espaços de significação da realidade, agenciando rupturas através da arte. A troca entre artistas e os fluxos de circulação das produções utilizando um sistema alternativo podem nos indicar possibilidades de mudar perspectivas de acessos, explorando alternativas de contatos, ampliando possibilidades de estabelecer sentidos nas relações com a arte e seus próprios circuitos, afetando assim a realidade experienciada, aprofundando seus próprios sentidos.

Além das cartas: Pinturas Aeropostais e estratégias de subversão

Ao propor alternativas às estruturas em que os trabalhos artísticos normalmente circulam, as experiências da Arte Postal indicam variadas possibilidades de estabelecer redes de contatos com expressões da arte, podendo se articular efetivamente através da agência de artistas,

muitas vezes de forma autônoma, interessada em fomentar a circulação, contatos e reflexões, com seus trabalhos. Ao se apropriarem da estrutura de comunicação dos correios, as obras de arte permeiam amplos territórios, conectando distintos contextos, para comunicar e disputar os sentidos.

Essa estratégia também é apropriada pelo artista chileno Eugenio Dittborn com suas Pinturas Aeropostais, endereçadas para galerias e instituições de arte na Europa e Estados Unidos, permeando os territórios das construções hegemônicas e reivindicando suas próprias narrativas, contrapondo posições de territórios e colocando tensões sobre as relações e os processos de dominação e violência que reiteradamente se impõe sobre os desdobramentos históricos, políticos e sociais na América Latina.

Tendo como suporte não mais necessariamente um cartão postal, mas papel, e posteriormente tecido, compactado em dobraduras, o artista chileno compõe suas pinturas com distintas visualidades. Apropria-se de fotografias, utiliza processos serigráficos, os pigmentos e tinturas de suas pinturas são aplicados criando manchas sobre a superfície, em que imagens e palavras podem interagir para tornar visível as suturas dos atravessamentos geográficos, demarcadas nesses deslocamentos, corporificando nos desdobramentos que se fazem presente, a memória daqueles desaparecidos, que violentamente foram feitos ausentes.

Si como dice Dittborn, el arte postal es un arte del secreto, sus pinturas aeropostales son secretos errantes; confesiones que secretan un tipo de verdad que la escritura no consigue referir y la fotografía no alcanza a retener (Joaquín Barriendos, 2020, p. 4).

As revelações articuladas nos trabalhos de Dittborn se faz sobre imagens de corpos, em contraste com desenhos, com marcas de dobras, com o deslocamento entre os locais em que envia suas pinturas, transcende as estratégias da arte postal reconfigurando as possibilidades de significação em suas superfícies. Há então uma “poética

da dobra", como apontaria Joaquín Barriendos (2020), que se constitui. Dittborn dá origem à "cartografias portáteis" que evocam memória, conecta temporalidades, expõe ausências. E é justamente sobre os deslocamentos e trânsitos que as "suturas" promovidas pelo artista, como aponta Barriendos, se constituem.

"Cuerpos-trazo que se desprenden de la violencia fundadora que los silencia, emergiendo como manchas entre sus dobleces aeropostales" (Barriendos, 2020). As ações do artista carregam a denúncia das violências praticadas. Ainda sem abandonar a escrita, os elementos visuais retirados de canais de massa (jornais, revistas, televisão), de obituários, compostos com rosto de criminosos, desenhos de pessoas com problemas psíquicos e de sua própria filha, compõem as articulações do artista e inserem certa tensão na presença que seus mapeamentos produzem, pois evocam uma presença do que esteve ausente.

Dittborn explora o corpo, a tragédia, a violência, levando em conta questões de territorialidade, temas comuns às vivências latino-americanas a partir do histórico de dominações coloniais e imperialistas que se instauram no continente em uma constante reiteração de violências. Isolado no contexto de censura ditatorial, suas Pinturas Aeropostais também se articulam estrategicamente através das redes de correios como forma de estabelecer contato com as práticas artísticas que se desenvolviam em outras partes do globo. Ao mesmo tempo que promove denúncia, também se insere nas malhas hegemônicas das circulações simbólicas.

As cartas, que se revelam pinturas, são expostas em conjunto com as etiquetas postais elaboradas pelo artista e demarcam o trajeto de deslocamento, trazendo informações sobre o trabalho apresentado. Configuram-se nesses trabalhos, "territórios corporais, onde escritura, fotografia e pintura se interpelam mutuamente" (Barriendos, 2020), rompendo com silenciamentos, desvelando aspectos das interferências mútuas e persistentes de distintos contextos globais.

A estratégia das Pinturas Aeropostais reside no fato de elas viajarem como cartas e se desdobra-

rem como pinturas em seus destinos. Reduzem sua área e seu volume durante a viagem e os recuperam no seu lugar de chegada, expandindo-se a escala de forma às vezes monumental. Essa estratégia é análoga à do cavalo de Troia: penetra subrepticiamente e, uma vez dentro, se expande e conquista (neste caso, o território simbólico do discurso hegemônico) (José Roca, 2011, p. 484).

Inicialmente trabalhando com papel como suporte, Eugenio Dittborn substitui esse material por tecido de lona sintética, que permite a aplicação das cores através de tingimentos no material, fazendo com que a imagem se mantenha conservada, permitindo que os trabalhos sejam dobrados e desdobrados sem danos, concebendo também maior resistência para os trânsitos entre os espaços expositivos.

Os aprimoramentos adotados por Dittborn dão um contorno bastante relevante para seus trabalhos. É possível perceber as estratégias do artista em relação ao uso das formas. Nesse trajeto e análise, podemos apontar as ideias do teórico e crítico formalista Yve-Alain Bois, que nos lembra: “a forma é sempre ideológica” (1989, p. 248). Bois caminha por um campo reflexivo formalista que busca se conectar com as complexidades da realidade histórica-social que necessariamente atravessam os sentidos das formas e as consequentes ressonâncias nas construções visuais dos contextos, interferindo diretamente em suas produções de sentidos e significações da realidade.

E é certamente por estar interessado na significação histórica dos objetos de arte (o que eu chamaria suas condições de possibilidade – o que torna qualquer objeto de arte possível em qualquer época) que em minha própria obra confiro uma importância preeminentemente a análises formais atentas: perdendo-se o detalhe, perde-se o todo. [...] Questão muito mais complexa do status da significação num mundo em que as ilusões de unidade consentidas pela episteme de representação estão sendo desmanteladas

(Bois, 2018, p. 64).

Essas estratégias e utilização de outros meios de circulação e fomento de produções artísticas podem se configurar como interferências para os sentidos em que a arte opera na cultura, indicando a relevância das produções contemporâneas nas disputas de sentido da realidade. São circuitos paralelos que, em concomitância com as ações dos espaços institucionais, possibilitam experimentar e incorporar sentidos para as produções simbólicas dos contextos locais.

Considerações Finais

A utilização de redes de correspondência postal por artistas, como meio de subverter as circulações “comuns” de trabalhos de arte e como meio de inserção nas malhas das produções culturais globais, foi um processo que acompanhou os fluxos da história da arte contemporânea. Essas redes alternativas acabam por disputar os espaços em que os sentidos culturais se estabelecem, mostrando a relevância dessas ações e ativamentos propiciados por conexões alternativas e suas próprias produções de sentidos.

Esses fluxos deslocam fronteiras, colocam em contato realidades distantes, faz-se perceber as interferências e atravessamentos que reverberam mutuamente nos mais variados pontos possíveis dos territórios globais. Existem estruturas que nos permeiam, nos atravessam, amplamente. É possível compreender, através dessas experiências da história da arte, as influências dessas distintas produções culturais com cada vez mais possibilidades de contatos e trocas.

Ao subverter sentidos de estruturas operantes, as ações que exploram outros meios de circulação, como a arte postal, possibilitam compartilhar experiências, visões de mundo, peculiaridades cotidianas. Também podem se configurar como um canal que carrega informações sobre conflitos vivenciados, percebendo as diferenças de configurações políticas e as assimetrias de poder presentes nas

dinâmicas globais.

Considerar possíveis estratégias de ação diante da configuração de circuitos artísticos nos auxiliam a refletir sobre os possíveis ativamentos de pontos de conexões marginalizados, possibilitando pensar também outras dinâmicas para os fluxos culturais das artes visuais nos contextos atuais da América Latina.

Referências

BARRIENDOS, Joaquín. Manchas que manchan: Memoria y borradura en la obra de Eugenio Dittborn. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 24, n. 42, 2020. DOI: 10.22456/2179-8001.104677. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/104677>. Acesso em: 05 set. 2023.

BOIS, Yve-Alain; EUVALDO, C. Formalismo de quem?. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 16, n. 34, p. 55 - 66, 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.151836. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151836>. Acesso em: 17 jul. 2023.

BOIS, Yve-Alain. Viva o formalismo (bis). 1989. p. 245-249. In: Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim de Mello. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. 280p.

BRITTO, L. Paulo Bruscky e a arte postal: na contramão dos circuitos oficiais. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 9, p. 207-213, 2013. DOI: 10.20396/eha.9.2013.4446. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4446>. Acesso em: 16 jul. 2023.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.163.

DANTO, Arthur C. Correspondance School Art. The Nation.

Nova York, Estados Unidos: 29 mar 1999. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/03/Danto_Arthur_C_1999_Correspondence_School_Art.pdf. Acesso em: 17 jul. 2023.

ORTNER, Sherry B. Poder e Projetos: reflexões sobre a agência. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2006, Goiânia. Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski, ... (et.alii.); organizadores Miriam Pillar Grossi, Cornelia Eckert, Peter Henry Fry. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 45-76.

ORTNER, Sherry B. Teoria na Antropologia desde os anos 60. Revista Mana, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 419 - 466, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/vW6R7nths99kDjjSR-79Qcp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25/11/2022.

OWENS, Craig. O discurso dos(as) outros(as): feministas e pós-modernismo. In: FOSTER, Hal. Editor. The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. Seattle, WA: Bay Press, 1983.

ROCA, José; RAMOS, Alexandre Dias. Catálogo 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética. Coordenação: Alexandre Dias Ramos. Curador geral: José Roca. Colaboração de Alexia Tala, Araçy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscioy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

Memória e maternidade: anseios em uma pesquisa poética

Memory and motherhood: cravings in a poetic research

Ataísa Antonia Perin

Introdução

A fim de construir uma base para minha pesquisa individual, que trata de representações visuais de memórias ligadas a situações do cotidiano atual, o presente ensaio busca desenvolver uma análise teórica de questões como autobiografia e memória, desdobrados em conceitos como espaço autobiográfico e narrativa vivencial, a partir de autores como Phillippe Lejeune, Leonor Arfuch e Hans-Georg Gadamer. A seguir, abordo brevemente a questão das mulheres na arte e nas narrativas da história da arte e a emergência das abordagens artísticas feministas, a fim de contextualizar a relação entre arte e maternidade feminista e a ambiguidade que historicamente envolveu esse tema. Por fim, busco refletir a respeito de anseios pessoais ligados à relação mãe/artista e são mencionadas algumas obras artísticas de mães feministas e suas contribuições nos debates sobre a experiência materna e a arte contemporânea.

Ao pensar as problemáticas de minha pesquisa pessoal ainda em construção, um grande número de questões vêm à tona e demandam um olhar mais apurado e um aprofundamento, tanto teórico quanto por meio de um mergulho em meus anseios. A problemática da autobiografia, por meio da escrita poética e sua ressignificação através de elaborações visuais, é algo que está presente há muito tempo em meu fazer artístico. Olhar pra dentro

e vasculhar minha subjetividade e identidade por meio da retomada de eventos que, em grande parte das vezes, são banais e de certa forma “desimportantes”, é uma maneira de compreender o que de fato constrói sentido em minha existência. As vivências revisitadas não se tratam de eventos, comemorações ou circunstâncias especiais, mas de pequenos pontos de foco nas memórias cotidianas que se destacaram no fluxo de acontecimentos: frações de vida em que a passividade rotineira deu lugar à atenção e ao estar presente; interações com outros, que por alguma razão permaneceram, assim como Michel de Certeau coloca em “A invenção do cotidiano”:

[...] a memória não possui uma organização já pronta de antemão que ela apenas encaixaria ali. Ela se mobiliza relativamente ao que acontece - uma surpresa, que ela está habilitada a transformar em ocasião. Ela só se instala num encontro fortuito, no outro (Certeau, 1998, p. 162).

Esses acontecimentos e fragmentos são revisitados vez ou outra por meio de fotografias, mas predominantemente por meio da memória e da palavra, e constituem a pessoa que sou, interferindo nas relações que estabeleço no hoje, e tendo um grande impacto em minha vivência íntima e especialmente em minha relação com a maternidade - território sensível em minha construção subjetiva e instância importante e potente na pesquisa.

Considerando que minha pesquisa aborda, a partir da retomada e escrita das memórias passadas e das vivências presentes, a transfiguração destas em trabalhos visuais que buscam interseccionar estas narrativas, buscarei compreender os porquês e desdobramentos de minhas incursões internas, e sua importância na elaboração de minha proposta artística. Assim, serão abordados - ainda que de forma breve - alguns dos conceitos que considero relevantes: autobiografia, memória, e - considerando que minha pesquisa se relaciona a essa memória autobiográfica articulada à vivência materna do presente - será contextualizada brevemente a maternidade na arte sob um ponto de vista feminista, com o relato de algumas referências.

cias artísticas importantes, a fim de desconstruir estereótipos e tabus pessoais sobre a figura da artista-mãe no contexto contemporâneo.

A memória e o espaço autobiográfico como lugar da pesquisa

Phillipe Lejeune, importante teórico da autobiografia, conceitua esta como a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade.” (Lejeune, 2008, p. 15). Leonor Arfuch (2010), ao considerar a rigidez da análise de Lejeune, a relaciona aos estudos de outros autores para refletir sobre o gênero autobiográfico: Primeiramente, com base em Starobinski, coloca que o valor autorreferencial da escrita remete ao eu atual, ao eu que escreve. Isso pode constituir-se em um obstáculo à captação fiel dos acontecimentos passados, o que leva ao questionamento sobre o limiar entre autobiografia e ficção, já que há a dupla divergência de tempo e de identidade. A vantagem desse cenário é a possível confrontação do artista entre o que/quem era e quem chegou a ser. Arfuch também considera a colocação de Bakhtin, na qual não há identidade possível entre autor e personagem da escrita, por conta da diferença entre a experiência vivencial e a totalidade artística, o que assinala o estranhamento do artista a respeito de sua própria história - o desacordo temporal entre acontecimento e enunciação interfere até mesmo na autorrepresentação. Ainda, o valor biográfico pode ser, para além de uma narração da (própria) vida, a compreensão, visão e expressão desta, impondo-lhe, assim como à vivência fragmentária e caótica da identidade, uma ordem. Ou seja, tem-se a escrita biográfica como uma forma de dar sentido à vida, um significado à experiência.

No relato de si, a vivência e a narrativa vivencial ocupam um lugar privilegiado, aparecendo, modificando-se e deslocando-se nos diferentes gêneros biográficos. Nesse sentido, Arfuch (2010, p. 38) a conceitua como “algo que se destaca do fluxo do que desaparece na corrente da vida”,

a partir do estudo de Gadamer. Este diz ainda que:

Cada vivência é trazida para fora da continuidade da vida e está, ao mesmo tempo, relacionada com o todo da própria vida. Não apenas porque, enquanto vivência, somente há de continuar viva na medida em que ainda não esteja inteiramente elaborado, no contexto da própria consciência da vida. Também o modo como “é subsumido”, pela sua elaboração, no todo da consciência vital, é algo que vai fundamentalmente além de qualquer “significado”, do qual alguém propriamente pensa saber. Na medida em que a vivência fica integrada no todo da vida, este todo se torna também presente nela (Gadamer, 1997, p. 130-131).

Essa característica de convocar num instante a totalidade, ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir além de si mesma em direção à vida em geral, pode ser o que faz da vivência um dos significantes que mais insistem no espaço biográfico e um dos mais valorizados na cultura contemporânea. A vivência, ainda que não tenha caráter de completude, propõe uma ancoragem necessária e temporária como lugar menos incerto de (auto)reconhecimento, que parece impactar a totalidade imaginária da vida.

Ainda de acordo com Arfuch, o objeto central de um discurso biográfico ou autobiográfico consiste na “fábula da vida”, se utilizando, por fim, do termo cunhado por Lejeune espaço autobiográfico, uma vez que este dá conta das múltiplas manifestações de gêneros e narrativas que tratam da autobiografia.

É neste espaço autobiográfico que posicionei minha pesquisa, considerando que diversas questões relacionadas à história de vida - memória, cotidiano, maternidade - permeiam meus estudos teóricos e visuais. Partindo do referencial bakhtiniano, entendo que as memórias, assim como as biografias, são ficções, mais ou menos cheias de elementos reais, pois a memória, ainda que baseada em imagens e capturas do instante, é percebida como uma recriação subjetiva das vivências, e não se deve crer ou

buscar uma verdade absoluta. Ao contar minha própria vida, minhas histórias, vivências e experiências, sentimentos e sensações, elaboro a história que quero contar, ou que, por alguma razão, sou impelida a contar. A vida contada não é a vida, podem haver indefinições e incoerências, involuntárias pela imprecisão e distância temporal do fato rememorado, ou até mesmo voluntárias. Nem todo o vivido precisa ou pretende estar escrito ou representado, não é necessário o encaixe do trabalho autobiográfico em uma narrativa unívoca, mas busca-se uma perspectiva de fragmentação e um trânsito que revele o nós no eu, que transporte o eu ao nós e a singularidade em direção à alteridade. Nesse sentido, busco referências no trabalho de artistas contemporâneas que, ao mesmo tempo que elaboram uma pesquisa voltada à autobiografia, transbordam suas elaborações em direção à coletividade e descolonização de pensamentos e sentimentos. De acordo com Auler (2015, p. 120), a autobiografia, para além de remeter a evocações do passado, pode ser uma reflexão momentânea sobre o eu, “esse momento fragmentário que tenta... se expressar durante o momento da escrita, sem abordar, necessariamente, as memórias episódicas de sua vida”, sendo que desde seus primórdios consistiu-se na reflexão sobre tais eventos e não em sua mera narração; transformando-a em um discurso reflexivo, no qual pequenas partes passam a dar a vida ao que denominamos identidade.

De acordo com Assmann (2008), a memória efetua a síntese de tempo e identidade, em três níveis: memória individual, a nível interno, tempo subjetivo e identidade/*self* interno; memória comunicativa, a nível e tempo sociais, identidade social (pessoa como portadora de papéis sociais); e memória cultural, a nível cultural, tempo histórico, identidade cultural. Ou seja, estes três níveis que envolvem a identidade individual, social e cultural são articulados por meio da faculdade da memória, que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal quanto no coletivo. A memória pessoal existe em interação constante com outras memórias humanas, e também com coisas, símbolos externos que nos desenca-deiam lembranças.

[...] Memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa. Os grupos são formados e reunidos por meio da dinâmica de associação e dissociação, que é sempre carregada (em vários graus) de afeição. Halbwachs, por isso, falou de "communautés affectives". Esses "laços afetivos" emprestam especial intensidade às memórias. Lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social. Uma pessoa tem que lembrar para pertencer (Assmann, 2008, p. 122).

Nesse sentido, ao pensar minha pesquisa, as lembranças das experiências e pessoas do seio familiar, âmbito principal de minha abordagem ao rememorar o vivido, coloco-me em um lugar de saudades, mas também de pertencimento, busca de identificação, desvelamento de identidades. Observar e adentrar os contextos familiares e afetivos que são matéria de escrita e construção visual contribuem para, ainda hoje, minha construção identitária. De acordo com Dalmaz & Netto (2004), adicionamos alguma informação à memória e a reconstruímos sempre que a retomamos, sendo que seu armazenamento é afetado também por seu conteúdo emocional. Eventos acompanhados de elevada emocionalidade são lembrados e expressados por meio da linguagem com mais facilidade. Tudo que sabemos sobre nós, o mundo e os outros, foi adquirido por experiências e está armazenado nas memórias, nos tornando quem somos.

A autobiografia na contemporaneidade

A crise das grandes narrativas da pós-modernidade traz consigo a perda de certezas, o descentramento dos sujeitos e a valorização das micronarrativas, configuradas em uma pluralidade de vozes e na restituição de valores

coletivos. A autorreferência e a subjetivação impregnam os hábitos, costumes, consumos, e o surgimento e ampliação de novas formas biográficas, em diversas instâncias (Arfuch, 2010). Na arte, o advento de modos de construção autobiográfica se intensifica na segunda metade do século XX, em poéticas que buscam pensar questões como intimidade, narrativa pessoal, presença e corpo. De acordo com Souza (2020), “o trabalho autobiográfico na arte contemporânea apresenta-se como uma forma de pensar e transmitir pedaços de vida e presenças de si nas obras, de forma fragmentada e sempre partilhada com o espectador”.

Conforme Olivares (2013), dentro de cada um de nós existe um biógrafo da própria vida, ainda que não por meio da arte, por meio das muitas capturas, autobiografias em progresso - inclusive nas redes sociais, onde expomos o que sentimos, pensamos, mostramos nossa vida e os que vivem conosco. No entanto,

Es en el arte, en el discurso de un artista, de aquel que sabe decir y ocultar, de esas imágenes que más que contarnos nos susurran, que nos sorprenden con el matiz, con un gesto salvaje, con un silencio terrible, en donde encontramos la vida, la intimidad de lo ajeno, la curiosidad que nos desvela finalmente la maravilla de lo normal, lo inquietante de lo cotidiano. La vida real en su pura representación, la puesta en escena de lo que aparentemente es el fluir del día a día. En estas historias que vemos hay algo que nos atrapa. Puede ser su formalización visual, el ojo del artista sin duda construye algo más que una biografía parcial, y más allá de la anécdota de sus vidas hay algo que trasciende.

Ainda de acordo com a autora, como a própria voz gravada que nos parece outra quando ouvida, a história e o personagem criados nesse processo de representação autobiográfica não são realmente o próprio artista, nem a verdadeira história, são contos de si mesmo, “*a veces pedazos sangrientos de nosotros mismos, otras felices fotos de un álbum intrascendente. Como narradores de nuestra propia*

historia nunca somos objetivos. ¿Cómo ser objetivo para hablar de nuestros sentimientos?" (Olivares, 2013).

As mulheres na história da arte

De acordo com Diane Newall (2008, p. 136), ideias de gênero e sexualidade têm sido centrais na arte, sendo que questões como gênero e identidade sexual podem ser complexas, considerando que elementos que as caracterizam diferem de acordo com diferentes contextos culturais e sociais. Assim, tanto as pesquisas sobre significado e representação de gênero tiveram mudanças significativas, quanto a arte contemporânea tem explorado muitas concepções a respeito de sexo, gênero e sexualidade. Com a emergência das perspectivas feministas na arte, desencadearam-se novas abordagens por parte das artistas mulheres, com a rejeição dos valores artísticos do patriarcado, e com o desenvolvimento de temáticas centradas em questões femininas (Newall; Pooke, 2008, p. 150). O feminismo, que desde seu princípio é um movimento plural, passou e passa por diversos conflitos e transformações ao longo da história, sustentadas por bases teóricas variadas - marxismo, psicanálise, estruturalismo, pós-estruturalismo. O pós-feminismo, encampando diversas dessas abordagens, busca situar o feminino sob novas teorias, desconstruindo estereótipos e definindo a identidade feminina independente das construções patriarcais.

A história da arte, escrita por homens, não incluiu as mulheres, e por isso, desde a década de 1970, historiadoras de arte feministas vem desafiando estas formulações históricas de arte. Linda Nochlin (2016), ao refletir sobre a questão da escassez de grandes artistas mulheres na história da arte, em seu ensaio "Por que não houve grandes mulheres artistas?", enfatiza que a própria indagação é preconceituosa, pois insinua que mulheres seriam incapazes de algo grandioso. Ao observar que as tentativas de responder a essa questão, ao basear-se na busca por artistas mulheres talentosas e subestimadas, embora válidas, acabam reforçando a ideia de que mulheres seriam um "gênio menor". Nochlin enfatiza a importância do ques-

tionamento em torno não da resposta, mas da pergunta em si, uma vez que esta reforça estereótipos negativos: A grande questão a ser pensada ao refletir sobre a ausência de artistas mulheres na história da arte, é, segundo a autora, a consideração das estruturas históricas, sociais e institucionais que moldaram o cenário artístico ao longo do tempo e que não proporcionaram a mulheres as mesmas condições de desenvolvimento artístico, como acesso a instituições de arte e educação, um privilégio quase exclusivo a homens, especialmente brancos e de classe média.

O passado da humanidade é reescrito a cada descoberta antropológica e arqueológica, e a história da arte, da mesma forma, não pode estar alheia a mudanças, a descobertas e correções. Muitas obras de artistas mulheres foram negligenciadas ou ignoradas ao longo do tempo, e a história está repleta de mulheres que são grandes artistas, em todas as tendências, estilos, épocas. Olivares (2022) destaca que:

Si leen y comparan, dejando a lado lo que se supone que ya es historia, se darán cuenta que esa historia oficial del arte está llena de agujeros, de rotos, que solo se pueden arreglar, zurcir, de la mano de las mujeres artistas que fueron y siguen siendo despojadas de su propia obra, de sus propias ideas, de sus propios nombres.

Essa questão foi trabalhada pela artista canadense Miriam Schapiro, em sua série de colagens intituladas “*anonymous was a woman*”, compostas de pequenos bordados, guardanapos e toalhas. Schapiro denunciava a desvalorização destes objetos, associados ao uso doméstico e feminino, e também o anonimato dos trabalhos produzidos por mulheres.

Arte-maternidade feminista

A relação entre maternidade e feminismo é repleta de ambiguidade, desta forma, meu interesse em refletir

sobre esse tema deve-se a uma crescente inquietação em torno da necessidade de reconciliação, pois percebo em mim, ao elaborar minha pesquisa, uma inquietude que afeta a compreensão de minha relação com a maternidade e desta com minha pesquisa artística. A historiadora da arte feminista Andrea Liss (2009), em *Feminist Art and Maternal*, ao descrever um diálogo com uma jovem aluna, relata que esta se auto-impôs o tabu de “nunca ser uma mãe”, formulado através da ideia enganosa de que mulheres, especialmente mães, não são ou não podem ser pessoas críticas, em uma falsa premissa que procura impedir uma mulher de ser feminista e mãe. Este cenário é semelhante à minha construção individual e subjetiva, de negação de qualquer intenção voltada à maternidade, relacionando-a à passividade e à irracionalidade - não me via no papel de mãe, até ser confrontada com este sem planejamento e intencionalidade. A visão patriarcal, estereotipada e romantizada da figura da mãe como devotada aos cuidados do outro, em um lugar de auto sacrifício em detrimento das necessidades e interesses alheios, parecia incompatível com a persona mulher-artista que desde a adolescência pensei em construir. Ainda hoje, embora em uma dimensão bastante reduzida por conta do amadurecimento pessoal e ainda que bem resolvida em relação à maternidade, sou confrontada em alguns momentos com a inquietante sensação de que, ao optar por falar sobre o maternar por meio da arte, me colocaria em um lugar de passividade e/ou domesticação. Dessa forma, considero importante o aprofundamento em um referencial que embase um posicionamento feminista em relação à arte atrelada a essa vivência.

Em seu artigo de 1976 *The Pains and Pleasure of Rebirth: Women's Body Art*, que trata sobre as diferenças na abordagem feminina e masculina na *body art* nos anos 70, a crítica de arte Lucy Lippard destaca um fator importante: as artistas que trabalhavam com seus corpos ou biografias em um contexto individual não abordaram temas como gravidez e parto; são levantadas algumas hipóteses para essa ausência - pouca idade, questões estéticas, questionamento sobre a seriedade do trabalho artístico, dentre

outras. Lippard conclui que, naquele momento, "talvez a procriação seja o próximo tabu a ser enfrentado". Andrea Liss, já em 2009, relata diversos testemunhos de dificuldades na representação contemporânea da maternidade, que, confrontados pela arte e pelo pensamento feminista, finalmente se desfazem da dicotomia entre feminista e mãe, abrindo-se assim um campo de possibilidades para repensar a representação da maternidade (Liss, 2009).

Diversas pesquisas artísticas de mães feministas estruturaram e embasaram reflexões importantes em torno da maternidade ao longo das últimas décadas, como por exemplo o coletivo estadunidense *Mother Art*, atuante nas décadas de 70 e 80, que se dedicou a performances e instalações públicas em contextos fora dos limites dos espaços artísticos tradicionais e que tratavam de temas como a invisibilidade social do trabalho materno e o impacto da falta de creches públicas como apoio às práticas profissionais de mães-artistas trabalhadoras. Outra manifestação artística importante, citada por Liss (2009), é o trabalho da artista britânica Mary Kelly, *Post-Partum Document*, em que é documentada sua relação diária com o filho ao longo de cinco anos, por meio de registros sistemáticos e subjetivos. Essa obra gerou diversos debates feministas e segue sendo referência nas discussões sobre a maternidade.

Construindo suas argumentações em torno da maternidade de maneiras diversas (por um lado, do ponto de vista do trabalho materno, e de outro, da relação intensa mãe/filho), estas propostas - e outras diversas - permitiram a ampliação dos debates sobre a pluralidade da experiência materna, auxiliando na quebra dos tabus que a envolvia, tanto no campo social quanto no campo artístico. Macêdo menciona que:

[...] em muitos debates feministas a maternidade deixou de ser necessariamente considerada uma experiência opressiva, mas passou-se a explorar as condições e estruturas sócio-econômicas que interferem na capacidade das mulheres de exercerem seu poder materno (2017, p. 08).

Ou seja, a expressão do poder materno na arte con-

temporânea está ligada à ideia de interseccionalidade, na elaboração de propostas que coloquem em discussão as diversas especificidades do maternar em um contexto em que a mãe é confrontada com questões sociais, econômicas, políticas, que interferem em sua vivência. Isso vem de encontro aos anseios que se apresentam em minha pesquisa, em que sou arrebatada pela angústia de não estar presente na maior parte das experiências do meu filho. Em minha imersão no mundo do trabalho e de minha construção como artista - aquele mesmo sobre o qual divagava na adolescência - minhas possibilidades de vivência materna são reduzidos sensivelmente, e esta tem se mostrado uma questão com uma relevância cada vez maior na pesquisa.

Considerações finais

Na busca por uma articulação entre as questões de autobiografia, memória, arte feminista e maternidade, a elaboração deste trabalho demandou uma extensa pesquisa em autores e temas diversos. Assim, ainda que o resultado tenha sido uma abordagem bastante breve sobre cada uma destas questões, tive a oportunidade de refletir a respeito de minha pesquisa em suas diversas instâncias - tanto as que se apresentaram desde o princípio, como a autobiografia e a memória, quanto as que, gradativamente, conquistaram um espaço maior em minhas reflexões, caso do feminismo e da maternidade nesse contexto. Observei, ao longo das reflexões e escritas a respeito de meu trabalho, um desconforto ao inserir a maternidade como questão da pesquisa, embora conscientemente, sempre soubesse que essa temática não me coloca em um lugar menor. A ambiguidade emergia de camadas mais profundas, em questões internalizadas independente de qualquer pensamento lógico - estereótipos que construíram minha subjetividade enquanto mulher.

Assim, além de organizar um referencial teórico que servirá de estrutura para o seguimento de minha pesquisa, este ensaio, ao me oportunizar adentrar nessa temática que se faz cada vez mais latente, proporcionou-me a desconstrução de preconceitos e distorções sobre mim,

minha relação com os que me cercam e com minha produção artística, contribuindo de forma bastante significativa, em direção a uma produção artística em que a abordagem das complexidades da vivência feminina e materna na sociedade contemporânea contribuam na quebra de paradigmas sociais.

Referências

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

AULER, Isabel Cristina Fernandes. Autobiografia e a tênue fronteira entre os gêneros narrativos. Tese de doutorado. PUC-Rio. Disponível em: www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?str-Secao=resultado&nrSeq=27024@1. Acesso em: 16 jul. 2023.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DALMAZ, Carla; NETTO, Carlos Alexandre. A memória. Ciência e Cultura, Campinas, SP, v. 56, n. 1, p. 1-4, 2004. Disponível em: cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000100023&script=sci_arttext. Acesso em: 12 jul. 2023.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

LEJEUNE, Phillip. O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIPPARD, Lucy R. The Pains and Pleasure of Rebirth: Women's Body Art. BAKER, Elizabeth C (ed.). In: Art in America 64, n. 3, p. 73 a 81, 1976. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Lippard_Lucy_R_1976_The_Pains_and_Pleasures_of_Rebirth_Womens_Body_Art.pdf. Acesso em: 8 mai. 2024.

LISS, Andrea. Feminist art and the maternal. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

MACÊDO, Silvana Barbosa. A expressão do poder materno na arte contemporânea. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf. Acesso em: 8 mai. 2024.

Mother Art Tells Her Story. In: Motherart.org. Disponível em: motherart.org. Acesso em: 16 jul. 2023.

NEWALL, Diane; POOKE, Grant. Art history: The Basics. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2008.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Edições Aurora, maio 2016.

OLIVARES, Rosa. Acerca de mí mismo. In: EXIT Media, n. 49, Editorial, fev 2013. Espanha. Disponível em: exitmedia.net/editorial-exit/acerca-de-mi-mismo/. Acesso em: 16 jul. 2023.

OLIVARES, Rosa. La reconstrucción del olvido. In: Ellas. Diccionario de mujeres artistas hasta 1900. v. 1. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento S.L., 2022.

SOUZA, Lucas Alberto Miranda de. Autobiografia na arte contemporânea como descentralização do sujeito. Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais. v. 6, n. 4, p. 224-244, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Missoes/article/view/106911>. Acesso em: 8 mai. 2024.

O caminhar das mulheres enquanto *punctum*

The woman's walk as punctum

Amanda Pires de Deus Lima

Introdução

Acompanhados da invisível paisagem sonora dos carros, vozes, buzinas e estalidos, estão presentes na paisagem visual da cidade as intervenções artísticas, formas de expressão variadas que tem em comum o território urbano. Apesar de não existir regra para tal, está implícito no imaginário coletivo que intervenções assim são principalmente murais, grafites, lambe-lambes, dentre outras manifestações relacionadas com a bidimensionalidade. Em realidade, intervenções que tem como meio o próprio corpo e sua relação com o ambiente urbano são muito comuns e de uma potencialidade específica, pois envolvem o uso dos corpos em detrimento das formas planejadas de ocupação e significação nos usos do território. Para além de implicações sócio-políticas, a interferência racional e artística do corpo em contextos urbanos, faz com que se perceba um corpo “em estado de arte” (Biancalana, 2018). Neste ensaio organizarei uma aproximação da obra Rosa Púrpura (2014), de Berna Reale, assim como a possível relação entre o aspecto do caminhar das mulheres nessa obra com o conceito *punctum*, apresentado pelo escritor Roland Barthes (1984). Partindo destas referências, buscarei refletir, paralelamente, sobre quais são as potencialidades e os percalços do caminhar das mulheres no cotidiano da cidade. Além disso, pretendo delinear uma perspectiva de como o caminhar pode colaborar na produção de sub-

jetividade, no pensamento crítico e na ruptura da lógica presente no planejamento do ambiente urbano, sempre em busca de táticas de ocupação conscientes e políticas da cidade, a partir da arte.

Corpo em voga

A linguagem da intervenção urbana pode remeter aos movimentos de artistas do grafite, do muralismo, quase sempre uma inclinação voltada à bidimensionalidade, como mencionei na introdução deste ensaio. Entretanto, (re)pensar objetos e hábitos cotidianos é algo amplamente proposto no campo das artes há diversas décadas, principalmente na busca de um rompimento com paradigmas que permeiam relações entre a vida e a arte. De Marcel Duchamp (1887-1968) e passando por Andy Warhol (1928-1987), podemos avistar um empenho de diversas/os artistas que investigaram veementemente o viés do cotidiano nos objetos. No Brasil, Hélio Oiticica (1937-1980) e seus parangolés (1964-1979), que somente fazem sentido se vestidos por pessoas que dançam, são também obras até hoje reconhecidas e repensadas, justamente por sua potencialidade questionadora. São, portanto, práticas diversas que colaboram na descodificação de signos estabelecidos socialmente, em direção a novas formas de percepção e pensamento do espaço onde se vive.

Segundo Gisela Biancalana (2018, p. 2) “o corpo é afetado pelos questionamentos de seu período e olha para si evocando a razão e as forças da natureza, [...] para justificar a luta para livrar-se de amarras socioculturais impostas por setores dominantes”. Na história, o papel do corpo é constantemente ressignificado.

Na Idade Média, regida pelos valores e morais cristãos, o corpo era eventualmente relacionado ao profano. A partir do Renascimento, ele foi analisado e pesquisado “primeiramente, através de um viés anatômico, fisiológico, enfim, vislumbrado a partir de suas qualidades biológicas, desdobrando-se, posteriormente, nos estudos da psique” (Biancalana, 2018, p. 2).

Já a partir do século XIX, o corpo foi começando a ter

sua significação desvinculada de tais imposições que até então faziam sentido, ou seja, passou-se a questionar convenções socioculturais a respeito dos corpos. Mas foi no século XX em diante que novas abordagens poéticas passaram a introduzir cada vez mais a temática dos corpos e suas individualidades no contexto artístico, não somente em construções visuais bidimensionais, mas principalmente com seus próprios corpos. Isso ampliou o campo das artes, pois nesse momento o suporte teórico e crítico foi necessário para que se acompanhasse a efervescência das formas de fazer. Os processos em arte tornaram-se parte da obra, o que expressa cada vez mais o aparecimento do sujeito artista em sua poética. A obra, independentemente da forma que viesse a ter, continha fragmentos da vida e das noções de identidade de quem a elaborava.

Nesse sentido, o movimento feminista implementou uma virada crucial e necessária ao campo da teoria e da crítica de arte, transformando-se em um movimento altamente expansivo. Apesar do esforço em ocupar espaços e levantar debates a respeito das questões de gênero há muitas décadas, “as primeiras interseções entre arte e feminismo se deram na segunda metade da década de 60, nos EUA” (Ramos, 2020, p. 38). Bebendo de fontes como a psicanálise e o marxismo, tal corrente evidenciou e priorizou discussões que indubitavelmente perpassam especificamente vidas de mulheres, o que fez com que comportamentos, expectativas e papéis do senso comum passassem a ser questionadas.

Não tem como falar em efervescência feminista na arte sem recordar da *Womanhouse* (1972). Registros em vídeo, fotografias e relatos demonstram como foi a imersão artística, que proporcionou performances e instalações que tiveram a frente artistas como Judy Chicago (1939-) e Miriam Schapiro (1923-2015). Foi erguido um marco, principalmente pelo uso direto do corpo das artistas como instrumento de arte.

Como exemplo de fortalecimento das noções de alteridade urbana na arte, a Internacional Situacionista, movimento que “paira da máquina artística para a máquina revolucionária” (Raunig, 2021, p. 440), tratou da criação de

situações enquanto luta e representação: "luta por uma vida à altura do desejo, representação concreta dessa vida" (Jacques, 2012, p. 61). A questão da produção do desejo é muito presente nos escritos e ações situacionistas, maior ainda é a intenção de concretizar tais produções de desejo em prol de um pensamento urbanístico diferente do planejamento comum, pois este deduz que as/os cidadãs/ãos percorrem a cidade somente enquanto produtoras/es ou consumidoras/es de algo. Os situacionistas, portanto, elevaram a arte à ação política de pensamento e às ações cotidianas, mas percebe-se que a prática da deriva, por exemplo, pressupõe a liberdade dos corpos em direção a uma autonomia ampliada, mas não problematiza questões de gênero.

Lenta e atenta

Pensando nesse contexto, Thiane Nunes, no artigo "Em busca da flâneuse: mulheres que perambulam a cidade" (2018), problematiza o fato de que nossos referenciais de escritas sobre deriva, liberdade urbana para caminhadas e deslocamento citadino em geral, são quase totalmente de homens brancos. O termo *flâneur* é relacionado ao homem que tem liberdade de conhecer a cidade lentamente através de seus passos, mas a mulher *flâneuse* – termo que nem mesmo consta no dicionário, e caso existisse, "seria uma prostituta ou uma infeliz cujas circunstâncias a forçaram a morar nas ruas, uma vez que a presença de mulheres 'decentes' estaria restrita à esfera doméstica" (Nunes, 2018, p. 2). Nesse sentido, inclina a perceber que a presença da mulher, enquanto pessoa exercendo seu direito de ir e vir no espaço da cidade de maneira autônoma, é há muito tempo ligada à adjetivos pejorativos, enquanto que o homem é correlato à imagem de alguém livre, explorador, curioso. São diferentes presenças e caminhares, o que pode suscitar diferentes formas de percorrer.

No livro de Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos errantes* (2012), estão contidas três belas relações de conceitos derivados da intenção de alteridade urbana dos errantes: a desorientação, a lentidão e a incorporação. São

conceitos que, se pensados e aplicados, compõem a prática da errância, ou seja, um deslocamento que é intencionalmente mais lúdico e menos condicionado pela cidade, podendo ser táticas de afirmar presença na cidade.

A desorientação está relacionada diretamente à intenção de ignorar os condicionamentos urbanos, partindo para uma noção de cidade contrária a dos urbanistas, investigando um movimento labiríntico de deslocamento. Ela está ligada também à prática da deriva situacionista, de Guy Debord (1931-1994), o que pode proporcionar uma experiência urbana que prioriza as vivências e as ações diante do ambiente vivido, pois “os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que o atualizam” (Jacques, 2012, p. 272). O caminhar desorientado, nesse caso, é geralmente como o de alguém que está conhecendo o lugar pela primeira vez, ou com um deslocamento finalidade específica.

A lentidão está relacionada ao conceito de “homens lentos” (Santos, 2006), sendo ressignificada no contexto prática dos errantes. Isso porque para Milton Santos os homens lentos são pessoas em condições sociais precárias, onde as imagens da cidade são apenas figuras, miragens. O autor comenta que essa condição de lentidão deriva da posição de resistência e insistência dentro de espaços onde lhe são vetadas suas presenças. No entanto, a figura do errante, ligada ao conceito de lentidão, é de uma lentidão voluntária, a fim de maior atenção e uma percepção mais detalhada da cidade, diferentemente do deslocamento comum da rapidez, geralmente associado ao território central.

Já o conceito de incorporação, de Ana Clara Torres Ribeiro e explicitado por Jacques, propõe-se que o corpo-sujeito, ou “sujeito corporificado”, supere condições impostas pelo cenário de consumo e produção imposto pela cidade. Nesse sentido, Ribeiro nos mostra que a cidade é mercadoria, a partir disso os corpos são tratados como produtos e imagens. O corpo-produto tem sua presença relacionada ao de um manequim, pois a cidade é como um cenário. O modo de funcionamento socioeconômico

explicitado pela autora é o que engaja essa realidade. Entretanto, sugere a constituição de um sujeito corporificado. Em outras palavras, uma presença consciente de si nos espaços coletivos.

O corpo-sujeito - o sujeito ciente de seus atos políticos e de ocupação do espaço - busca incorporar práticas microssociais com intenção de superar normativas do planejamento que impõe barreiras comerciais e de trânsito na cidade, pois “corpo e cidade se configuram mutuamente” (Jacques, 2012, p. 300). Entretanto, novamente se nota que a discussão a respeito da especificidade dos corpos é brevemente levada em consideração, é pensada de maneira geral, mesmo que com uma elaboração contundente e desafiadora do uso dos territórios urbanos, cabendo ao presente escrito o caráter de relação com factualidades para sua correlação. Além de questões de gênero, aspectos como a cor da pele, problemáticas de nível socioeconômico e sexualidade também possuem suas vivências particulares, muitas vezes perpassadas entre si em cada sujeito, influenciando até mesmo em questões como a sua mobilidade pela cidade.

A verdade é que o indivíduo abstrato do pensamento liberal (igual a todos independente de suas circunstâncias concretas), não por acaso, ignora brutalmente as vantagens sociais históricas sofridas pelos grupos dominados, já que, para a lógica liberalista, a opressão de certas parcelas sociais é fundamental para a manutenção do poder daqueles que se entendem cidadãos racionais aptos a desfrutar das liberdades civis (Panachão, 2018, p. 23).

Mas como o recorte que proponho vai de encontro às problemáticas de gênero, vale salientar que o fator difusor entre as presenças no contexto urbano está em um aspecto de diferenciação muito contrastante: “para homens (principalmente hétero-normativos) o mais comum é o medo da possibilidade de assaltos e agressões de motivação econômica, [...] para mulheres, soma-se a esse o medo da violência sexual” (Panachão, 2018, p. 70).

Partindo de percepções a esse nível, o movimento feminista passou a questionar a lógica de funcionamento imposto pelo liberalismo, o qual depende da desigualdade – de todo e qualquer nível – para continuar sendo regido socialmente.

Território experienciado

Após situar pontos de contato importantes onde a obra pode ser colocada em pauta, a partir de uma perspectiva da arte que leva em conta os diferentes corpos e limites da ocupação urbana, pode-se perceber a importância da poética da artista e perita criminal Berna Reale (1965-), que trabalha com questões relacionadas à violência e ressignificações do imaginário cotidiano. “Berna iniciou sua carreira como artista passando das esculturas em argila para a fotografia, instalação e performance, que são a base de seu trabalho mais recente” (Ramos, 2020, p. 15). As práticas artísticas dela, em geral, acontecem em locais públicos, com contato e reação direta das pessoas que por lá passam, estando em destaque performances como Quando todos calam (2009), Limite Zero (2011) e a obra escolhida: Rosa Púrpura (2014).

No projeto Rosa Púrpura (2014), a artista convocou 50 mulheres, além de si mesma, para caminhar/marchar na cidade de Belém do Pará, onde cada uma vestia uma camiseta branca, saia rosa – no estilo colegial –, meias ¾, sapatos pretos e em suas bocas estiveram próteses bucais que remetem à boca de bonecas infláveis. Como comenta Jeanne Ramos,

A substituição da boca biológica por essa prótese de caráter sexual sugere a intenção em evidenciar a sexualização constante e exacerbada a qual as mulheres estão submetidas involuntariamente, mas também a necessidade de apontar como esses mesmos corpos tão cobiçados são descartáveis como o plástico com o qual é feito a prótese (mesmo que hoje haja grande esforço na redução da produção desse material, o mesmo

ainda é muito utilizado e embalagens e objetos não biodegradáveis) e passíveis de silenciamento, como o que indica o abafamento do poder de fala ocasionado pela implantação de uma boca não humana (Ramos, 2020, p. 70-71).

Além delas, caminha um grupo de homens fardados logo atrás, como se estivessem as escoltando. O caráter de unidade e dissolução das individualidades dessas mulheres pode ser relacionado com a padronização estética e esperada a partir da performance de feminilidade, na expectativa de que “todas as mulheres atendam a um tipo de comportamento e de vestimenta específica que atende às normas.” (Ramos, 2020, p. 71). Esse comportamento padronizado, tanto nas vestimentas, quanto no marchar e na unicidade com que se portam, pode ser relacionado com uma expectativa social implícita de como são vistas e “devem” se comportar em suas vidas e até mesmo em seus trajetos pela cidade, num movimento que parte do cuidado doméstico, ao trajeto cotidiano de levar os filhos à escola, trabalhar, maquiar-se, ser sorridente, cozinhar, dentre outras maneiras de “encaixotar” mulheres.

Na performance de Faith Wilding denominada *Waiting* (1974), que ocorreu na *Womanshouse*, a artista, sentada em uma cadeira enquanto se balançava vagarosamente para frente e para trás, pronunciou frases que vão desde “esperando para ser uma menina bonita”, “esperando para usar sutiã”, “esperando por ele”, “esperando pelo dia do meu casamento”, “esperando pelo meu bebê”, até “esperando ele me falar algo interessante”, “esperando o meu corpo ficar flácido”, “esperando pela visita dos meus filhos”, “esperando alívio”. Essa performance, além de outras possibilidades, coloca em pauta esferas de violência com o corpo feminino frente a uma hiperssexualização, tal como uma expectativa social de que suas vidas são limitadas a uma vivência no lar, com roteiro a ser seguido. Explicitar isso através da arte é uma forma de demonstrar um fragmento da realidade.

A procura por ir pela contramão [...], ouvir-se, escutar outro, experimentar as sensações que

emanam dos saberes que se instauram no próprio corpo, são tarefas recorrentes àqueles que se propõem ser-estar-fazer arte. Tudo isso é corpo, que vem se organizando dinamicamente no dia-a-dia para vislumbrar e atingir seu estado de arte. Portanto, a busca por repensar dinamicamente estes encaminhamentos de si gera reformulações a partir de um entendimento de corpo calcado no respeito e na escuta de si mesmo antes de tudo (Biancalana, 2018, p. 3).

No caso de Rosa Púrpura, apesar de não fazer uma relação direta com o feminismo, Berna comentou em entrevista para *O Globo*, em abril de 2018, que se interessa “pelo coletivo, pela maneira como a sociedade se comporta perante a violência e como a violência a permeia. Logo, o abuso e o assédio contra a mulher estão dentro disso.” (Reale, 2018, p. 1). Ao identificar as maneiras de reforçar questões que permeiam a existência de corpos de mulheres, pode-se notar que o caminhar destas mulheres, apesar de condicionados ao marchar, apresentam caráter político, pois o ambiente tido como “feminino” socialmente é o da restrição ao lar, não nas ruas. Dentre todos os aspectos da obra, e dentro da percepção aqui proposta, o movimento do caminhar é o que dá pulsão, provoca ressignificação ao espaço percorrido. Segundo Roland Barthes, o *punctum* é o ponto crucial de uma obra, onde toca na singularidade subjetiva e sensível de cada pessoa, “é esse acaso que [...] me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46).

Assim, defende-se que o caráter do caminhar das mulheres atende a uma potencialidade política e social de força, pois nesse movimento ocupam “o espaço público em todo seu potencial revolucionário e exerce[m] o mais primordial de todos os direitos civis que é o de ir e vir livremente” (Panachão, 2018, p. 41), desafiando lógicas hegemônicas que perduram ao longo de muitos séculos e ressoam em nosso cotidiano.

Dessa forma, o *punctum* no/do ato de caminhar das mulheres na obra de Berna, onde percorrem e ocupam um espaço público na cidade de Belém em uma performance

que pode ser relacionada a uma forma de resistência e modificação. Dentro de tal análise, a obra tem aspectos que podem ser relacionados a uma busca por autonomia, apesar do condicionamento social, que prioriza a feminilidade e quaisquer outros atributos que estigmatizam a existência de mulheres.

Conclusão

Mesmo sendo um lugar de pertencimento, o ambiente urbano faz com que corpos que não sejam de homens cis heteronormativos vivenciem constante desafio em seus caminhos, em suas simples presença nas vias públicas, o que faz com que o mero ato de estar lá e vagar por estas alamedas seja um ato político e de resistência.

É diante de poéticas como a de Berna Reale e de diversas outras artistas que podemos encontrar diferentes formas de identificação e, posteriormente, ressignificação dos espaços que ocupamos diariamente, assim a reformulação de signos cotidianos, através da presença direta da arte no tecido urbano e das aberturas de discussão proporcionados pela mesma. A arte proporciona reflexões que vão muito além da visualidade, o que torna importante sua constante discussão e reflexão diante de seu tempo, para que relações com a realidade sejam feitas, a fim de que sejam constantemente esfarelados os paradigmas.

Evidenciar tais especificidades, tal como o *punctum* do caminhar das mulheres é uma forma de ressaltar noções de poder, problemáticas de território, problematizações de gênero e as narrativas ainda presentes na vida diária, com intuito de eliminá-las efetivamente.

Referências

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIANCALANA, Gisela. Corpo-arte: a performatividade em foco. *Contemporânea* - Revista do PPGART/UFSM, Santa Maria, RS, v. 1, n.1, p. 1-7, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/259552333834>. Acesso em: 8 mai. 2024.

JACQUES, Paola. Elogio aos Errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

NUNES, Thiane. Em busca da flâneuse: mulheres que perambulam a cidade. In: XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE | ARTE EM CONFRONTO: EMBATES NO CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE - 2018. Anais. Campinas: UNICAMP, 2018, p. 870-878.

PANACHÃO, Isadora. caminhada: uma experimentação situacionista sob a perspectiva da mulher. 2018. Trabalho de conclusão de curso para grau de Arquiteta e Urbanista - Faculdade Escola da Cidade. São Paulo, SP, Brasil.

RAMOS, Jeanne. Mete a colher: Feminismo e violência na obra de Berna Reale. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso grau de bacharel em História da Arte - Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

RAUNIG, Gerald. "Os muitos "es" de arte e revolução." In: MESQUITA et al., Arte e ativismo: antologia. São Paulo: MASP, Afterall, 2021. p. 437-448.

REALE, Berna. Feminismo ainda tem forte influência sobre a performance nas artes visuais. In: O Globo, Rio de Janeiro, RJ, 17 abr. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/feminismo-mantem-influencia-sobre-performance-nas-artes-visuais-22588670>. Acesso em: 1 ago. 2023.

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

WILDING, Faith. Waiting (1974). Disponível em: <https://vimeo.com/388693458>. Acesso em: 01 de ago. 2023.

Errância: uma exploração visual das dinâmicas das deambulações

Wandering: A visual exploration of the dynamics of wandering

Tuany O. S. Manfio

Introdução

O “caminhar” como arte emergiu com os dadaístas, em frente à igreja *Saint-Julien-le Pauvre*, Paris, no dia 14 de abril de 1921. De acordo com o pesquisador e arquiteto Francesco Careri (2013), neste evento, os dadaístas desafiaram as convenções sociais e artísticas ao propor uma série de performances que exploravam o ato de caminhar como forma de expressão criativa. Rompendo com as normas estabelecidas, o caminhar se tornou uma ferramenta de subversão e liberdade, questionando as estruturas de poder e desafiando a sociedade. A caminhada, antes relegada ao simples ato de locomoção, adquiriu nuances de manifestação artística, tornando-se uma forma de resistência e expressão pessoal em meio à conformidade social.

A intenção era estar consciente da sua presença na cidade, se tornar a própria obra de arte neste ato. Careri (2013) ressalta que inspirados pelos ideais dadaístas, os situacionistas ressuscitaram essa concepção revolucionária do caminhar como obra na década de 1950. Os situacionistas aprofundaram esse conceito, criando a “deriva”, uma prática de caminhar sem destino pelas cidades, fluindo com o ritmo das ruas e permitindo-se ser levado pelas experiências urbanas. A deriva, para os situacionistas, era uma forma de vivenciar a cidade de maneira autêntica, escapando das rotinas diárias e descobrindo as contradições e possibilidades ocultas nos espaços urbanos.

Neste ensaio visual, pretendo explorar as dinâmicas das deambulações no contexto dos movimentos urbanos contemporâneos, me inspirando pelas poéticas das artes visuais, mergulho nesse universo para refletir sobre temas como a indiferença e a contemplação, aderindo à persona do *Flâneur* nesse contexto. Através de uma videoarte, documento o centro da cidade, capturando a atmosfera frenética e a falta de conexão entre as pessoas. A urbanidade, com sua agitação incessante, é palco não apenas de deslocamentos físicos, mas também de desconexões humanas e efemeridades das interações interpessoais.

A pressa do cotidiano moderno é evidenciada pela multidão anônima que caminha sem se deter, imersa em seus próprios afazeres e preocupações. Nesse fluxo urbano, a individualidade muitas vezes se dissolve, e as interações humanas são breves e superficiais. A partir dessa perspectiva, busco questionar a dinâmica social que prevalece nas cidades, observando as tensões entre o indivíduo e a coletividade, entre a velocidade e a contemplação.

Convido o espectador a mergulhar nas imagens capturadas, a observar as cenas cotidianas com uma nova perspectiva, e a refletir sobre a importância do encontro humano e da experiência compartilhada em meio ao caos da vida contemporânea. Por meio deste ensaio visual, almejo lançar luz sobre as interações sociais que ocorrem nas ruas, ressaltando não apenas a efemeridade das conexões humanas, mas também a possibilidade de redescobrir a beleza em nossos trajetos diários.

O Processo

Para a coleta de material da videoarte¹, foi necessário me colocar em estado de corpo errante, daquele que “experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções” (JACQUES, 2012, p. 24).

A “experiência errática”, da arquiteta e pesquisadora

¹ Disponível em: <https://vimeo.com/876513381>

Paola Berenstein Jacques (2012), se refere a uma forma de vivenciar a cidade de maneira diferente, fora dos padrões habituais. Essa experiência permite questionar, resistir e se opor à ideia de que a modernidade tem causado empobrecimento, perda ou destruição da nossa experiência de viver nas cidades. Giorgio Agamben sugere que essa experiência tem sido tomada das pessoas, como se fosse expropriada, ou seja, as formas tradicionais de vivenciar a cidade têm sido substituídas por uma experiência padronizada e controlada.

Em resistência a essa expropriação, surge a experiência errática, como uma oportunidade de explorar diferentes perspectivas, descobrir novos caminhos e enxergar a cidade de forma única e pessoal. Em minha errância, adoto o espírito *Flâneur* para compreender o pensamento vagante que esse conceito inspira. O ensaísta e crítico literário Walter Benjamin (1984) descreve o *Flâneur* como alguém abandonado na multidão, que se entrega à intoxicação da comodidade que surge com o fluxo de pedestres. Esse olhar pode fornecer a visão dos centros urbanos e da movimentação das pessoas inseridas ali de uma maneira que não exige das mesmas qualquer pose ou preocupação de estarem sendo observadas, captando a verdadeira efemeridade dos encontros humanos e suas interações reais.

Antes de começar o processo desse ensaio, eu havia saído e feito alguns registros filmados, que me instigam a escrever sobre o que vejo e sobre o que filmo:

"Saio por aí e observo. Observo as pessoas, os animais, a arquitetura, observo o vento e os movimentos que vem dele. Filmo o que posso, o que me percebo percebendo. Olho pros outros e penso no que estão pensando. Nesses processos que tenho feito, percebi uma similaridade entre o olhar dos velhos e dos bem novos: ambos observam. As crianças, sem muitas opções de entretenimento na rua e com os olhos sempre curiosos, observam a tudo. A sensação que dá é que eles querem aprender o tempo inteiro, eles tão sempre atentos, seja na multidão, seja neles mesmos. Já os velhos tem o olhar distante. Observam, como as crianças, a multidão e eles mesmos, claramente ambos

têm pensamentos diferentes. Quem está entre crianças e velhos parece não observar nada: se cruzam e não se enxergam. Andando depressa, com hora marcada, com local pra chegar. Vai e vem, vai e vem, vai e vem. Entram em uma loja, saem de outra. E assim sucessivamente, sem parar. Me parece ter muito mais propósito a presença das crianças e dos velhos do que os do meio, que supostamente estão no meio da multidão com um propósito."

Em um outro dia de deambulação, saio com o intuito de filmar o que vejo. O processo de registrar me causa algumas inseguranças e receios, como o medo de ser assaltada, machucada, medo de como as pessoas vão reagir ao se perceberem observadas e filmadas. A escolha de uma câmera digital mais antiga e compacta é feita para me proteger dessas inseguranças materiais e psicológicas. Com ela, me sinto mais invisível na multidão, consigo me fazer desapercebida. Faço imagens das pessoas nas suas andanças, enquanto faço a minha própria, filmando o que está na minha frente, o que cruza, o acaso, sem pensar em edições posteriores, sem pensar em ordem, sem me preocupar.



Figura 1: Frame do vídeo - criança no patinete.

Fonte: Coleção da autora (2023).

Com as imagens feitas, ao adentrar a videoarte, minha escolha inicial foi trazer a presença marcante de uma criança, representando a pureza e a curiosidade inerentes aos primeiros anos de vida. Através do olhar despreocupado, andando com seu patinete, a criança encara a multidão com olhos brilhantes, demonstrando um interesse genuíno por cada indivíduo que cruza seu caminho. Ao mesmo tempo, ela se faz presente apenas no seu mundo (Figura 1). Esse momento inicial serve como uma reflexão sobre como nos distanciamos da essência de nossa humanidade conforme crescemos e nos envolvemos nas complexidades da vida urbana.

A partir desse ponto, direcionei a edição do vídeo para pessoas na faixa etária de 20, 30, 40, 50 anos, período em que a maioria dos indivíduos está imersa em suas responsabilidades profissionais e pessoais. Durante essa fase da vida, frequentemente nos encontramos imersos na pressa e nas obrigações, perdendo a capacidade de perceber o mundo ao nosso redor. Os adultos dessa faixa etária são capturados em suas trajetórias apressadas (Figura 2), aparentemente indiferentes àqueles que os cercam. A falta de conexão se torna evidente, revelando uma realidade que muitas vezes negligenciamos em meio à correria diária.



Figura 2: Frame do vídeo - pessoas se cruzando.

Fonte: Coleção da autora (2023).

Finalmente, direcionei minha atenção a um idoso (Figura 3). Essa é só a imagem de algo que percebo em muitas das minhas errâncias pela rua. Os idosos, cuja idade avançada parece trazer consigo uma sabedoria que os torna menos afetados pela pressa e pela indiferença, são retratados como contemplativos e interessados, parecendo encontrar beleza e significado nas pequenas coisas enquanto se movimentam pela multidão. Seus olhares assemelham-se aos das crianças, despertando questionamentos sobre a trajetória humana e como a experiência pode nos levar de volta a um estado de maior conexão e apreciação pela vida.



Figura 3: Frame do vídeo - idoso.

Fonte: Coleção da autora (2023).

Termino minha videoarte com o registro de um idoso entrando em uma loja, cuja vitrine está repleta de balões coloridos, o que me remete a criança do início. Essa jornada visual busca evidenciar as dinâmicas das deambulações e como elas influenciam as interações sociais nas cidades contemporâneas. Ao observar os três grupos etários distintos - crianças, adultos e idosos - é possível notar as diferenças marcantes em seus olhares e posturas perante a multidão. Enquanto as crianças e os idosos demonstram um interesse genuíno pelo seu redor (e em si mesmos), os

adultos parecem imersos em suas rotinas, desinteressados das possibilidades de conexão humana.

A inserção do texto que trago no início desse relato, no vídeo editado, não é por acaso, é um reflexo das minhas observações, que se repetem em diferentes momentos de deriva. Meu objetivo é capturar esses momentos efêmeros que ocorrem nas ruas movimentadas e, com a videoarte, busco transmitir a sensação de estar presente no caos urbano, onde o tempo parece acelerado e as interações se tornam superficiais.

A videoarte finalizada apresenta o texto escrito anteriormente aos vídeos, em forma de legenda, conforme vão passando as imagens e sem narração, reproduzindo-se em *looping*; isso também não é por acaso. Busquei, com essa escolha, ressoar com o discurso aberto, de Umberto Eco. O discurso aberto, “acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado” (Eco, 2007, p. 279). Logo, optar por não colocar tom e velocidade de voz, um texto anterior às filmagens e repetição contínua da videoarte, possibilita uma interpretação mais livre e no tempo do espectador. Ao expor a falta de conexão e a pressa que permeiam a vida contemporânea, convido o espectador a refletir sobre a importância de resgatar a contemplação em nossas jornadas diárias, porém deixo aberto o tempo de visualização e compreensão da mensagem para quem a recebe.

Ainda, intenciono me aproximar de uma teoria da arte nesse ensaio e, a que mais me aproximo, é a teoria da arte como expressão, que a historiadora da arte Diana Newall (2008), define como a arte que clarifica e refina ideias e sentimentos que são partilhados com o espectador. Nessa perspectiva, a obra não é somente um objeto estético, mas sim um veículo para a transmissão de significados e experiências compartilhadas entre o artista e o espectador. O objetivo final é trazer à vista a beleza oculta nos trajetos cotidianos e despertar uma presença consciente sobre o encontro humano e as experiências compartilhadas em meio ao ritmo acelerado nas ruas. Ao apreciar as imagens capturadas, convido a questionar a forma como nos movemos pela cidade, as interações que

estabelecemos e a cultivar esse senso de presença e conexão em meio à agitação urbana.

Considerações Finais

Em um mundo acelerado e muitas vezes desenraizado, é fundamental encontrar momentos de pausa e reflexão, permitindo que as experiências efêmeras e as interações humanas possam florescer. Ao abordar essa temática por meio da arte visual, busquei despertar uma reflexão sobre nossa relação com o espaço urbano e as pessoas que nele habitam, incentivando um olhar mais atento e sensível para o mundo ao nosso redor, para nos encorajar a buscar uma maior conexão com a cidade e com aqueles que a compõem, enriquecendo nossas vidas e resgatando a essência humana em meio à agitação do cotidiano.

Com esse ensaio visual, busco explorar o caminhar como arte e sua relação com as dinâmicas das deambulações nos movimentos urbanos contemporâneos. Inspirado pelos dadaístas e situationistas, que desafiaram as convenções sociais e artísticas, o caminhar emerge como uma forma de expressão criativa e subversiva. Ao se tornar a própria obra de arte, o caminhante questiona as estruturas de poder e desafia a sociedade, vivenciando a cidade de maneira autêntica. Através de uma videoarte, o centro da cidade é documentado, capturando a agitada atmosfera e a falta de conexão entre as pessoas. A pressa do cotidiano é revelada pela multidão anônima que caminha sem se deter, imersa em suas próprias preocupações. Nesse fluxo urbano, a individualidade muitas vezes se dissolve, e as interações humanas são breves e superficiais. Essa realidade evidencia as tensões entre o indivíduo e a coletividade, entre a velocidade e a contemplação.

O processo de criação dessa videoarte envolveu a adoção do espírito *Flâneur*, que permite enxergar os centros urbanos e a movimentação das pessoas de uma maneira despretensiosa. A errância pela cidade proporcionou uma experiência única de observação, em que diferentes grupos etários foram retratados. As crianças, com seu olhar curioso e genuíno, e os idosos, com sua sabedoria

e capacidade de apreciação, revelam a importância da conexão e da contemplação em meio ao caos urbano. Já os adultos, imersos na pressa e nas obrigações, mostram-se indiferentes às possibilidades de interação humana. A videoarte busca transmitir a sensação de estar presente no caos urbano, onde o tempo parece acelerado e as interações são superficiais.

O texto inicialmente apresentado no ensaio, inserido como legenda nas imagens, ressoa com o discurso aberto, permitindo ao espectador interpretar e refletir livremente sobre a mensagem transmitida. A repetição contínua da videoarte convida a uma apreciação prolongada, permitindo uma compreensão mais profunda das questões levantadas. Ao expor a falta de conexão e a pressa que permeiam a vida contemporânea, o ensaio visual pretende despertar uma presença consciente sobre o encontro humano e as experiências compartilhadas em meio ao ritmo acelerado das ruas.

Convido o espectador a refletir sobre a importância de resgatar a contemplação em nossas jornadas diárias e cultivar um senso de presença e conexão em meio à agitação urbana. Em última análise, o objetivo final desse ensaio é trazer à vista a beleza oculta nos trajetos cotidianos e incentivar uma reflexão sobre a forma como nos movemos pela cidade, as interações que estabelecemos e a importância de valorizar o encontro humano em meio à agitação da vida contemporânea. A arte, nesse contexto, tem o poder de clarificar e refinar ideias e sentimentos compartilhados com o espectador, proporcionando uma experiência estética que transcende o efêmero das interações cotidianas.

Referências

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2013.

ECO, Umberto. Obra aberta. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

NEWALL, Diana. Art history: the basics. London and New York: Routledge, 2008.

Viajes subjetivas: transfiriendo el *punctum*

Viagens subjetivas: transferindo o punctum

Rosa Maria Blanca
Paula Aschidamini

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar las implicaciones de la identidad femenina en el tránsito de propuestas artísticas de artistas mujeres que, a partir del acto de viajar o emigrar, producen subjetividades que se contraponen a los procesos de subjetivación institucionales y artísticos.

Se parte del supuesto de que las propuestas estéticas y conceptuales de artistas mujeres interfieren en el arte y en la cultura, al connotar las múltiples discursividades interculturales de sus trayectorias en movimiento. La constitución de la subjetividad en desplazamiento se contrapone a los procesos de subjetivación institucional, afectando el desarrollo del arte geolocal y global y la construcción de la identidad.

En el estudio, se experimenta metodológicamente el uso de categorías semióticas como *punctum*, de Roland Barthes (1990) y Éliane Chiron (2012). Son analizadas las trayectorias subjetivas de Elizabeth Colomba y Paula Rego, por pertenecer a diferentes tiempos y espacios.

El concepto de *punctum* permite transitar entre distintas áreas del conocimiento, conectando la obra de las artistas con sus trayectorias, así como con la perspectiva subjetiva de la investigación, dando lugar a la intersubjetividad de la pesquisa. El propósito es sobreponer distintas percepciones permitidas por otras áreas del conocimien-

to, fomentando la interdisciplinariedad.

El artículo “El punctum como ausencia en la colección perseverancia: un recorrido de la mirada a través del concepto de representación”, de Anderson Diego Almeida y Francisco Marschall (2018) es clave para comprender uno de los objetivos de la presente investigación que, pretende llevar el concepto de punctum a otros campos del conocimiento, dando lugar a la interdisciplinariedad, como ya fue explicado.

El artículo hace parte del proyecto de investigación “Arte en las márgenes: extranjeridades y (des)localizaciones”, del Laboratorio de Arte y Subjetividades, de la Universidad Federal de Santa María (LASUB/CNPq-UFSM).

Procesos de subjetivación

La subjetividad no es natural, ni esencial, tampoco es intrínseca en los individuos. Son los procesos de subjetivación los que dan lugar a la subjetividad. Instituciones jurídicas, médicas y educacionales son las principales productoras de las prácticas de subjetivación (Foucault, 1998). Los medios de comunicación y la tecnología también producen subjetividad, así como el cine, el arte y las imágenes (De Lauretis, 1989).

La tecnología y las industrias farmacéuticas tienen un papel importante en la intensificación de la subjetividad (Preciado, 2008). Pueden ser incluídos los dispositivos mediáticos, en los que caben los celulares y las redes sociales. En la actualidad, no puede ser descartada la institución religiosa y familiar, que mucho ha contribuido para la producción de una subjetividad conservadora.

Aunque se parte del principio de que son los procesos de subjetivación los que producen subjetividad, se apuesta en el arte como una manera de producir una subjetividad singular. Inconformes con su propia subjetividad, los individuos buscan modos de suplir sus necesidades que parece que nunca están satisfechas. Algunas personas encuentran el consumo como la forma más cercana para enfrentar sus deseos, otras optan por la creatividad (Rolnik, 2015).

Es en ese sentido que se propone pensar el *punctum*, como una propuesta de subjetividad que dice respecto a las vivencias propias de las artistas, conectadas con su trayectoria en desplazamiento y con profundas incidencias en su producción artística. Las artistas producen subjetividades en sus desplazamientos. La perspectiva extranjera de sus obras problematizan la historia del arte y la cultura, mediante discusiones de lo femenino, lo étnico y lo racial, confrontando su subjetividad desde el arte en la contemporaneidad.

El *punctum* o la acción de la subjetividad

El concepto operativo para el análisis de las artistas denominado como *punctum*, ha sido formulado por Roland Barthes (1915 - 1980), en su célebre publicación "La cámara lúcida" (1990), cuyo título original es *La chambre claire. Note sur la photographie*, editado por primera vez por Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, Paris, en 1980.

En su obra, Barthes analiza distintas fotografías a partir de experiencias personales, proponiendo un pensamiento subjetivo (Virion, 2016). El semiótico francés encuentra la interfaz entre la intención del autor de la imagen y su propia subjetividad, dando lugar a una dimensión fenomenológica del arte, en el *punctum*. La noción de *punctum* constituye, en ese sentido, una perspectiva instigante apuntada por el enigma en el campo artístico, con claras tendencias universales, pero al mismo tiempo personales y existencialmente subjetivas.

Aunque sea Roland Barthes (1990) el autor del concepto de *punctum*, así como del *studium*, como categorías de análisis del discurso, una referencia fundamental para la presente investigación es Éliane Chiron (2012). Ha sido Chiron quien ha propuesto el uso de los conceptos barthianos en otras áreas de las artes, más allá de la fotografía, como en la pintura o en la literatura.

Así, se interpreta como *studium*, a partir de Roland Barthes, aquella dimensión cultural que una imagen manifiesta de interés general. El *studium* indica un significado compartido, mediante un conjunto de significantes apun-

tando hacia el aspecto principal de la obra. Ya el *punctum*, puede ser encontrado en la imagen de modo particular, pues se trata de un elemento que va a depender de una experiencia específica. El *punctum* también depende de un significante que no destaca como el punto primordial de la imagen o la obra.

En su artículo *La main et la tache « du rouge, rien que du rouge »*, Éliane Chiron (2012) sugiere el *punctum* como el instante en el que el sentido de una obra surge, efectivamente, cuando la sangre en las manos significa la muerte y la vida de la pintura, como arte y en la literatura de William Shakespeare, en *Macbeth* (1606/2016). Hay un enlazamiento entre la visión y el tacto que provoca la real acción estética. Pero que solamente Chiron ha sido capaz de conectar, como consecuencia de su propia experiencia, expertise o memoria subjetivante.

En la presente investigación, el *punctum* está relacionado con la subjetividad. En ese sentido, un *punctum* es siempre sugerido.

Las múltiples percepciones (des)localizadas de las artistas, afectan la constitución de su identidad, que son imposibles de desvincular de su actividad artística. El *punctum* es dislocado, ambiguo y lo que es muy importante de recordar, produce tensión.

Elizabeth Colomba

En la pintura *Laure (Retrato de una negra)* (2018), Elizabeth Colomba, autora de la obra, muestra en primer plano a una dama. Se trata de un óleo de 116,8 x 116,2 centímetros. Pertenece a una colección privada. Además de la dama en pie, puede ser observada a su izquierda a otra mujer que también porta un vestido largo. A su derecha, pasa un carro con un caballero sentado. Al fondo, proyectado por la fachada de dos edificios, se visualiza un hombre andando, más atrás, en el fondo, hay otra mujer que también usa un paraguas y caminha con un niño o una niña. Animales domésticos, como un gato y un perro también circundan.

La escena de *Laure (Retrato de una negra)* (2018) se

desarrolla en una tarde lluviosa en una calle de París. El paraguas que porta Laure es rojo, casi *bordeaux*, y tiene en sus orillas un contorno dorado. Laure usa un vestido rosa con rayas y se cubre con una *capelet d'hiver en lana* de color azul con botones.

Elizabeth Colomba, nacida en Francia en 1976, es hija de inmigrantes provenientes de la Martinica. Es natural de Epinay-sur-Seine, pero reside en Nueva York. Inició su formación en 1993, en la "Escuela de Arte Estienne", en París, y luego continuó sus estudios en la "École nationale supérieure des Beaux-Arts" en París, en 1995.

En pinturas como *Laure (Retrato de una negra)* (2018), Elizabeth Colomba se apropia de una perspectiva canónica, haciendo uso de técnicas academicistas. No obstante, Colomba discute cuestiones contemporáneas, produciendo un revisionismo de la historia del arte occidental, donde existe una tendencia hacia la exclusión de personajes afrodescendientes.

El *studium* en la obra de Colomba es el homenaje a Laure. La personaje Laure es la modelo que el artista francés Édouard Manet utilizó en su obra canónica *Olympia*, en 1863. En la obra de Manet, Laure es colocada en una posición secundaria. Manet ha preferido destacar a la mujer caucásica, subalternizando a Laure en un papel de servidumbre al sombrearla, concretando un estereotipo racista (Murrell, 2013).

Lo poco que se sabe sobre lo que Édouard Manet pensaba en relación a los(as) afro-descendientes, puede ser leído en las cartas que escribió durante su viaje a Río de Janeiro. Manet embarca en la nave *Havre-Guadalupe*, en 1848, justo en el año en que es abolida definitivamente la esclavitud en Francia, llegando a la Bahía de Guanabara, en Brasil en 1849. Se impresionó con la población de Río de Janeiro, afirmando que tres cuartos de sus habitantes eran "negros y mestizos" (Manet, 2002, p. 90). En sus cartas, durante su estancia en Río de Janeiro, Manet describe a los "negros" como "feos" y a las "mulatas" como "bonitas" (Manet, 2002, p. 90).

No va a ser por acaso que haya sido realizada la muestra "El modelo negro de Géricault a Matisse", en la

historia reciente, en el período del 24 de octubre de 2018 al 10 de febrero de 2019, en la Galería de Arte Wallach en la Universidad de Columbia, en Nueva York, bajo la curaduría de Denise Murrell, y en el período del 26 de marzo al 21 de julio de 2019, en el Musée d'Orsay, bajo la curaduría de Cécile Debray, Isolde Pludermacher y Stéphane Guéganen. En la exposición, con 300 obras, se problematiza la figura del sujeto afrodescendiente, como modelo. La muestra ha surgido de la investigación de posgrado de Denise Murrell (2013).

Contra la insistencia de la discriminación étnico-racial en la historia del arte, Colombia presenta Laure como protagonista de su pintura, constituyéndose el *studium* de la imagen, no sólo porque la coloca en un primer plano, sino también porque la presenta en una posición digna y estéticamente considerable, contrariamente a cómo la presenta Manet en *Olympia*.

La interculturalidad de Elizabeth, debido a su ascendencia martiniquesa, la puso en contacto con una historia del arte canónica en la que era prácticamente imposible verse a sí misma en una cultura debedora de una iconografía de diversidad identitaria. La falta de una iconografía afrodescendiente ha llevado a Colombia a la producción de imágenes de sí y de las otras, como en *Laure (Retrato de una negra)* (2018).

En la pintura *Laure (Retrato de una negra)* (2018), de Elizabeth Colombia, se sugiere como *punctum* la mano de la protagonista asegurando con fuerza la enagua de su vestido rosa. Comúnmente, un vestido largo se sube unos centímetros del suelo para que no se ensucie, se moje o se pise. Sin embargo, puede observarse que, a diferencia de las otras personajes mujeres que aparecen en la pintura y que también portan un vestido largo, la dama Laure agarra el tejido, como si empuñara con firmeza su vestido. Las otras mujeres parecen no molestarte con el vestido arrastrando.

En el arte gráfico “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en los museos?” (1989) el colectivo de Guerrilla Girls discute el desequilibrio que existe en el arte. Esa imagen afirma que cinco por ciento de los artis-

tas en las secciones de arte moderno de los museos son mujeres, mientras que 85 por ciento de los desnudos expuestos son femeninos. Elizabeth Colombia expone a Laure asiendo firmemente el vestido, revelando con orgullo que no ha sido desnudada como modelo, como mujer o como artista, para poder entrar en un museo.

El vestido es un signo de la identidad femenina, como forma de seducción. Pero también ha sido una forma de control, una manera de producir y domesticar un cuerpo para la reproducción de la mano de obra apta para el cuidado familiar y en consecuencia, para su confinamiento, en el espacio privado. Durante los siglos XVIII y XIX, se les prohibía a las mujeres acceder al espacio público, por lo que varias de ellas se vieron en la necesidad de usar atuendos masculinos.

La escritora George Sand (2017), que en realidad era el seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, nacida en París, en 1804, y fallecida en Nohant-Vic, en 1876, narra cómo debía disfrazarse como hombre para poder frecuentar y transitar por los medios artísticos, intelectuales y políticos. Llegó a ser confundida con su hijo, según cuenta (2017). Inclusive, el hecho de tener que usar como seudónimo un nombre masculino, hacía parte del transvestismo a la que se ha visto obligada.

Hacer uso del espacio público significa tener el poder de la enunciación, como escritora o como artista.

La mano de Laure, en la obra de Elizabeth Colombia, al sostener el vestido decididamente empodera la identidad femenina, como *punctum*. El *punctum* del puño atraviesa el dolor y la emancipación emigrando por todos los tiempos, espacios, países, culturas y territorios, levantando un distintivo que muestra que todas las mujeres tienen el poder de ser libres, sin importar su condición social, etnia o clase.

Cuando mujeres y hombres han sido secuestradas(os) de África para ser esclavizadas(os) para trabajar en las colonias pertenecientes a los países europeos, han sido despojados de sus ropas y conducidos desnudos en los navíos en los que se traficaba con las personas, durante los siglos XVI al XIX. A lo largo de la diáspora atlántica, los

cuerpos han sido dispuestos en los compartimientos de los navíos como objetos de mercancía, ocupando lugares compactos y así generar un lucro alto (Blanca, 2011).

Laurie empuña su vestido haciéndonos recordar el derecho a la vestimenta como sinónimo de derecho a la dignidad y a la igualdad.

En los entierros, aventar el primer puño de tierra, hace parte del rito que indica la aceptación de la muerte. Con el *punctum* del vestido empuñado en la mano, Colomba marca la muerte de los procesos de racialización y el inicio de una nueva vida, después de una esclavitud enterrada para siempre, negra o femenina.

Paula Rego

La obra *Sin título No. 5* (1998) de la serie *Aborto*, de Paula Rego, es un dibujo hecho con pastel sobre papel y tiene una dimensión de 110 x 100 cm. Muestra a una mujer con un vestido tinto y con estampas oscuras. La personaje está sentada en una cama con las piernas abiertas teniendo como soporte un par de sillas azules cobalto. Ella está sentada sobre un tejido azul marino, y el tejido está en una cama cubierta con una sábana blanca. En el fondo puede ser vista la pared de color azul plumbago.

En *Sin título No. 5* (1998), destaca la expresión de la personaje mostrando seriedad en su rostro y firmeza dadas las líneas marcadas en su rostro y su mirada recta, evocando el poder de lo femenino. Llama la atención que, al contrario de otras imágenes donde se muestra una escena de aborto, generalmente la mujer aparece acostada, fragilizando el cuerpo femenino al colocarlo en una posición vulnerable. La escena parece ser llevada a cabo en la clandestinidad, antes del referéndum de Portugal que legalizaría el aborto después de un plebiscito en 2007. Sin embargo, la serie *Aborto* ha sido realizada simultáneamente al referéndum de legalización del aborto en Portugal, en 1998, estando ella viviendo en Londres.

Cuando fue abierto el referéndum creado en Portugal, la artista ya no vivía en el país en ese momento. Sin embargo, uno de los aspectos que caracterizan la trayec-

toria de Paula Rego, es que siempre hizo pinturas que retratan su recuerdos, así como historias y casos del país, manteniéndolos siempre conectados a lo largo de sus desplazamientos constantes. Inclusive, *Sin título No. 5* (1998), podría tratarse de una vivencia de la artista, pues ha llegado a declarar que el aborto clandestino hacia parte de sus experiencias en el *Slade School of Art*, en Londres, que ella ha frecuentado en los años 1950 (Artes, 2019).

Paula Rego (1935 - 2022), nacida en Portugal, pasaría una temporada en Inglaterra dos años después de su nacimiento, en 1937. La artista permaneció en el país británico, asistiendo a escuelas inglesas, donde su talento fue reconocido desde temprana edad (Oliveira, 2014).

En 1952, la artista vuelve a salir de Portugal para asistir a la *Slade School of Arts* después de haber abandonado la institución *The Groove Kent* para buscar una educación más conectada con las artes. Entre 1957 y 1962, la artista vuelve a Portugal, decidiendo más tarde estar en desplazamiento entre Portugal y Londres (Oliveira, 2014).

Así, la artista consolida su carrera, participando en exposiciones que en gran parte se han realizado en Londres, como *The London Group* donde Paula posteriormente ha participado en muestras importantes como *Six Artists* (Oliveira, 2014). Tras completar su formación, la artista se traslada a Nueva York en 2011 (Giles, 2022).

El *studium* de la obra *Sin título No. 5* (1998) es el aborto, indicado por una mujer sentada en una camilla con las piernas abiertas con la ayuda de lo que parecen dos taburetes. La artista siempre ha problematizado las leyes antiaborto, las consideraba un "retroceso peligroso" y "grotesco" (Artes, 2019).

El *punctum* de esta obra *Sin título No. 5* (1998) pudiera ser la determinación, que puede ser percibida en la expresión esbozada por la figura que lo subvierte todo. Convencionalmente se esperaría de la situación el desespero y el arrepentimiento, pero las manos cerradas en puño que denotan cierto dolor, sugieren la fuerza femenina frente a una decisión difícil, y al mismo tiempo coraje y determinación para asumirlo.

Toda la serie *Aborto* (1998) de Paula Rego retrata el

dolor y el maltrato que sufre el cuerpo femenino, y aunque el tema de estas pinturas es oscuro e impactante, varias de las mujeres retratadas no demuestran miedo. Sus obras afirman que esta decisión legal se toma por el bien de la salud de la mujer, ya que antes de la legalización del aborto, las mujeres de Portugal acudían a clínicas clandestinas, poniendo en riesgo su vida para llevar a cabo el procedimiento. Al tratar este tema, la artista no sitúa a las mujeres como víctimas de esta situación, sino en actitud de resistencia, que retoma el discurso de su padre cuando Paula estaba a punto de mudarse a Londres: "Vete de este país, porque no es un país para mujeres" (Lowndes, 2011, p. 226).

Consideraciones finales

El *studium* en obras como *Laurie (Retrato de una negra)* (2018), puede sanar deudas estéticas dentro de la historia del arte, resignificando obras canónicas, mediante la incorporación de personajes que han sido ocultos y estereotipados racialmente. Elizabeth Colomba libera a Laure de su obscuridad, concediéndole un lugar primordial en la pintura.

El *punctum* sugerido en *Laurie (Retrato de una negra)* (2018) de Elizabeth Colombo moviliza, a través de la subjetividad de la fuerza de la mano apretando el vestido, la historia del arte. Problematiza la forma como se produce conocimiento en arte al proponer una subjetividad que no es blanca, pero que resignificando lo canónico en la contemporaneidad prueba que la decolonialidad en el arte es posible.

En lo que se refiere a las discusiones de género, empodera lo femenino mediante el signo identitario del vestido. La escena de *Laurie (Retrato de una negra)* (2018) se localiza en el pasado, pero el carácter étnico de la obra impone un ícono negro en el arte contemporáneo que, revisita todos los tiempos.

Epistemológicamente, el *punctum*, en la obra de Elizabeth Colomba, dialoga con el anacronismo, mostrando posibilidades otras de producir la historia del arte.

Nuevamente, en *Sin título No. 5* (1998), de Paula Rego, sobresale y se sugiere el *punctum* como el puño de una mano, para connotar el dolor pero también la determinación femenina de la subjetividad. El puño indica el valor de la decisión y el compromiso con su propio cuerpo, visibilizando que toda mujer está obligada a defender su propio cuerpo.

Las obras de Paula Rego nunca han dejado de hacer referencia a su país natal, retratando su folklore y acontecimientos presentes en el lugar, pero es probable que estas mismas obras no hayan podido alcanzar su debido reconocimiento si la artista hubiera optado por permanecer en Portugal, pues la historia del arte ha dejado ver que debido al desarrollo de una cultura patriarcal, las artistas femeninas apenas han recibido el debido reconocimiento y por lo tanto, ha existido la necesidad de buscar un mayor movimiento y valorización de su carrera artística por parte de Paula. Sus obras dialogan con su feminidad y con el poder que la figura femenina porta, y es posible presumir que esta misma figura existe dentro de la subjetividad de la artista, en gran parte gracias a su decisión de dejar su país y su familia para mudarse a un lugar donde le fuese posible encontrar éxito y principalmente libertad.

La subjetividad de Elizabeth Colombe y Paula Rego producen una tensión en la manufactura de sus obras, teniendo implicaciones en el contexto en el que son insertadas. Su (des)localización identitaria potencializa la subjetividad de sus obras que, no dejan de ser extensiones de sí mismas, confrontando a nosotras y también a los otros.

Referencias

ALMEIDA, Anderson Diego & MARSHALL, Francisco. El *punctum* como ausencia en la colección perseverancia: un recorrido de la mirada. *Visualidades* 6 (12), 2018.

Artes. Paula Rego: leis antiaberto são “retrocesso perigoso” para as mulheres. 31 de maio de 2019. Disponível en: <https://www.publico.pt/2019/05/31/culturaipsilon/noticia/paula-rego-considera-leis-antiaberto-sao-retrocesso-perigoso-mulheres-1874940>

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

BLANCA, Rosa Maria. Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer. Tesis de doctorado bajo la orientación de la Prof.ª Dr.ª Miriam Pillar Grossi. Programa de Posgrado Interdisciplinar en Ciencias Humanas, de la Universidad Federal de Santa Catarina, 2011.

CHIRON, Éliane. *La main et la tâche « du rouge, rien que du rouge »*. La Vague. Séminaire L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain: punctum déphasage et coïncidence. 23 mai, 2012, Salle 216, Centre Panthéon, Paris 1 Panthéon - Sorbonne, Paris, France. Éditins du CRAV (Centre de Research en Arts Visuels) Disponible en: <https://www.yumpu.com/fr/document/read/15001227/punctum-eliane-chiron>

COLOMBA, Elizabeth. Elizabeth Colomba Bio | New York | Elizabeth Colomba Artist. Disponível em: Elizabeth Colomba Bio | New York | Elizabeth Colomba Artist (elizabeth-colomba.com). Acceso en: 07 dic. 2022.

DE LAURETIS, Teresa. *La tecnología del género*. In: DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press, 1989, p. 1-30. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf. Acceso en: 14 dic. 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1 - A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GILES, Laura M. *Elizabeth Colomba: Repainting the Story*. ART@ BAINBRIDGE. PRINCETON UNIVERSITY ART MUSEUM. Março - Maio de 2022.

LOWNDES VICENTE, Filipa. As “reservas” da história da arte por-

tuguesa: problemas e possibilidades. LOWNDES VICENTE, Filipa In: *A arte sem história Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel, 2011.

MURREL, Denise. *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*. Thesis. Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. New York: Columbia University, 2013.

OLIVEIRA, Ana Sofia Soares de. *A Evolução Pictórica na Obra de Paula Rego Décadas de 60, 70 e 80*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Nova Lisboa. Especialização em História da Arte Contemporânea, Janeiro de 2014.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonki*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

ROLNIK, Suely. *Una conversación con Suely Rolnik*. re-revisions.net, 2015.

SAND, George. *História da minha vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth (1606)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

VIRION, Hélène. « *La Chambre Claire : Entre pensée subjective et expérience de la subjectivité* », Roland Barthes : *Vision plurielle d'un parcours pluriel*. Kaslik, PUZEK / Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, Mars 2016.

Trayectorias de vida y proyecciones intersubjetivas a partir del arte

Trajetórias de vida e projeções intersubjetivas a partir da arte

Rosa Maria Blanca
Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria

Introducción

El presente escrito tiene la intención de discutir la importancia del uso de conceptos para el estudio del arte y subjetividades, investigando cómo el trabajo artístico está articulado con la trayectoria de vida de la artista y con las intersubjetividades que se proyectan a partir de su obra en el campo de la cultura¹. La idea es también indagar los alcances y los límites del empleo de conceptos en la producción de conocimiento en arte. Se parte del supuesto de que al usar los conceptos dentro de una investigación en arte, el concepto transita entre un área de conocimiento y otra, interfiriendo en la manera de percibir la obra, ya que se abren los horizontes al estudiar sus proyecciones en diferentes contextos disciplinares y culturales y en los modos cómo se relaciona la obra con los(as) otros(as), produciendo una intersubjetividad. Eso no quiere que se modifique la naturaleza del arte, sino que la conceptualización en la pesquisa produce un tipo de percepción de arte que va más allá de la obra, y que la categorización con que se estudie el arte irá a determinar la producción de su cono-

¹ La investigación es parte del Proyecto de investigación “Arte y ficción: implicaciones de la literatura en la subjetividad del (la) artista” (Arte e ficção: Implicações da literatura na subjetividade do(a) artista), del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM), dentro del Programa de Posgrado en Artes Visuales, de la Universidade Federal de Santa Maria, en la línea de investigación de Arte y Transversalidad. El proyecto tuvo la participación importante de Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria, como Bolsista de Iniciación Científica, a través del Fundo de Incentivo à Pesquisa (Fipe/UFSM).

cimiento en la actualidad, sugiriendo otras interfaces de la proyección de la obra que escapan a ella en cuanto objeto. Además, se propone el uso de conceptos con el objetivo de esbozar una perspectiva cultural en la que sea posible transitar de un área de conocimiento a otra, permitiendo el tránsito específicamente entre las artes visuales y la literatura, y en ese sentido, contribuir para la interdisciplinariedad del arte y su transversalidad. Es investigada la obra de Anne Marie Schwarzenbach y Alejandra Pizarnik que tienen una producción artística visual y escrita, es decir, que trabajan con la imagen y con la palabra. Es así cómo se sugieren los conceptos de *ars vivendi* y *espacio biográfico* para poder entender y ampliar las acciones de las artistas, que esbozan una intersubjetividad en la cultura en que habitan y una discontinuidad en el arte que proponen.

Ars vivendi es una actitud consciente de sobrevivencia frente a una situación de adversidad, traducida en una acción artística y estética que opera en todas las dimensiones de la vida de la artista. Sin embargo, *ars vivendi* puede hacerse también presente en la vida de filósofos o de cualquier persona que se lo proponga. La diferencia es que artistas y escritores(as) se valen del lenguaje artístico o literario para interactuar y (sobre)vivir en el mundo.

El empleo de conceptos dialoga con el análisis cultural interdisciplinar propuesto por Mieke Bal (2002). El uso de conceptos no sustituye al método, pero sí produce un desplazamiento en la perspectiva epistemológica. Al encontrar al concepto como una forma de operar en la investigación, el proceso de conocimiento en el arte se amplía, proponiendo un horizonte interdisciplinar.

Ars vivendi dialoga con las técnicas de sí o las técnicas propias, que Michel Foucault encuentra desde los griegos (1994). Foucault estudia las técnicas de sí en los presocráticos, en los cínicos, estoicos y helenísticos, entre otros, inclusive toma en cuenta los cuidados de sí en la cristianidad. Para los griegos, es importante la orden *epimelesthai sautou*, o sea, “tomar conta de sí”, que no es más que el fundamento del arte de vivir (1994).

Es importante para Foucault hacer una distinción entre el conocimiento de sí y la preocupación de sí (1994). El

conocimiento de sí, en los modernos, desplaza a la preocupación de sí, de los antiguos. La preocupación de sí es un camino para la constitución de la subjetividad, mientras que el conocimiento de sí se guía por las normativas de la ciencia, siendo de carácter objetivo.

En ese contexto foucaultiano, en los estudios que tratan la categoría de *ars vivendi*, de modo a hacer distinciones entre los antiguos y los modernos, destaca el artículo de Vicente Raga Rosaleny, intitulado "Modernidad y *ars vivendi*: una relectura de los orígenes del pensamiento moderno" (2023). Para Raga Rosaleny, el filósofo René Descartes no se sitúa dentro del *ars vivendi* de los antiguos, en lo que se refiere al cuidado de sí y a la búsqueda de un camino rumbo a una vida feliz. Por otro lado, aceptar la condición humana, más allá de alardear el conocimiento, parece ser uno de los objetivos de los modernos mediante el *ars vivendi* de los antiguos, si se recurre a la filosofía de Michel de Montaigne. La flexibilidad capaz de adaptarse a las diversas situaciones inesperadas, en función de los cambios de la vida, hace parte del pensamiento de Montaigne, problematizado el posible conocimiento universal o cualquier tipo de saber de autoridad heredada, diferentemente al pensamiento de Descartes.

Otra aportación importante pertenece a Javid Aliyev (2022). La transferencia de la oralidad para la textualidad es una de las estrategias que Oriente encuentra para esquivar a la mortalidad, en lo que podría ser conceptualizado como *ars moriendi*, explica Javid Aliyev, en el artículo "Collaborative authorship - The case of escape goat" (2022). Diversos autores(as) proponen una novela en el contexto del COVID-19, dando lugar a una literatura como *ars vivendi*, como forma de supervivencia durante la pandemia. La autoría colaborativa es propuesta como un modo de recreación que genera renovación.

François Specq, en su artículo "Henry David Thoreau's journal or the aesthetic of the spacing" (2007) investiga el pensamiento de Henry David Thoreau. Para Specq, Thoreau configura una visión de mundo independiente de una visión sistémica u ordenadora (2007). La propuesta de Thoreau es la emancipación mental mediante la supe-

ración de lo natural y lo civilizatorio, conciliando la biodiversidad para la constitución de nuevos paisajes. Para Danielle Follet (2017), la ética de Thoreau forma parte de un *ars vivendi*, vista a partir de la lectura de Specq. Una visión también relevante para que podamos comprender el significado de *ars vivendi*.

Otra investigación que no puede dejarse de lado pertenece a Vilém Flusser, que puede ser consultada en el capítulo “Arte Viva”, dentro de su obra *“Ficções filosóficas”* (1998). El filósofo checo-brasileiro identifica al *ars vivendi* de los antiguos como una biotécnica, donde el arte es entendido como *ars vivendi*, o sea, arte equivale a saber cómo vivir (1998).

Flusser distingue dos tipos de creatividad, una variacional y otra trascendente (1998). En la variacional es posible generar nuevas informaciones a partir de informaciones disponibles, mientras que en la trascendente las nuevas informaciones son generadas a través de la introducción de ruidos, dando lugar a una información considerada como “original”, semejante al arte romántico, lo que puede ser interpretado como una obra con un espíritu nuevo. La biotécnica sería un tipo de creatividad variacional. Y sin embargo, bajo estos términos, la biotécnica puede ser capaz de sintetizar características de la botánica con características zootécnicas. En un futuro puede llegar a ser posible sustituir a las máquinas por organismos con inteligencias artificiales vivas, sustituyendo el silicio por las terminaciones nerviosas, predice Flusser, lo que propicia un espíritu nuevo, emergiendo el *ars vivendi*, semejante al esperado por los antiguos.

El término de *ars vivendi* ha sido usado igualmente en los estudios de literatura. Pia Sójka distingue el *ars vivendi* alemán e inglés: arte de la vida, del francés: saber vivir (2022). En las narrativas de viaje son importantes los dos significados, en las que Sójka adiciona otro de semejante relevancia: arte de supervivencia, de donde surge la conexión de la vida con la obra (2022).

Es por eso que a continuación se propone un estudio del arte tomando en cuenta no únicamente la obra en sí de las artistas, sino también sus trayectorias, viajes y

cuestionamientos existenciales. *Ars vivendi* conceptualiza el modo de decidir, actuar y ejecutar acciones frente a la adversidad de la vida personal, cotidiana y cultural, como una forma de decidir y actuar más allá de las previsiones estructurales. Eso quiere decir que el concepto traspasa el tiempo a modo de supervivencia proponiendo una manera de vivir artística y estética, anteponiendo la propia y singular preocupación subjetiva, frente a las previsiones de la época.

Es así como *Ars vivendi*, como preocupación de sí, interesa a los estudios de subjetividad en el arte, en la medida en que toma en cuenta la vida de las artistas. Las preocupaciones de sí son actitudes, decisiones y acciones necesarias que las artistas encuentran, si no como soluciones, como determinaciones ante imprevistos, obstáculos, decepciones, desilusiones o desazones, o simplemente, desafíos de la vida.

El concepto *ars vivendi* en una investigación en arte contribuye para los estudios de arte y subjetividad mapeando la relación o la interacción entre las artistas, su obra y los contextos donde se desarrollan sus cuestionamientos. Es importante recordar que las prácticas artísticas pueden llegar a conducir a un tipo de singularización de la subjetividad, frente a la producción de la subjetividad institucional (Blanca, 2023). Por singularización de la subjetividad estoy entendiendo la producción de una realidad de sí proyectada en la obra, a partir de una trayectoria propia, mediante una forma de sensibilidad artística emancipada de las expectativas institucionales.

Las expectativas institucionales son el resultado de los procesos de subjetivación inducidos por instituciones médicas, jurídicas o educacionales, como bien explica Michel Foucault (1984), pero también por instituciones culturales, familiares, religiosas, mediáticas o aquellos propagados a través de redes sociales y de *streamings*, en la actualidad.

Con esto en mente, podemos empezar a entender y profundizar realmente en todo lo que hay detrás de la creación de una obra, es necesario conceptualizar para comprender el por qué se toman ciertas decisiones, artísticas

o no, para interpretar las posibles relaciones de la orden de la subjetividad que un(a) artista proyecta a partir de su obra.

En este sentido, el concepto de *ars vivendi*, término acuñado del latín y el griego que se traduce como “arte de vivir” o “arte de la vida”, puede ser una de las claves para encontrar esta comprensión de las obras en todos los campos de la producción artística.

El investigador Gonçalo Vilas-Boas escribe en su artículo “Relatos de viaje de escritores europeos a Persépolis: Vita Sackville-West, Robert Byron, Annemarie Schwarzenbach, Nicolas Bouvier e Higinio Polo” (2018), un relato basado en una investigación en la que eligió a cinco autores(as) que, en algún momento del siglo XX, visitaron la ciudad de Persépolis, en Irán, y compara sus experiencias a partir de lo que leyeron antes y, en algunos casos, durante el viaje.

La increíble conclusión a la que llega Vilas-Boas es que el punto de vista de cada viajero(a) ha sido completamente alterado, debido a sus influencias externas (2018). Entre los relatos, es posible observar discrepancias tan graves que uno(a) puede imaginar que no visitaron el mismo lugar. Objetivamente, lo hacen; subjetivamente, no lo hacen. Entre todo lo que engloba el *ars vivendi*, algo realmente inquietante es la idea de que ninguna persona tiene nunca la misma experiencia que otra, por lo que, dadas sus vivencias, antecedentes e influencias, cada viajero(a) ha conocido una particularidad y ha experimentado una Persépolis muy distinta de la otra. La más mínima diferencia entre un viaje y otro puede alterar por completo las percepciones y puntos de vista de cada persona, como Robert Byron, que hace una descripción extremadamente simplista y crítica de la ciudad, mientras que a Annemarie Schwarzenbach le gusta tanto lo que ve que más tarde regresa al lugar (2018).

Ars vivendi e intersubjetividad

La artista Anne Marie Schwarzenbach nace en Zürich, Suiza, en 1908. Realiza estudios universitarios en histo-

ria y filosofía, transita por la arqueología, el periodismo, la poesía y la fotografía, y frecuenta diferentes facultades europeas. La estética masculina caracteriza la indumentaria de Schwarzenbach, que prefiere usar pantalones, camisa y cabello corto. Algunos de sus hábitos son el consumo de drogas lícitas e ilícitas, como el alcohol y la morfina. Viaja a Asia, África y Estados Unidos de Norteamérica. Es prohibida de vivir en Alemania por el gobierno nacionalsocialista, debido a su participación financiera en la revista para emigrantes *The Collection*, fundada por Klaus Mann, hijo de Thomas Mann. Muere en 1942, después de haber tenido un accidente en bicicleta.

A lo largo de su vida, Schwarzenbach es internada en distintos momentos en hospitales psiquiátricos, inclusive existen registros de cuando escapa de una de estas instituciones en Nueva York. Su madre, aunque bisexual, apoya los frentes de extrema derecha suiza que se desarrollan acompañando los ideales del régimen nacionalsocialista alemán. Schwarzenbach funda junto con Erika Mann —hija de Thomas Mann— y con otros amigos la revista *Die Sammlung / La Recopilación*, en la que publica su desavenencia con el fascismo de la época.

Podemos imaginar a Annemarie Schwarzenbach viajando hacia Persia —o en Persia— en el momento en el que busca retratar su sentimiento o la percepción de un mundo que la está afectando. En sus fotografías pueden ser observadas las tomadas desiertas que corresponden a los paisajes de su propia sensación de desolación, pero es una desolación tan abierta que deja de estar en desolación para transformarse en una percepción acogedora. Es el caso de la fotografía *Lar Tal*, en Elburs-Gebirge, en Irán, que data de 1935².

Para aproximarnos a lo que proyecta la fotografía *Lar Tal*, debemos entender que Schwarzenbach lleva a cabo el viaje a Oriente Medio, al percibir el padrón de comportamiento que impone la cultura fascista en Suiza. El autorita-

² La fotografía *Lar Tal* y otras expuestas en la muestra , están disponibles en <https://www.zpk.org/en/exhibitions/review/2020/departure-without-destination-annemarie-schwarzenbach-as-photographer-1974.html>.

rismo crece después de la primera guerra mundial, justificando la violencia de Estado.

El exacerbado uso de las técnicas al servicio de la guerra se intensifica. Walter Benjamin constata el uso y abuso de la reproducibilidad técnica de las obras de arte (1939), que no es más que una analogía al uso y el abuso de la tecnología industrial para objetivos bélicos. La ciencia y el conocimiento objetivan al sujeto, eliminando cualquier tipo de preocupación humana, transformando el orden social en una estética política. La vigilancia por parte de las instituciones también es preocupante en las naciones europeas.

Su familia materna apoya el direccionamiento fascista de la extrema derecha suiza, en específico su madre, que más tarde, después de la muerte de Annemarie, junto con su abuela, destruyen los textos y diarios de la artista. Desde joven, la artista ve amenazada su subjetividad como individualidad singular, principalmente en lo que se refiere a sus deseos y personalidad, esto es, la singularidad de su subjetividad. Ha sido a través de sus viajes, su escritura y fotografías, cómo la artista ha propuesto y producido su propia realidad. Es importante recordar que singularizar la subjetividad significa “proponer esbozos y proyecciones de sí separados de los procesos de subjetivación institucionales” (Blanca, 2023, p. 530). En ese sentido, se sugiere *ars vivendi* como un acto de singularización de la subjetividad frente a los procesos de subjetivación institucional.

Schwarzenbach emprende el viaje como una forma de actuar frente a las constantes decepciones que posee en relación al comportamiento de su familia y al contexto nacional y occidental europeo.

Las tentativas de producción de una subjetividad singular se transforman en deseos de conocer a los otros. La artista no descansa durante los tránsitos que realiza en Oriente Medio. Hace consciente la dificultad del exilio voluntario, de la busca por sí misma en el diálogo con los otros. La fuerza de determinación parece ser su única compañera en el destierro decidido y transfigurada en coherencia con la androginia que habita, escribe narrando masculinamente:

Quería *despreocuparme*: ¿tenía un viaje tan largo por delante? - Y sin destino. - Las ciudades no estaban construidas para mí, las torres que no saludan, las oraciones en lenguas extranjeras... ninguna casa abierta para darme la bienvenida, ninguna lámpara bajo la puerta del patio para mostrarme el camino a casa. Conocí gente, se hicieron amigos - nunca compañeros. ¡Ah, qué separaciones, qué despedidas! Antes de cada nueva partida, me desgarraba el miedo a partir solo. Y sin embargo: igual que una duda en la frontera entre la noche y el día, poco antes del amanecer, y se dice a sí mismo: "Ya no volverá a ser de día", mientras la luz violeta se desliza ya por el horizonte, anunciando el radiante renacimiento, así la primera hora de la partida trajo abundante consuelo. El corazón se volvió ligero, vacío, sobrio, receptivo. El miedo se alejó de mí. Ante mí un camino blanco, una pista desierta, un sendero de montaña, no sé dónde terminan - ¡gracias al cielo! -. Por un segundo, siento la *liberación*. . . y la ciudad a la que acabo de dar la espalda permanece en ruinas. - ¿De verdad me sentía segura entre sus muros? - ¿Enclavada en los jardines de los amigos, sentada con ellos junto al fuego, compartiendo con ellos la luz de la lámpara al atardecer, y sus comidas, sus costumbres, sus alegrías? ¿Me convertí en una de ellos, sus perros escucharon mi silbido y reconocieron mi paso cuando giré en la calle, abrí la puerta del jardín, subí las escaleras hasta la habitación que ya se había convertido en la mía? - Yo: huésped, forastero, aventurero, qué más - curiosa, sedienta de conocimiento, impaciente, viajero - solo. Pero se olvidaron. Me acogieron. Y ansiosa por saber cómo vivían, viví con ellos" (Schwarzenbach, *El valle feliz*, 1935/1940, s/p)³.

La impaciencia y la sed por el conocimiento son tam-

³ Traducción libre mediante DeepL (<https://www.deepl.com/en/translator>), disponible en el Proyecto Gutenberg: <https://www.projekt-gutenberg.org/schwarze/gital/chap004.html>.

bién lo que inspira a la poeta a dar continuidad a su recorrido. *El valle feliz* (1935/1940) es la historia de sus sentimientos puestos a prueba, sus delices, las visiones geográficas que son las visiones de sus propios espacios mentales, sus dudas, desaciertos y persistencias.

Podría sugerir que la fotografía supracitada, de *Lar Tal*, en Elburs-Gebirge, que data de 1935, fue hecha cuando la artista escribe *El valle feliz*. El paisaje abierto está marcado por los caballos, los cuales indican la vitalidad de la artista.

Además de destacar los caballos en *Lar Tal* también es significativo el desierto y las montañas. ¿Pueden el desierto y las montañas indicar las posibilidades de la vida? La inmensidad que la artista nos presenta a través del paisaje puede estar relacionada con las posibilidades ante las cuales se enfrenta consigo misma, y que al mismo tiempo se encuentran contenidas o en suspenso, pues los caballos están en el centro en pausa. Existe el infinito, pero también sus limitaciones interpuestas por la altura montañosa. Con la fotografía de Schwarzenbach estamos presenciando la visión de su mundo que se abre y se cierra, la conciencia de su finitud y de su infinitud, su estado latente de alerta frente al tiempo que vivencia. La imagen de *Lar Tal* junto a la narrativa de *El valle feliz* no es sino el lenguaje que la artista activa como medio de comunicarse con nosotros, con los otros y con el mundo. Es con el lenguaje del arte y de la literatura que Schwarzenbach actualiza y expone su propio tiempo. He ahí la importancia del arte, como lenguaje.

El *ars vivendi* puede ser entendido en la obra de Anne Marie Schwarzenbach como un modo de intersubjetividad. Tanto las fotografías como sus poemas buscan una empatía con las personas y los espacios con los que se relaciona.

La obra de Anne Marie Schwarzenbach ha sido expuesta en el Zentrum Paul Klee, bajo el título de "Departure without Destination" / Salida sin destino⁴, solamente en el año 2021. El Bechtler Museum of Modern Art también

⁴ Departure without Destination ha sido expuesta en el en el período de 18.09.20 – 09.05.21 en el Zentrum Paul Klee, localizado en Berna, Suiza.

ha mostrado la obra de Schwarzenbach⁵, bajo la curaduría de Martin Waldmeier y en colaboración con el Zentrum Paul Klee, en 2022. Resulta sorprendente que su trabajo artístico apenas haya sido expuesto hasta la segunda década del siglo veintiuno (Gockel, 2022).

Otra muestra importante ha sido “Ginevra-Kabul 1939: due donne svizzere sulla via della pace” / Ginebra-Kabul 1939: dos suizas en el camino hacia la paz, en el USI Red Building⁶. Una de las diferencias de esta exposición con respecto a las supracitadas, es que en esta son mostradas no solamente las obras de Annemarie Schwarzenbach, sino también las de Ella Maillart.

El proyecto *ars vivendi* de Schwarzenbach incluye ese tipo de proyecciones en la otredad, ya sea en el anonimato o en la asociación con las otras, interrelaciones que la fotógrafa busca, provoca y concreta, una forma de supervivencia frente a la hostilidad de la época.

Ella Maillart es suiza. Nace en Ginebra, en 1903, y muere en Chandolin, en 1997. Desde temprana edad es alpinista y regatista, llegando a participar en los Juegos Olímpicos de 1924, en París, Francia. Incansable viajante, atraviesa Asia, incursionando en la práctica de la etnografía.

En su novela *The cruel way* (1947), Ella Maillart crea el personaje de Christina, que no es más que Annemarie Schwarzenbach. En las primeras páginas describe la mirada de Christina —Schwarzenbach— como sólida y decidida, aunque no deja de mencionar que su amiga parece todavía estar un poco convaleciente debido al uso de drogas. Maillart hace referencia al rostro de su amiga, haciendo énfasis en la densidad de su frente, la cual es adjetivada como determinada.

Maillart también narra lo cuán importante es escribir para Schwarzenbach, tan fundamental que su vida se somete a su escritura, su único ritual. Dando voz a Schwarzenbach a través de Christina, nos informa del miedo a —

5 Esta muestra ha sido presentada en el período de 02.04.22 - 19.02.22, en el Bechtler Museum of Modern Art, localizado en Charlotte, NC, Estados Unidos de Norteamérica.

6 Expuesta en el período de 12.04.22 - 18.05.22, en el USI West Campus, localizado en la Università della Svizzera Italiana, Lugano, Suiza.

Adolph— Hitler, que circula por aquellos días.

Al comunicar el pensamiento —inverificable— que ronda en Schwarzenbach, Maillart produce una intersubjetividad en la que dialoga o se hace cómplice de los deseos de encontrar una solución dentro del contexto en conflicto en el que viven en aquel momento, motivo por el cual emprenden el viaje:

[...] impaciente Christina tan irritada por las limitaciones de la condición humana, tan oprimida por la falsedad de la vida, por la parodia de amor que nos rodea. Si viajamos juntas, que me sea dado no fallarte, que mi hombro sea lo bastante firme para que te apoyes en él. A lo largo de la superficie de la tierra encontraré nuestro camino donde antes he viajado; y en mi interior, donde hace tiempo empecé a hacerme preguntas tan parecidas a las tuyas, que lo poco que yo he encontrado te ayude a encontrar lo que cada una de nosotros tiene que encontrar por sí misma (Maillart, 1947, s/p)⁷.

Melania Mazzuco también interpreta la vida de Schwarzenbach proponiendo una obra biográfica de carácter ficticio intitulada *Lei così amata* (2003), intentando descubrir los saberes cotidianos e introspectivos de la artista suiza a partir de sus escritos y fotografías. La escritura de Mazzuco en interacción con los textos de Schwarzenbach construyen otro tipo de intersubjetividad textual. Son diálogos que ecoan en el tiempo. Es otro modo de relacionarse con la cultura emprendido por la artista suiza, que nunca habla con la artista italiana, pero sí dialoga con ella intertextualmente.

Las relaciones que hay entre los textos nos llevan a pensar en las identificaciones subjetivas que surgen entre dos personas que nunca se llegan a conocer. Comparten preocupaciones de sí o un arte de vivir, *ars vivendi*.

⁷ Traducción libre mediante DeepL (<https://www.deepl.com/en/translator>). The cruel way (1947), de Ella Maillart está disponible en: <https://archive.org/details/dli.pahar.2876/page/n93/mode/2up>.

Lo que queremos destacar es cómo la obra de arte va más allá de la manufactura física. Hay un despliegue en la cultura provocado por la propia vida de la artista suiza, que no son más que subjetividades que se espejan mediante imágenes y textualidades.

Para Betina Gockel, han sido los viajes los que han contribuido para que el trabajo artístico de Schwarzenbach escape de los estilos lógicos del sistema del arte, porque son contra-narrativas que surgen en el motor de sus desplazamientos. El arte nómada huye de los preámbulos de la institucional historia del arte estable. La artista suiza no puede convivir con otros artistas ni con los movimientos artísticos de la época. Su proceso artístico sigue un rumbo subjetivo buscando contactos humanos fuera de las fronteras geográficas e institucionales.

Es por eso que el estudio de su obra exige una especial atención a su trayectoria, a sus viajes y a sus desdoblamientos visuales y en la cultura.

Espacio biográfico y discontinuidades

Cada una de estas perspectivas impacta de manera diferente, porque en este sentido, *ars vivendi*, como "arte de vivir" nos da la libertad de completar o interactuar con cada uno de los relatos, obras de arte y textos. Lo que transforma en arte los escritos y obras analizadas no es el viaje o la experiencia del autor en sí, sino el hecho de que cada uno(a) de nosotros pueda dialogar con sus propias perspectivas los pequeños o grandes huecos que dejan estos relatos. Esto ha hecho del *ars vivendi* un concepto indispensable para esta investigación.

Pasando al concepto de *espacio biográfico*, nos basamos en el libro "El espacio biográfico - Dilemas de la subjetividad contemporánea", de la investigadora argentina Leonor Arfuch (2010). La autora arroja luz sobre el tema de lo biográfico cuando hace referencia a otras definiciones y las considera limitadas. En cuanto a la idea de *espacio biográfico*, se trata de todo material de opinión, descriptivo o disertativo, público o privado, sobre un individuo. Como en una biografía escrita por otra persona, se busca

cualquier información adicional sobre el individuo sobre el que se quiere investigar. Esta información puede venir en forma de entrevistas, cartas, mensajes, vídeos, fotos, artículos periodísticos y, principalmente, las producciones artísticas, producciones a las que está ligada nuestra investigación.

A través de una obra de arte, puede ser posible entender mucho sobre un individuo, es decir, buscar sus fuentes, influencias y notar dónde se inserta cada una de estas influencias. Entendemos aquí que el concepto de *espacio biográfico* y de *ars vivendi* son como una extensión el uno del otro, y por lo tanto insustituibles en esta investigación. Porque es a través de la comprensión de ambos que es posible encontrar las notas de experiencia e influencia de las artistas estudiadas.

Nacida en 1936 en las afueras de Buenos Aires, Argentina, Alejandra Pizarnik procede de una familia cuya historia está marcada por la diáspora judía, resultado de la amenaza inminente de la Segunda Guerra Mundial y la persecución antisemita en Europa. Su infancia se caracteriza por un entorno problemático y traumático, impregnado de historias sobre el Holocausto y sus secuelas.

De adolescente, Pizarnik se enfrenta a inseguridades, experimentando un sentimiento de alienación e inadaptación, expresado por su preocupación por su peso, la preferencia de sus padres por su hermana Myriam y sus dificultades de comunicación. En este contexto, encuentra refugio en el dibujo y la escritura, publicando su primer libro de poemas, titulado "La Tierra Más Ajena", a los 19 años. En 1960, a los 24 años, tras abandonar tres carreras en Argentina, Pizarnik viaja a París, donde trabaja para revistas y periódicos. En 1964 regresa a Argentina, donde vive los últimos años de su vida dedicándose a producir poemas cada vez más íntimos, oníricos y solitarios, reflejo de su deseo de acabar con el sufrimiento. A los 36 años, en 1972, Pizarnik ingresa en un hospital psiquiátrico y, tras recibir el alta, planea su propia muerte en casa.

La mayor parte de la obra de Pizarnik se publica después de su muerte, gracias al empeño de amigos y admiradores que se ocupan de preservar sus escritos. Además

de su contribución como poetisa, Pizarnik es reconocida como artista visual, con dibujos y pequeñas pinturas encontradas en correspondencia y diarios, caracterizadas por composiciones no figurativas y caóticas, que difícilmente podrían ser encuadradas en los movimientos o estilos de la época. Así como las fotografías de Annemarie Schwarzenbach, la obra de Pizarnik constituye un conjunto de contra-imágenes artísticas y visuales, lejos de las exigencias corrientes de la época.

Al analizar su obra literaria, es posible identificar su constante inquietud, inadaptación y alienación. La soledad es un tema recurrente, que pone de relieve su búsqueda de identidad y autenticidad, algo que se percibe al leer muchos de sus poemas.

Al considerar el concepto de *ars vivendi*, queda claro que las experiencias vitales de Pizarnik, marcadas por una infancia tumultuosa y una adolescencia alienante, configuraron su visión crítica y a menudo pesimista de la existencia. Incluso durante su estancia en París, que podría considerarse uno de los mejores momentos de su vida, ha tenido que hacer frente a problemas económicos y mantiene un sentimiento de no pertenencia. De este modo, sus escritos se acercan a la tradición literaria del *ars moriendi*, especialmente en sus últimas obras, en las que se aprecia su descontento con la vida. Como en el poema *La única herida* (2010), a continuación:

La única herida

*¿Qué bestia caída de pasmo
se arrastra por mi sangre
y quiere salvarse?*

*He aquí lo difícil:
caminar por las calles
y señalar el cielo o la tierra*

Sin embargo, aplicando el concepto de *espacio biográfico*, desarrollado por Leonor Arfuch (2010), queda claro que la grandeza de la obra de Pizarnik reside en la interac-

ción entre su vida personal y su producción artística. Sus luchas psicológicas y su descontento con las normas sociales, como la presión para casarse y tener hijos, influyen directamente en su creación artística. Sorprendentemente, en las cartas que intercambiaba con amigos y amantes, Pizarnik revela un lado más ligero, humorístico y sarcástico, en contraposición a un tono introspectivo.

En este contexto, la obra de Alejandra Pizarnik trasciende la visión de una joven con desesperanza y desolada, revelando a una mujer sensible, madura y consciente de las complejidades del mundo que la rodeaba. El sentimiento de no pertenencia nunca la abandona, y el deseo de escribir o dibujar convertirse en literatura y poesía permanece hasta el final de su vida. Así como Schwarzenbach, es a través del lenguaje que Pizarnik actualiza su subjetividad. La autora se convierte en un ejemplo perfecto para lo que propone esta investigación, porque sus obras cambian completamente ante nuestros ojos a medida que conocemos la vida de la persona que las escribe o dibuja.

Consideraciones Finales

Es posible ver cómo a través de los conceptos de *ars vivendi* y *espacio biográfico* cambia la percepción humana de la obra de las artistas, en lo que se refiere a la vida y al tiempo, inclusive a su significado. Hay una insistencia en pensar el tiempo fuera de un marco cronológico o lineal. Conceptos como *ars vivendi* y *espacio biográfico* trascienden la obra al tomar en cuenta la trayectoria de las artistas, su pensamiento, sus desplazamientos, dudas, aciertos y tropiezos.

El horizonte interdisciplinar propuesto, a través del concepto de *ars vivendi*, da lugar a un pensamiento conceptual que no termina en la investigación, sino que moviliza la producción del conocimiento en el arte hacia la dimensión de la subjetividad. La investigación del uso de conceptos como *ars vivendi* y *espacio biográfico* debe ser continuada, para explorar las relaciones que las obras guardan no únicamente con la literatura y la trayectoria de las artistas, sino también con otras dimensiones filosófi-

cas o antropológicas.

Las formas cómo se aplican los conceptos “promueven una práctica analítica abierta, rigurosa, enseñable y creativa” (Bal, 2002, p. 23). La conceptualización de las prácticas artísticas, los enunciados literarios y los estudios de las trayectorias de las artistas produce lo que Bal denominaría como aventura intelectual (2002).

Las artistas Pizarnik y Schwarzenbach se valen del gesto de la escritura y de la imagen visual, para compartir una experiencia de relación con el mundo a través de sus percepciones íntimas y culturales. Ambas generan imágenes donde se produce una subjetividad a partir de dudas existenciales, encontrando en la realidad de la escritura y de lo visual una memoria conceptual que se expresa en el lenguaje.

Tanto la obra artística de Schwarzenbach, como la de Pizarnik, en lo que se refiere a fotografías y pinturas, respectivamente, pueden ser descritas como discontinuidades de la historia del arte, por su desplazamiento conceptual, lejos de las expectativas artísticas institucionales.

Podemos considerar, finalmente, que las prácticas artísticas de Schwarzenbach y Pizarnik, investigadas como *ars vivendi*, a través de sus múltiples espacialidades biográficas, son contemporáneas a nuestras vidas, porque reflejan a nuestras preocupaciones estéticas y abismales, en un mundo donde cada vez más parece exigirse el comportamiento artístico y cultural institucional.

Giorgio Agamben nos invita a pensar en el anacronismo para explicar lo contemporáneo (2008). Lo contemporáneo escapa de su tiempo, lo que no significa que vive en otro tiempo (2008). En ese sentido, es así como la conceptualización de la obra de Schwarzenbach y Pizarnik, con categorías como *ars vivendi* y *espacio biográfico*, ha mostrado que los despliegues provocados por sus trabajos artísticos y trayectorias, tornan contemporáneo su arte, en cualquier tiempo.

Referencias

ALIYEV, Javid. Collaborative authorship - The case of escape goat. *Journal of world literature*. 7, p. 54 - 69, 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Notte-tempo, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Ad Litteram. CENDEAC, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BLANCA CEDILLO, Rosa Maria. *La producción de la subjetividad en el arte*. In: SILVA, Janine Gomes da. BRANDÃO, Alessandra Soares, GASparetto, Vera (org.). *Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

COLOMBO, Sylvia. *A história da poeta argentina que queria viver só em seus textos* - 18/02/2018 - Ilustríssima - Folha (uol.com.br).

FOLLET, Danielle. *International Symposium: "Thoreau from across the Pond"*. Transatlantica [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 11 octobre 2018. Disponible en: <http://journals.openedition.org/transatlantica/8762>.

FLUSSER, Vilém. "Arte viva". In: FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

FOUCAULT, Michel. "Les techniques de soi". In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Vol. IV, pp. 783-813. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1976/1984.

MAILLART, Ella. *The cruel way* (1947). Attribution-NonCommer-

cial 4.0 International. Disponible en: <https://archive.org/details/dli.pahar.2876/page/n93/mode/2up> (1947).

MAZZUCCO, Melania. *Lei così amata*. Milano: Rizzoli, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. *Antología Poética*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

RAGA ROSALENY, Vicente. *Modernidad y ars vivendi: una relectura de los orígenes del pensamiento moderno*. SCIO. Revista de Filosofía. 25. 2023.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Das glückliche Tal*. Projekt Gutenberg, 1935 (Publicado en 1940). Disponible em: <https://www.projekt-gutenberg.org/schwarze/gltal/chap001.html>.

SÓJKA, Pia. *Ars Vivendi – The Term and its History*. In: SÓJKA, Pia. *Writing Travel, Writing Life Reisen schreiben Leben Écriture, le voyage ou la vie*. Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2022.

SPECQ, François. *Henry David Thoreau 's journal or the aesthetic of the spacing*. In: *Ein Dienst der ETH-Bibliothek*. 20, 2007. Disponible en: <https://www.e-periodica.ch/>.

VILAS-BOAS, Gonçalo. *Relatos de viagens de escritores europeus a Persépolis: Vita Sackville- West, Robert Byron, Annemarie Schwarzenbach, Nicolas Bouvier e Higinio Polo*. *Cadernos de literatura comparada*. 6 (38), p. 87 - 110, 2018.

Autoras/es

Amanda Pires de Deus Lima

Artista visual e Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente é discente a nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). No campo das artes, realiza pesquisas sobre interferências urbanas e demais manifestações artísticas que colaboram na subjetividade coletiva no cotidiano.



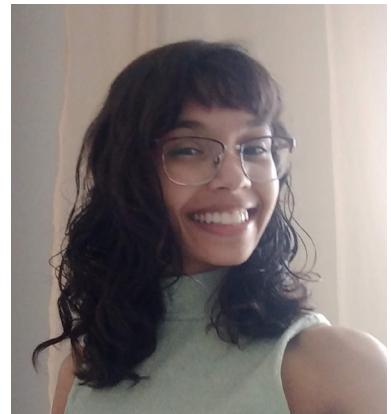
Ataisa Antonia Perin

Natural de Iraí/RS, bacharel e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestranda em Artes Visuais/Arte e Tecnologia pelo PPGART/UFSM. Membra do Grupo de Pesquisa em Arte e Design CNPq-UFSM. Possui experiência no exercício técnico e poético do fazer artístico junto à experiência em docência na Educação Básica e à prática e estudo das artes manuais do cotidiano. Sua pesquisa atual elabora questionamentos e experimentações sobre memória, cotidiano e passagem do tempo a partir da exploração de escrita poética e das linguagens têxteis, do vídeo e da performance.



Flávia Queiroz P. de Jesus

Mestra e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (2024). Integrante do grupo de pesquisa Labart/UFSM. Uma das fundadoras e integrantes do coletivo independente Arte Negra em Movimento, em Santa Maria/RS. Realiza pesquisa no campo da Curadoria, Acervo Artístico e História da Arte Contemporânea.



Juliana dos Santos Callero

Mestranda em Arte e Tecnologia com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM (2022 -). Bacharel em Artes Visuais pela UFSM (2021) com período sanduíche (2018/2019) na FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal/PT. Bolsista de Iniciação Científica CNPq (2020/2021). Integrante do grupo de pesquisa em Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART/UFSM (2019-). Suas áreas de interesse são Arte Contemporânea, Arte e Tecnologia, Curadoria, Exposição e museus universitários.



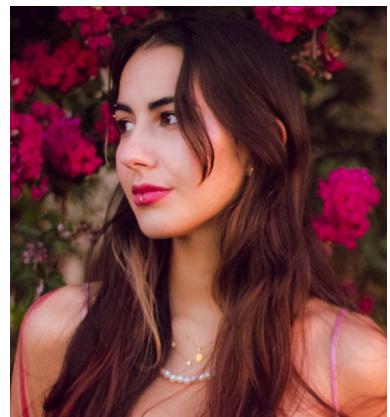
Matheus Rafael Tomaz de Moraes Fari

Graduando em Artes Visuais pela UFSM, com interesse em pesquisas nas áreas de história, teoria, crítica, filosofia e subjetividades nas artes, tendo também atuado em pesquisas em arte e tecnologia. No ano de 2023, integrou o Laboratório de Arte e Subjetividade (LASUB). E, desde 2022, integra o Cineclube da Boca, onde ajuda a promover o debate sobre a democratização do cinema no Brasil.



Paula Aschidamini

Discente no curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria. Foi bolsista do Laboratorio de Arte e Subjetividade (LASUB) onde pesquisou questões relacionadas a arte e estrangeiridade, com foco em Arte e Cultura. Atualmente, tem desenvolvido produções experimentais através das investigações na área de Poéticas Visuais pelo Laboratorio Poéticas da Cor/UFSM.



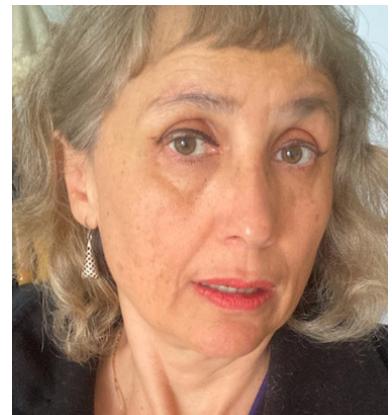
Pierre Jácome Nascimento

Mestrando em Artes Visuais PPGART/UFSM, na Linha de Pesquisa de Arte e Tecnologia, sob orientação do Prof Dr. Fernando Franco Codevilla. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq. Bacharel em Artes Visuais pela UFSM. Pesquisa sobre o desenvolvimento identitário pessoal frente às diversas mudanças sociais enfrentadas pelo indivíduo contemporâneo, especificamente na pesquisa de mestrado, vem investigando sobre as possibilidades de perpetuação da presença humana frente ao enorme avanço tecnológico nos dias de hoje, entendendo assim, a necessidade do "Ser-Artista" em se atualizar e adaptar aos meios de comunicação e produção de arte.



Rosa Maria Blanca

Rosa Maria Blanca é escritora, docente, curadora e artista. Possui Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC, Brasil) e Maestría en Artes Visuais (UFRGS, Brasil). Realizou o Doutorado Sanduíche na Universidad Complutense de Madrid, Espanha, investigando a produção do conhecimento eletrônico *queer*. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM) e é Coordenadora do Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM).



Sandro Bottene

Artista Visual, Cacticultor e Pesquisador. É doutorando em Artes Visuais pelo PPGART da Universidade Federal de Santa Maria, com ênfase em Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Arte e Transversalidade, com bolsa CAPES. Mestre em Artes Visuais/ UFSM (2015). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação/ SENAC-RS (2011). Bacharel em Artes Visuais/UNIJUÍ (2012), com bolsa PIBIC. Licenciado em Artes Visuais/UNIJUÍ (2009). É participante do Laboratório de Arte e Subjetividades – LASUB (CNPq/ UFSM) e investiga a Identidade Poética Garoto-cacto e as relações entre Dor, Corpo e Subjetividade.



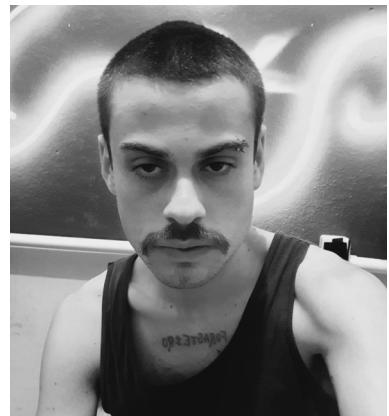
Tuany O. S. Manfio

Tuany Manfio, designer e artista visual de Santa Maria/RS. Mestranda em Arte e Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM. Especialista em Design de Superfície pelo Curso de Pós-graduação em Design de Superfície da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM. Bacharela em Design pela Universidade Franciscana/UFN. Membro do Grupo de Pesquisa Arte e Design CNPq-UFSM. Atualmente, o foco das produções são em videoartes que exploram as derivas urbanas.



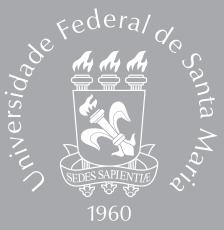
Yago Gustavo Silva de Lima

Mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte na linha de pesquisa Arte e Cultura do PPGART/UFSM. Graduado em Artes Visuais - Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM. O projeto de pesquisa em desenvolvimento investiga os meios de estabelecer canais para reflexões sobre arte contemporânea em contextos de cidades do interior do Brasil, buscando dinâmicas mais horizontais para os circuitos de artes visuais nacionais, dinamizando as cartografias de fomento à arte contemporânea.



COLEÇÃO Alpha

REALIZAÇÃO



PPGART
editora