

Pressupostos de pesquisa: o Laboratório Processos de Significação na Artes Visuais

Elisa de Souza Martinez – esmartinez@uol.com.br
Maria Eurydice de Barros Ribeiro – maeurydice@yahoo.com.br
Universidade de Brasília

Resumo:

O Laboratório Processos de Significação nas Artes Visuais, vinculado à Linha de Pesquisa em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, tem reunido, desde 2007, pesquisas sob a orientação das professoras Elisa de Souza Martinez e Maria Eurydice de Barros Ribeiro. Trata-se de um espaço para o desenvolvimento de projetos de pesquisa que, embora não tenham um tema único, compartilham os princípios agregadores que têm motivado o vínculo metodológico entre projetos diversos. São esses: a autonomia da obra de arte e da sua função; avaliação dos cânones artísticos e da linearidade cronológica e a relação (sempre) contemporânea do pesquisador com o objeto de arte.

Palavras-chave: cânones artísticos, Magiciens de la Terre, espaços museológicos, espaços cartográficos, imagens bíblicas.

Abstract:

The Laboratory Processes of Meaning in the Visual Arts, linked to the Line of Research in Theory and History of Art of the Postgraduate Program in Art at the University of Brasília, has held since 2007, research under the guidance of teachers Elisa de Souza Martinez and Maria Eurydice de Barros Ribeiro. This is a space for the development of research projects which, although not a single theme, aggregators share the principles that have motivated the methodological link between various projects. These are: the autonomy of the work of art and its function; assessment of the artistic canons and chronological linearity and the contemporary (always) relationship between researcher and works of art.

Key words: artistic canons, Magiciens de la Terre, museum spaces, cartographic spaces, biblical images

O Laboratório Processos de Significação nas Artes Visuais, vinculado à Linha de Pesquisa em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, tem reunido, desde 2007, pesquisas sob a orientação das professoras Elisa de Souza Martinez e Maria Eurydice de Barros Ribeiro. Trata-se de um espaço para o desenvolvimento de projetos de pesquisa que, embora não tenham um tema único, compartilham os princípios agregadores que têm motivado o vínculo metodológico entre projetos diversos. São esses:

1. Nenhuma obra de arte é autônoma em relação ao contexto no qual é percebida. Consideramos que tanto a inserção de uma obra em uma narrativa da história da arte quanto a sua exibição em um contexto museológico são situações que podem gerar processos de significação distintos.

2. Na pesquisa, é necessário considerar que o objeto artístico pode possuir outras funções além daquela que o qualificam no campo específico da história da arte. Ou seja, um objeto estudado no campo da arte pode ter também outras funções.
3. É necessário avaliar o papel que o estudo dos cânones artísticos tradicionais, e da linearidade cronológica com finalidades didáticas desempenha na pesquisa em história da arte na atualidade.
4. A pesquisa em história da arte está acompanhada do questionamento permanente dos valores que têm fundamentado as narrativas hegemônicas e unidirecionais.
5. A pesquisa em história da arte ocorre, sempre, no processo de atualização da obra de arte. Ou seja, a pesquisa em história e teoria da arte está sempre em relação à contemporaneidade do pesquisador e nenhum período histórico é desvinculado desta.

A articulação dos trabalhos de pesquisa segue desse modo em dois grupos de projetos vinculados, cada um, ao projeto de uma das pesquisadoras/coordenadoras do Laboratório. Expomos a seguir algumas reflexões pertinentes às investigações realizadas pelas professoras Elisa de Souza Martinez e Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

1. Paradigmas expográficos: contextos e fissuras

Ao longo de várias décadas do século XX difundiu-se o modelo museográfico consolidado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, segundo o qual as exposições de artes visuais montadas, predominantemente, de acordo com uma única tipologia expográfica: a do cubo branco. Neste tipo de configuração espacial não deveriam ser deixadas marcas de subjetividade: as obras em espaços neutros seriam apreciadas segundo critérios universais. O contexto geral era o de uma história da arte fundada em valores artísticos que precederiam quaisquer adaptações a contextos culturais excêntricos. Quando a fronteira que separava a arte institucionalizada segundo um modelo hegemônico da produção tradicionalmente considerada não-artístico era transposta, o objeto passava a requerer um tipo específico de classificação: arte utilitária, arte sacra, arte indígena, entre outras.

No percurso de análise de eventos recentes em que a escolha dos objetos expostos supera a unidirecionalidade evolutiva da história da arte eurocêntrica, constatamos uma ampliação do sistema de valores que as rege. Para tratar dos eventos museológicos contemporâneos, temos a necessidade de compreender de que modo os cânones tradicionais são adequados. Nas quatro últimas décadas do século vinte artistas, críticos, curadores e ativistas culturais avaliaram o modo pelo qual a produção artística de mulheres e de culturas periféricas foi excluída das histórias da arte escritas na primeira metade do século XX. Exposições como *Magiciens de la Terre* são exemplos de como as histórias da arte têm tido sua acuidade e legitimidade questionadas.

Realizada em Paris, em 1989, com a missão de ser a primeira exposição de arte mundial, *Magiciens de la Terre* confrontava posições críticas sobre a produção artística em centros hegemônicos e regiões periféricas, e colocava em questão a possibilidade de atribuir autenticidade cultural a uma determinada produção.

Em torno do conceito de magia foram reunidas as obras de autores que trabalham nos limites da arte institucionalizada e obras de autores que se situam nas *periferias* do mundo, inclusive em contextos tribais, e produzem obras nas quais o puramente estético é inseparável do utilitário, do simbólico e do cerimonial (BUCHLOH, 1989).

No panorama resultante a produção de cinquenta artistas *do centro* foi justaposta à de outros cinquenta *da margem*. A exposição concebida por Jean Hubert Martin partiu, segundo declarações deste, de sua própria intuição artística para selecionar objetos provenientes de culturas diferentes. Ou, conforme declarações de Martin, os objetos de várias culturas foram selecionados de acordo com a história e a sensibilidade próprias do curador.

De acordo com Pierre RESTANY (1990) a seleção de obras realizada ao longo de quatro anos deveria prover as evidências de uma espécie de inconsciente coletivo artisticamente manifestado por todas as culturas. Seria mais difícil impor aos artistas *do centro* a dissolução da autoria do que impor aos *da margem* a substituição de seus valores por outros que condicionam o reconhecimento social do artista ao da autoria de suas obras?

A relação entre a história da arte e a exposição sugere a precedência da primeira, como um texto constituído por todas as temporalidades da arte, sobre a segunda, em que pese pontualidade de sua realização. Entretanto, considerando que ambas – a história e a exposição de arte – contribuem para um processo de transformações recíprocas, considera-se que tal precedência esteja relacionada a uma opção metodológica. A exposição não é uma coleção de objetos que, isoladamente, manipulam o espectador para que este pense, sinta ou queira alguma coisa. Ou seja, não é apenas isso. É também uma estrutura na qual os objetos interagem entre si e alteram, deste modo, suas respectivas relações com a história da arte.

Antes de tratar das relações entre obras de arte e contextos externos à sua localização em uma situação de exposição, analisamos a configuração desta como uma estrutura composta pela relação entre manifestação e conteúdo. Este, como componente de uma narrativa da história da arte, destaca os valores que determinam o processo de significação que, algumas vezes, polemizam as narrativas previamente atribuídas aos espaços museológicos.

Considerando o questionamento de Douglas Crimp, sobre as exclusões e deturpações geradas pelas práticas museológicas historicamente reconhecidas, encontramos a *museumist art* de Fred Wilson. Seu propósito é também o de inserir, por meio de instalações em espaços públicos institucionais, um segmento da produção artística cujos cânones têm sido sistematicamente excluídos dos museus. Tendo como tema central para seu trabalho a relação entre o espaço institucional do museu ou da galeria e a comunidade à qual estes pertencem, o artista pretende tornar evidente a exclusão de narrativas cujos valores culturais sejam próprios desta mesma comunidade à qual ele, como artista, tem acesso.

Em suas obras, o *design* da instalação, a justaposição de objetos artísticos e populares, a articulação de contextos aos quais estes objetos nos remetem, os textos explicativos e provocadores nas etiquetas que acompanham a instalação das obras, a utilização de códigos e formatos por meio dos quais o valor das obras é associado à credibilidade da instituição que as abriga; tudo nos conduz a constatar a exclusão, praticada por historiadores da arte, de qualquer referência específica às "origens negras" da arte européia.

Espera-se que a leitura de seus projetos possa direcionar as práticas adotadas em museus para que os artefatos de culturas diversas tenham uma função crítica.

A indefinição de paradigmas museográficos, ou a inadequação destes à experiência e a leitura dos valores artísticos que a instituição potencializa ao disponibilizar um conjunto de objetos é o campo que se abre para a pesquisa de elementos que produzem estruturas museológicas e, conseqüentemente, configurações tipológicas. Neste campo, desenvolvem-se as pesquisas da professora Elisa de Souza Martinez e da mestranda Bárbara Duarte.

2. Imagens do passado. Imagens do presente: processo de criação e significação.

As imagens religiosas têm revelado uma extraordinária eficiência ao longo dos séculos. Se imaginarmos que a princípio, o uso de imagens aparecia como impossível em uma religião cuja vertente judaica proibia o uso de imagens, é extraordinária a vitória e a consolidação das imagens, cujas formas e conteúdo simbólico sobreviveram até os dias atuais, integrando o cristianismo triunfante na cultura religiosa ocidental. No mundo visual das imagens encontrou-se a fórmula de representação do universo invisível dos dogmas: *per visibilia invisibilia*..

Sabemos que o caminho foi longo: dos Concílios iniciais, em especial o de Nicéia II e o de Frankfurt, resultaram uma farta documentação escrita que definiram a forma e o conteúdo das imagens religiosas, para o Oriente e para Ocidente. Tratou-se inicialmente, sobretudo da pintura, e da significação diferenciada que a Igreja Ortodoxa e Latina imprimiram aos verbos *adorare*, *venerari* e *colere*. Apesar da tradição judaica, as paredes dos templos cristãos cobriram-se de pinturas que alcançavam até o teto; as colunas exibiam capitéis repletos de representações pagãs e nem as fachadas exteriores foram poupadas: do pórtico, espalhando-se pelas laterais uma estatuária em relevo ou autônoma distribuiu-se pelo edifício alcançando as partes mais altas. No branco da pedra ou no colorido das paredes e dos vitrais, por toda parte as imagens traduziam a linguagem do evangelho para aqueles que não liam.

Grande parte desse discurso imagético enfrentou dificuldades não apenas nas diferenças existentes entre o Oriente e Roma. Na Igreja Latina,

nunca houve um consenso quanto à forma e o conteúdo das imagens o que permitiu com que o artista vencesse muitas vezes, sem grande resistência, as normas ditadas pela hierarquia eclesiástica, inspirando-se não só nas sagradas escrituras, mas nos textos apócrifos, na tradição clássica e pagã. É do diálogo que a imagem religiosa mantém com o texto escrito – seguidamente, o texto bíblico – que a linguagem visual adquire a forma capaz de comunicar o seu significado simbólico. O processo de *criação* faz-se desde o início segundo as normas ditadas pela Igreja que traduz os atributos e símbolos e o significado atribuído as cores (DELORT,1982). Mas, ainda assim, os artistas abasteceram-se de temas clássicos pagãos, permitindo que criaturas estranhas ao mundo cristão invadissem, não sem protestos, o seu universo sagrado.

A contínua propagação das imagens não se restringiu apenas as igrejas. Alcançou naturalmente, as abadias e mosteiros que tiveram praticamente toda a sua área interna coberta de imagens destinadas à contemplação e meditação dos monges. No claustro do mosteiro beneditino de Ebstorf, próximo a Lüneburg, (Alemanha) encontrava-se um mapa-múndi, cuja grande variedade de imagens constitui um bom exemplo da forma como no século XIII, o mundo sagrado e o mundo pagão eram representados no universo imaginário dos medievais. Desenhado e iluminado por Gervásio de Tilbury (século XIII), o mapa-múndi de Ebstorf, como se tornou conhecido, tinha como suporte trinta folhas de pergaminho (de pele de cabra) costuradas em formato circular medindo 3,58X3,56 metros de diâmetro, sendo o maior mapa-múndi medieval de que se tem notícia. Ao contrário dos mapas atuais que são o conjunto de elementos iconográficos (cidades, animais, rios e mares) ordenados dentro de uma forma que corresponde à representação do mundo, o mapa-múndi de Ebstorf não tinha qualquer compromisso com a Geografia ou História positivas. Representou o mundo, todavia, com uma imagem, tal como são os mapas contemporâneos. Uma imagem que pode ser lida e compreendida, a partir do olhar.

A carta de Ebstorf já foi considerada como um mapa etnográfico, pela expressiva representação dos povos que podem ser identificados. Sem dúvida, ela transmite a cultura pela representação dos costumes e das crenças. Mas, a imagem central do Santo Sepulcro, deixa claro que ela tem como objetivo, conduzir os monges a reflexão sobre o Juízo Final. O discurso bíblico

sobrepõe-se sobre todos os demais, determinando o seu ponto de partida: o mapa é como as demais cartas medievais, orientado para o Oriente. A partir daí, Gervásio de Tilbury inicia sua narrativa, situando e desenhando o Paraíso, representando-o pela expulsão de Adão e Eva, simbolizando a idéia do pecado original, a ruptura do cosmo. A imagem dialoga com a legenda, que, baseada nas fontes bíblicas, inicia-se pela criação e estrutura do universo; disposição dos elementos; criação dos seres animados; narrativa do pecado original; aparecimento dos primeiros homens e a sua genealogia. A História que o monge narra é a História da Criação e Salvação dos Homens, razão pela qual a imagem de Cristo crucificado sobrepõem-se ao traçado TO revelando a influência do discurso da Patrística, em particular de Agostinho.

O início da narrativa parte da criação, localizada no Paraíso, situado na Ásia. Ao mesmo tempo, imagem e legenda afirmam que o Paraíso se encontra além do Mar Cáspio e do Cáucaso, situando-se na Índia: *Paradisus et lignae vitae*. A representação da História da Humanidade é, em Ebstorf, mais rica do que em qualquer outro mapa do medievo, onde, geralmente o Paraíso é indicado pela presença de quatro rios e não existe nenhum tipo de representação figurativa do homem e da mulher. Embora as precisões geográficas pertençam ao texto sagrado, não consta na Bíblia qualquer referência ao pecado original. A idéia de pecado original foi desenvolvida bem mais tarde, por Paulo, que, procurando convencer os judeus, caracterizou o gesto de Adão e Eva como pecado da carne. No século V, Agostinho referiu-se ao pecado original como desobediência. O pensamento agostiniano rompeu com a concepção clássica do cosmo, inaugurando uma visão dualista que teve longa duração no pensamento medieval.

A primeira parte da narrativa de Gervásio é concluída pelo dilúvio. Curiosamente, não há legendas no mapa que se refiram ao dilúvio, a pomba com o ramo de oliveira, nem aos animais que se encontram mais abaixo, próximos da imagem que representa o dilúvio. Apenas a simples indicação de que a arca encontra-se acima do monte Ararat. Em consonância com o texto bíblico a imagem foi reproduzida nas proximidades da Mesopotâmia. É possível que a localização da narrativa tenha como base a primeira versão do mito do dilúvio, fundamentada na tradição babilônica, associada às grandes inundações do Eufrates. Tal como na Bíblia, o mito refere-se a um herói que

construiu uma arca e abrigou nela os membros da sua família e um casal de cada espécie animal. Buscando se assentar em bases históricas a narrativa bíblica monoteísta, rompeu com o mito, e colocou o dilúvio entre os textos que se baseiam na idéia da aliança de Deus com o homem. Segundo o Antigo Testamento, Deus embora enfurecido com a maldade humana, resolveu poupar parte da humanidade. Ele escolheu Noé, personagem central da narrativa, a quem protege e aconselha (Gênese - 6, 19-22). A arca de Noé é o símbolo da proteção divina concedida aos justos. A forma em berço permite pensar em uma nova vida, representação que ganha força na imagem da pomba trazendo no bico o ramo de oliveira, símbolo da paz e da fecundidade remetendo à idéia de um novo começo após a destruição do mundo.

O Antigo Testamento na medida em que, narra e situa geograficamente, os acontecimentos faz um apelo constante à memória, forma de assegurar o conhecimento do passado ao povo judeu, que, viveu parte da sua história no exílio. A narrativa bíblica desses episódios contidos no Gênese oferece uma reflexão sobre a condição humana. Condição essa, que Deus lembrou aos antigos hebreus, ordenando-os a não esquecer. A memória foi essencial à fé de Israel e a sua própria existência. Foi para essa memória, herdada da tradição judaica, que Gervásio apelou quando desenhou a carta de Ebstorf. Recorrendo aos esquemas oferecidos pela geometria e pela geografia clássicas, ele ordenou o mundo segundo as concepções contidas nas escrituras.

A articulação entre o discurso bíblico e a imagem obedece implicitamente uma ordem classificatória. As informações são transmitidas graças ao recurso à Arte da Memória que remete a carta de Ebstorf aos mapas anteriores. A arte da memória nos tratados de retórica é uma técnica que permite lembrar o discurso, suas diferentes partes e articulação entre as mesmas. A influência que o *Ad Herenium*, tratado concebido no século I, a.C., exerce sobre as cartas medievais é notória, na medida em que permite problematizar as relações imagem / legenda.

Ao tomar o corpo como modelo para traçar o mapa do mundo, Gervásio recorreu a uma das orientações contidas nos diferentes procedimentos da Arte da Memória. A imagem /símbolo do corpo é a melhor adjuvante mnemônica, cujo primeiro passo consiste em guardar na memória uma série de lugares,

dentro dos quais são guardadas as imagens. Formava-se assim, na memória, uma arquitetura em que em cada cômodo, guardava suas próprias imagens.

Ao olhar atualmente, para o mapa-múndi de Ebstorf, estamos diante de uma imagem que não existe mais. Destruída por um bombardeio em 1943, durante a segunda guerra mundial, a carta só pode ser vista atualmente, graças a dois fac-símiles realizados a partir do original no século XIX. O primeiro foi executado por Ernst Sommerbrodt, em Hanovre, (1841) e o segundo por Konrad Miller em Stuttgart, (1896). A pesquisa apoiou-se no fac-símile de Miller que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris, no Departamento de Cartas e Planos (Ge AA 21 77)

Entretanto, ainda que o mapa-múndi de Ebstorf tivesse sobrevivido aos bombardeios da segunda guerra e permanecesse exposto no claustro do mosteiro beneditino, o olhar dos religiosos de hoje não seria o mesmo do século XIII. A imagem/mapa não permaneceria inerte, isto é, ela seria atualizada pelas novas práticas religiosas em vigência, ganhando um novo olhar. Qualquer que seja a abordagem metodológica que eu procure para o mapa-múndi de Ebstorf, o ponto de partida será sempre, o presente, tempo em constante mutação que me obriga a cada instante, a *re-configurar* a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2000). O desaparecimento do original do mapa-múndi de Ebstorf, na medida em que forja uma impossibilidade temporal, cria um constrangimento positivo que me conduz a submeter o uso do fac-símile a uma crítica rigorosa. Copiado, em pleno século XIX, a reprodução do fac-símile não corresponde às dimensões originais, não reproduz a mesma técnica, não utiliza os mesmos materiais; não possui o mesmo suporte, nem se encontra no mesmo lugar onde o original se encontrava. Considerando que estamos diante de uma dupla impossibilidade, não só, temporal, mas, espacial – não posso olhar para o mapa-múndi de Ebstorf como os monges o olhavam no claustro diariamente -. O *fac-símile* foi consultado na sala do departamento de cartas e planos da biblioteca nacional de Paris, copiado e instalado em minha casa e qualquer um pode acessá-lo a qualquer momento pela internet. As imagens de Ebstorf sobrevivem. Os modelos do Paraíso e da Arca de Noé continuam integrando a cultura religiosa visual nos nossos dias.

Pensar o mapa medieval como obra de arte tem sido uma reflexão que venho desenvolvendo com um grupo de alunos de graduação e pós-graduação e em particular com a doutoranda Cíntia Falkenbach Rosa.

REFERÊNCIAS:

DELORT, Robert. **La vie au moyen age**. Paris : Edita, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Minuit, 2000.

BUCHLOH, B. H.D. The whole earth show; an interview with Jean Hubert Martin. **Art in America**, New York, p. 150-158, 211-213, May 1989.

CRIMP, D. The postmodern museum. **Parachute**, Montréal, n. 46, p. 61-69, March/April/May 1987.

GREENBERG, R. Making up museums; revisionism and Fred Wilson. **Parachute**, Montréal, n. 76, p. 38-42, March/April/May 1987.

GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. (Ed.). **Thinking about Exhibitions**. London and New York: Routledge, 1996.

HAACKE, H. Museums managers of consciousness. **Parachute**, Montréal, n. 46, p. 84-88, March/April/May 1987.

MORAIS, F. Brasília: utopia e realidade. In: GOETHE INSTITUT. **Reverendo Brasília**. Brasília, 1994. Catálogo de exposição.

PASTOUREAU, Michel. **Couleurs, images, symboles**. Paris: Le léopard d'or, s/d.

ZUNZUNEGUI, S. **Metamorfosis de la mirada**: el museo como espacio de sentido. Sevilla: Alfar, 1990.

Elisa de Souza Martinez doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e Master in Fine Arts pelo Pratt Institute, New York. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, no qual é docente da linha de pesquisa em Teoria e História da Arte. Co-coordenadora do grupo de pesquisa Modernismo e Discursos Utópicos. Editora da Revista VIS. Membro do Comitê de Curadoria da ANPAP.

Maria Eurydice de Barros Ribeiro doutora ès lettres d'Etat (antigo regime) em História - pela Universidade de Paris X - Nanterre, Diploma de Estudos Aprofundados - DEA - em Civilizações do Ocidente Medieval, pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Paris. Professora associada da UnB: História Medieval no curso de graduação do departamento de História, coordenadora do Programa de Estudos Medievais (PEM) e integra a linha de pesquisa em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-graduação em Arte.

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.