

Artista por Indício

Marcelo Lins de Magalhães, marclins@superig.com.br
Universidade do Grande Rio – Unigranrio

Resumo

O presente documento aborda os espaços de exposição e os elementos que validam estes espaços tais como a ficha técnica das obras, o livro de assinatura, a iluminação, entre outros. É sobre projetos artísticos que lidam de modo subversivo com esses mesmos elementos espaciais ao mesmo tempo em que consideram a estrutura social e política da arte.

Palavras chaves: espaço expositivo, circuito da arte, política das artes

Abstract

This paper considers art exhibitions spaces and the elements that construct the meanings in those places like the information labels, the signature book, the lighting, and others. It is about art projects that can be subversive dealing with these same elements, and also considering the social-political structures and the politics of the arts.

Key words: exhibition space, art circuit, politics of the arts

Apresentação, contextualização e detalhamento do tema proposto

Encontrar o tom de uma escrita, sem que esta possa sucumbir ao engessamento, costuma ser um desafio. Como evitar o refrão relativista ou a mitologia de que alguns conceitos são revestidos? A possibilidade de cristalização da linguagem é um risco que valeria tanto para uma estrutura mais ortodoxa da forma acadêmica quanto para a própria informalidade de um texto de artista. Ambos são enunciados que podem ocupar papéis fixos e esperados na cadeia de relações do sistema da arte – mas talvez seja justamente por esta condição, e risco, que estes textos possam e devam ser problematizados.

O risco, entretanto, não diz respeito somente à inscrição de textos em uma determinada área de conhecimento, mas também pela produção de objetos que orientam estas mesmas inscrições. Assim, faz-se também necessário um exame mais cuidadoso das estratégias que envolvem uma prática de artista. Prática que em linhas gerais são táticas de natureza política ao acolher certas coisas e renunciar outras. E que por ambas as escolhas está sujeita ao risco de uma arte afluyente e dogmática. Com este panorama em vista, seria interessante discutir a pertinência das estratégias artísticas, bem como a leitura destas mesmas estratégias.

Estes modos de organização de produção podem dizer mais sobre um contexto específico do sistema da arte do que a obra apresentada no interior deste mesmo sistema. A própria definição de circuito da arte e, ou, sistema da arte, abrange inclusive uma percepção mais ampla deste quadro. Não se trata somente de uma questão da fatura produzida pelos artistas por meio do investimento na matéria, mas também nos diversos modos como esta mesma produção é administrada, submetida, legitimada, exposta, consumida, recuperada, etc. O termo *recuperada* é aqui empregado no mesmo sentido utilizado por Ronaldo Brito no texto *Análise do Circuito*, publicado em 1975 no primeiro número da revista *Malasartes*. Para o autor “recuperar um trabalho é precisamente vender e estabilizar uma leitura *recuperada* dele”. (Brito, 1975)

Ronaldo Brito ainda coloca que o circuito é “lugar de incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica por parte de um pequeno grupo de pessoas”. (Brito, 1975)

Ainda na busca de um tom mais adequado para uma escrita, esta proposta, processo de produção, busca alinhamento com textos como este *Análise do Circuito*, além de publicações no semanário *Opinião* (1976); o jornal *A Parte do Fogo* (1980) e até no próprio artigo *Formação do Artista no Brasil*, publicado por José Resende no mesmo número da *Malasartes*. Haja vista que estes textos foram elaborados em contextos específicos na cronologia das artes visuais brasileira, no entanto é possível estabelecer como eixo comum o questionamento do papel da arte desempenhado em um contexto cultural. Mais do que a defesa de uma determinada linguagem, estes textos problematizam a inserção das obras no circuito, a estratificação de instituições e o embate entre produção e mercado. Pontos que ainda são discutidos pelos agentes do circuito até hoje.

Contudo, estas linhas não tratam aqui de uma adesão integral ao campo de estudos das ciências sociais ou de uma abordagem exclusiva da economia da cultura, mas sim de uma reflexão, panorâmica, acerca das construções e

percepções dos bens simbólicos no campo da arte. Utilizo assim esta organização do sistema da arte para tratar das validações existentes no próprio espaço de exposição: galerias, salões, cubo branco, etc. Validações estas que legitimam a apresentação das obras no espaço expositivo, tais como as fichas técnicas ao lado das obras, os textos críticos impressos nos painéis de madeira, a iluminação que confere ênfase, entre outras.

Neste sentido seria possível relacionar esta proposta com a abordagem fenomenológica em seu retorno às coisas mesmas, tal qual uma crítica ao modelo científico em seus processos operatórios de artificialismo, tais como os próprios modos de organização e apresentação de arte. É dentro desta abordagem que Merleau Ponty no texto *O Olho e o Espírito* (1961) chama atenção para o *lugar indireto* do quadro e a decorrente dificuldade de se precisar onde ele está no espaço. Pois o olho não o vê como o objeto distante da ciência clássica e sim por suas irradiações, através de seus elementos que se insinuam no próprio espaço. Comenta o autor:

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa. Não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nimbos do ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que vejo. (MP, 1961, p.18)

Assim esta proposta-processo pretende aproximar-se mais das teorias filosóficas da arte e da fenomenologia para tratar do espaço de exposição, dos elementos materiais e simbólicos engendrados neste espaço e que gravitam ao redor da obra. Merleau Ponty chama atenção para o entorno do visível ao tratar de reflexos e espelhos, tal como se estes estivessem correspondências com a imagem primeira.

Porque divagar agora sobre os reflexos, sobre os espelhos? Esses duplos irreais são uma variedade de coisas, são efeitos reais como o ricochete de uma bala. Se o reflexo se assemelha à coisa mesma, é que ele age mais ou menos sobre os olhos como o faria uma coisa. Ele engana o olho, engendra uma percepção sem

objeto, mas que não afeta nossa idéia de mundo. No mundo há a coisa mesma, e há fora dela essa outra coisa que é o raio refletido, a qual mantém com a primeira uma correspondência regulada; dois indivíduos, portanto, ligados por fora pela causalidade. (MP, 1961, p.18)

Estes duplos irrealis poderiam ser compreendidos como os elementos materiais e simbólicos que, naturalizados, gravitam ao redor da obra. São reflexos dela mesma as fichas técnicas que ao lado da pintura, da fotografia ou da instalação que informam o título do trabalho, o nome do autor, a data ou mesmo a técnica empregada. É neste contexto de enunciados do sistema da arte e na organização do espaço expositivo que esta proposta desenvolve-se. O título *Artista por indício* não se subtrai à noção semiológica de vestígio, mas sim na construção de um corpo teórico/prático pela utilização destes elementos indiretos. Elementos que transbordam no visível e estão “sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios”. (MP, 1961)

Objetivos e estratégias de desenvolvimento da proposta

É no espaço social do sistema da arte que os agentes envolvidos exercem seus papéis. E é neste contexto de especificidades (para usar aqui um termo que trata em tom mitológico da autonomia do artista) que repousam as intenções aqui declaradas; explicitadas na série de trabalhos que proponho e agrupo por uma vertente mais ampla denominada de *Artista por indício*. Todavia, não se trata de uma proposta de mera desqualificação dos modos de organização do circuito da arte e das relações sociais por ele mediadas. Seria mais prudente contornar esta dicotomia. Muitas manifestações de artistas, elaboradas no calor da hora, já incorreram (e ainda trafegam) neste caminho de antinomias ao manifestarem a recusa diante deste circuito. E estas ações conseguiram poucas vezes deslocar as estruturas dadas, de maneira que se constituíram também como condicionadoras

de modos de produção. Ações que reivindicam a produção de linguagens contemporâneas, mas que nem sempre são correspondidas de leituras contemporâneas. Nos anos 60 Mario Pedrosa já chamava atenção para a importância destas leituras na concepção experimental dos espaços expositivos, ao colocar que o museu deveria ser “uma casa de experiências (...) um paralaboratório”. (Pedrosa, 1960)

É neste paralaboratório que esta pesquisa desenvolve seus procedimentos, pela possibilidade de agir na lógica do circuito ao invés negá-lo. Pois mesmo este parabolatório se vale, em muitos casos, da presença de elementos materiais e simbólicos com uma função estruturadora do espaço. Para uma sistemática mais eficiente de reconhecimento, estes elementos poderiam ser agrupados por suas funções. Conforme segue abaixo:

Elementos de fixação: que são receptores da obra no espaço, tais como: fitas adesivas, pregos, painéis de madeira, cubos ou bases, a neutralidade da cor branca ao fundo, paredes de concreto de uma galeria ou mesmo qualquer outra superfície capaz de receber uma obra.

Elementos de seleção: Sistemas de iluminação que ressaltam a obra e os intervalos que separam uma obra ou um conjunto de obras no mesmo espaço.

Elementos de informação: Fichas técnicas que ao lado da obra apresentam o nome do artista; os textos impressos na parede que contextualizam o produtor na História da Arte e o livro de assinatura que reconhece o acontecimento público.

De acordo com a abordagem fenomenológica de Merleau Ponty, estes elementos no exercício de suas funções consistem em “duplos irreais” de uma obra, reflexos da mesma. Pensá-las na fenomenologia é tê-las enquanto gradientes; nuances que se opõem às antinomias. Esta proposta tem como objetivo o desfoque dos limites que encerram as obras e os demais elementos no espaço expositivo. É na reciprocidade desta relação que se dá esta pesquisa de caráter teórico/prático. E que em sua natureza contorna também as antinomias por

ser um lugar que converge aproximações bibliográficas por meio de ensaios textuais e pelo cruzamento de objetos no investimento da própria matéria.

Desfoque que, entretanto, não visa apenas o apagamento ou redução à mera marca ou indício, mas sim pela desestabilização de um modo corrente de apresentação em um espaço condicionado e condicionador. É pela tensão produzida em diversas apropriações destes “duplos irrealis” que poderíamos lançar indagações sobre estes modos condicionadores. Indagações também constituídas por camadas e gradações como as que se encontram entre a obra e o seu enunciado. Na discussão entre a rarefação do artista e de seu referente direto. No mapeamento de um espaço e dos próprios intervalos neste espaço. Poderíamos especular até sobre a ação de outros “duplos irrealis” que refletem a obra exibida tais como as falas do público em dia de inauguração, dos monitores e assistentes no espaço institucional de um museu ou dos demais funcionários e agentes do circuito da arte.

Relevância da proposta

Para alguns autores, a crítica direcionada à produção moderna recaía em elementos que funcionariam como uma câmara de descompressão entre a obra e o mundo, tais como a moldura do quadro e o pedestal da escultura, algo como uma barra entre a arte e a vida, questionada na produção que emergiu em meados dos anos 60. E em especial nas investigações levadas a cabo pelo Neoconcretismo no Brasil. Assim explica Mario Pedrosa:

Quando o retângulo perde suas limitações regulamentares. E por aí as leis que se descobriram no manejo de seu espaço são esquecidas, é claro que a consequência é o pintor passar, insensivelmente, a criar coisas no espaço real, seja através de colagens, frotagem, acúmulos de material, decalques, etc., seja através de construções...onde? no retângulo? Não, no espaço mesmo. (PEDROSA, 1960, p.295)

A tensão com o Modernismo permitiu a problematização destas barras estanques que puderam ser transbordadas nas intervenções em locais específicos, para além de um espaço museológico consagrado, para citar um único exemplo. É própria germinação da superfície pictórica no suporte da obra - como coloca Merleau Ponty. Não se trata mais da imagem de um lugar mais sim do lugar de uma imagem. Todavia, ainda no interior do cubo branco da galeria seria o caso de perguntarmos sobre que outras barras ou limites seriam condicionadores de modos de produção e apresentação de arte? Que enunciados ainda não estariam recalcados na organização e nos modelos correntes de apresentação de artes visuais? Deslocar estes elementos de sua posição naturalizada e naturalizadora pode contribuir para novas reflexões e ensaios acerca da organização de um espaço expositivo.

Discussão conceitual e metodológica apoiada numa revisão bibliográfica

Enquanto suporte teórico, a proposta aqui apresentada está dividida em dois eixos. O primeiro trata da contextualização do sistema da arte e da organização e validação no espaço expositivo. Neste ponto há uma aproximação com o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, autor das ciências sociais cujas pesquisas transitam por temas como a construção do poder simbólico, as políticas culturais e o discurso teórico desenvolvido neste ambiente, entre outros. O segundo eixo trata de questões em torno da percepção de um espaço construído e dos limites que o encerram: elementos materiais e simbólicos ao redor a obra.

O *habitus* diz respeito à postura dos agentes envolvidos, suas falas e ações:

(...) o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (...) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural. (BOURDIEAU, 1989, p.61)

O *habitus* não se esgotaria pela forma de produção de bens simbólicos, mas prolongaria-se por gestos e ações de um grupo em um campo. Enunciados, falas, posturas e papéis naturalizados na cadeia de relações do sistema da arte são *habitus*. O *habitus*, entretanto não se dá de maneira racional e medida no

espaço, tem antes um sentido de jogo no qual não se precisa telegrafar os movimentos previamente. Este sentido de jogo pode ser encontrado na ação dos elementos materiais e simbólicos em um espaço arquitetônico (construído). Tal como a iluminação na parede de uma galeria.

Já Merleau Ponty no segundo eixo vem como oposição à operação da ciência clássica que necessita do distanciamento de seu objeto de estudo na construção de modelos. A fenomenologia lida com a aproximação e o momento onde sujeito e objeto podem não se distinguem. O encontro este objeto de estudo se dá no interior de um espaço que é vivenciado e investido de significações. Assim é preciso que haja um pensamento que dê conta da visão que nos mostra mais do que ela mesma em relação às obras.

O espaço não é mais aquele de que fala a Dióptrica, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse, é um espaço contado a partir de mim mesmo como ponto ou grau zero de espacialidade. Pensando bem o mundo está ao redor de mim, não adiante de mim. (...) Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. (MP, 1961, p.33)

É neste sobrevôo que realiza-se a sistemática desta pesquisa, através de uma liberdade de operações que não recaem no absoluto do papel do pesquisador. É antes uma sistemática que precisa reconhecer o objeto por meio de irradiações entre obras, espaço arquitetônico e os demais elementos ao redor.

Após o reconhecimento destas irradiações, os dados são tratados através de descolamentos de suas funções primeiras. Descolamentos que podem se dar pela rarefação dos elementos constituintes deste espaço, pela ênfase na informação apresentada ou até na apresentação de uma nova evidência material em lugar daquilo que está sendo esperado em um espaço condicionado.

Referências bibliográficas e iconográficas

BARTHES, Roland, **A Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978. 89 p.

BASBAUM, Ricardo (org). **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 413 p.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. **Malasartes**. Rio de Janeiro n.01, set/out/nov.1975.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 2^a. ed. 112 p.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2005. 311. p.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1995. 136 p.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte**. São Paulo: Odysseus 2006. 292 p.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 242 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166 p.

PEDROSA, Mario. **Arte Experimental e Museus**. In: BEATRIZ, Otilia (Org.). **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995. 363 p.

Propostas-Processos



Dirija-se à obra ao lado, 2006, Marcelo Lins



Afásico, 2006, Marcelo Lins

Currículo Resumido

Graduado em Desenho Industrial com habilitação em Comunicação Visual, PUC-Rio, Departamento de Artes e Design. Mestrado em Design, PUC-Rio, Departamento de Artes e Design. Dissertação desenvolvida na linha de pesquisa *Design: Comunicação, Cultura Artes*, sob orientação do prof. Luiz Antonio L. Coelho. A pesquisa teve como objeto a obra *Super jornais-clandestinas* do artista plástico Antonio Manuel. Professor Assistente nas disciplinas de *Laboratório da Imagem, Artes Visuais e Monografia* - Universidade do Grande Rio - UNIGRANRIO

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.