

JOCIELE LAMPERT

**ARTE CONTEMPORÂNEA, CULTURA VISUAL
E FORMAÇÃO DOCENTE**

**SÃO PAULO - SP
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES ECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ARTE CONTEMPORÂNEA, CULTURA VISUAL
E FORMAÇÃO DOCENTE**

JOCIELE LAMPERT

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, Linha de Pesquisa Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Mae Barbosa

**SÃO PAULO, SP.
2009**

JOCIELE LAMPERT

**ARTE CONTEMPORÂNEA, CULTURA VISUAL
E FORMAÇÃO DOCENTE**

A comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

Comissão Examinadora:

1ª MEMBRO Prof. Dra. Ana Mae Barbosa
(Presidente/Orientadora)

2ª MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

3ª MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

4ª MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

5ª MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

São Paulo, _____ de dezembro de 2009.

Dedico à memória de meu pai, João Francisco, por ter me ensinado a amar e aprender o sentido de estar viva.

AGRADECIMENTOS

Amo muito o que faço. Mas confesso que ainda tenho muito a aprender: como artista e como professora, não sei se o trabalho que faço corresponde exatamente à concepção que tenho de sistema ou hipóteses sobre o trabalho artístico com que atualmente me defronto. Penso que a incerteza me faz bem, e acreditar que a verdade não existe também. Por isso, desde os tempos do ateliê de pintura na UFSM RS, passando pela vivência como professora em escolas e projetos ligados à área de ensino de arte, até chegar à experiência de ser professora na Universidade foram muitos os embates e anseios em minha formação acadêmica e inúmeras parcerias foram construídas neste caminho.

Agradeço à minha amada mãe, por nunca ter me permitido desistir fazendo-me acreditar que o impossível seria possível. Aos meus irmão e irmã, Sander e Franciele, pelo apoio e incentivo para seguir em frente, entendendo a doação em estar longe da família em momentos tão importantes.

Aos que partiram em meio ao meu trabalho, porém nunca me deixaram sozinha, meu pai e minha avó. Tamanha a importância destas duas figuras em minha vida, tantos ensinamentos e momentos que me fizeram crescer e ser uma pessoa melhor me ensinaram, sobretudo, a olhar para o Outro.

Impossível não nomear neste agradecimento: Lilian Amaral, Rita Bredariolli e Ana Mae, minhas colegas e orientadora que me ajudaram a 'caçar conceitos apresentados na tese', mas que, sobretudo, me ensinaram o valor sincero da amizade.

Em especial agradeço ao Val, por entender que nossas opções e escolhas nos fizeram pessoas melhores, porém em caminhos diferentes.

Agradeço aos meus alunos, estudantes do Ceart/UDESC, que participaram da coleta de dados que justifica esta pesquisa-ação. Agradeço à banca examinadora pela leitura do texto e, por fim, agradeço aos meus amigos virtuais e presenciais de todos os dias, pessoas que compartilharam os momentos de anseio deste trabalho.

LAMPERT, Jocielle. **Arte Contemporânea, cultura visual e formação docente**. 2009. 159f. Tese (Doutorado Escola de Comunicações e Artes - ECA) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

RESUMO

Esta pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Área de Concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, na Linha de Pesquisa Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Objetivou investigar aspectos que decorrem das inter-relações entre Artes Visuais, cultura visual e formação docente, que compreendem a prática educativa e a prática artística. A partir destes pontos de tensões, aponta-se a imagem da moda em confluência com o ensino de arte na prática do estágio curricular supervisionado, podendo sugerir e impulsionar formas de ensino e aprendizagem autônomas e colaborativas na formação do artista/professor/pesquisador em Artes Visuais. Aborda-se uma reflexão teórica voltada para a cultura visual, bem como para as derivações sobre arte relacional e processo criativo. Desta forma a pesquisa pautou-se sobre alguns aspectos reflexivos da artografia, bem como sobre da arte relacional, entendendo um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida (teórico e prático) as relações humanas e seu contexto social.

Palavras-Chave: Artes Visuais; cultura visual; Educação.

LAMPERT, Jocielle. **Contemporary art, visual culture and educational formation.** 2009. 159f. Tese (Doutorado Escola de Comunicações e Artes - ECA) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

ABSTRACT

This research was developed in the Graduation Program in Visual Arts of the Arts and Communication School of the University of Sao Paulo, concentration area of Art Theory, Teaching and Learning, and research interest The Fundamentals of Art Teaching and Learning. It aimed to investigate the aspects that elapse from the interrelations among Visual Arts, Visual Culture and Faculty Formation, which comprehend the educational and artistic practice. From these tension points, it aims the fashion image in confluence with the art teaching in the practice of the supervised internship, being able to suggest and instigate collaborative and autonomous ways of teaching and learning in the formation of the artist/teacher/researcher in the Visual Arts. It approaches a theoretical reflection about the visual culture, as well as the derivations of the relational art and the creative process. Thus, this research was based on some reflexive aspects of the artography and the relational art, comprehending a group of artistic practices that take as initial point (theoretical and practical) the human relations and their social context.

Keywords: Visual Arts; visual culture; Education.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 **Antoni Muntadas** - *on translation: l'affiche* (2002)
- Figura 2 **Antoni Muntadas** - *Media sites/media monuments Buenos Aires* (2007)
- Figura 3 **Jacques Villeglè** (2003)
- Figura 4 **Jacques Villeglè** (2003)
- Figura 5 **Sylvie Fleury** - *installation view*
- Figura 6 **Sylvie Fleury** - *Pleasure* (1996)
- Figura 7 **Vanessa Beecroft** - *Polaroids* (1994-1999)
- Figura 8 **Vanessa Beecroft** - *The secret of female intimacy*
- Figura 9 **Vanessa Beecroft** - Foto performance realizada em 2001
- Figura 10 **Fabiana Barreda**
- Figura 11 **Fabiana Barreda** - *circuitos de consumo*
- Figura 12 **Fabiana Barreda** - *Caminata Lunar*
- Figura 13 **Thomas Hirschhorn**
- Figura 14 **Projeto Prada Transformer**
- Figura 15 Imagens de visualidades contemporâneas
- Figura 16 **Gotsho** - *Fotografia Vestida 5* (1996)
- Figura 17 **Hélio Oiticica** - *Parangolés*
- Figura 18 **Bispo do Rosário** - *Manto de Apresentação*
- Figura 19 **Leonilson** - *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1991)
- Figura 20 **Karlla Giroto** - Desfile-performance (2004)
- Figura 21 **Christo** - Vestido de noiva
- Figura 22 - **Fabíola Scaranto** - Projeto *Guardo-me por dentro*
- Figura 23 - **Lygia Clark** - *Nostalgia do corpo - Máscara Abismo* (1965-88)

Figura 24 - **Laura Lima** - *Série Nômades* (2007)

Figura 25 - **Laura Lima** - *Série Nômades* (2007)

Figura 26 - Colagem elaborada por Priscilla no estágio I.

Figura 27 *O que a gente carrega no corpo? Desdobramentos e reflexões*

Figura 28 Colégio Aplicação

Figura 29 **Nelson Leirner** *O Porco* (1966)

Figura 30 - **Nelson Leirner** *O Grande Combate* (1985)

Figura 31 Máscaras sensoriais

Figura 32 **Laura Lima** - *Série Nômades* (2007)

Figura 33 - **Laura Lima** - *Série Nômades* (2007)

Figura 34 - **Laura Lima** - *Série Nômades* (2007)

Figura 35 Imagens de revistas de moda

Figuras 36 a 42 **Priscilla** - Lâminas utilizadas nas aulas de estágio

Figuras 43 a 52 Colagens

Figuras 53 a 55 Colagens

Figura 56 Cartaz de convite para palestra com o artista Tom Lisboa

Figuras 57 a 61 - Imagens/registros das ações propostas por Tom Lisboa

Figura 62 **Tom Lisboa** - *Polaroides (in)visíveis*

Figura 63 - Convocatória/convite aos artistas

Figura 64 - Convite/divulgação da ação artística

Figuras 65 e 66 - *mergulho numa cápsula NBP*

Figuras 67 e 68 - S/título

Figuras 69 e 70 - *Nota de rodapé*

Figuras 71, 72 e 73 - S/título

Figuras 74 e 75 *Variações*

Figuras 76 e 77 - *Seis propostas para o próximo milênio*

Figuras 78 e 79 - *Era uma vez um tango*

Figuras 80 e 81 - S/título

Figuras 82 e 83 - *Grande pequena*

Figuras 84 e 85 - S/título

Figura 86 - **Paulo Bruscky** - *AlimentAÇÃO*

Figuras 87 a 94 - Imagens de registros do *Foto Picnic Cover*

Figuras 95 a 98 - *Foto Picnic Drogas*

Figuras 99 a 101 - *Site Cultura Visual*

Figura 102 - **Fabiana Barreda** - *Módulos Hogar*

Pairando sobre o olhar investigativo 3



Capítulo 1 6

- Delineando o contexto pesquisado 7
- Planos e ações de pesquisa 9

Capítulo 2 - Cultura visual, artes visuais e formação docente 13

- Deambulações sobre a Arte Contemporânea 14
- O ensino de arte em espaços silenciosos da cultura visual: a quiçá de colagens conceituais 29
- Estudos visuais e cultura visual: Reflexões sobre



③



Capítulo 3 - Moda e Artes visuais 41

1

Confluências em diferentes sistemas culturais e estéticos 42

Capítulo 4 - Pesquisas de campo no ensino de arte: dados coletados 55

Dados do estágio I e desdobramentos (2008) 56

Dados disciplina de Cultura Visual (2009/1) 93

Considerações finais: sobre o tempo e o espaço da
cultura visual na formação inicial em Artes Visuais 141

Referências 153

¹ Anexos 158



Foram muitos os caminhos que andrilhei até chegar neste momento. Do doutorado na USP, do olhar vislumbrado sobre a cidade de São Paulo e sobre as perspectivas de uma professora universitária iniciando um percurso acadêmico. Noites de insônia refletindo sobre hipótese e problema da pesquisa, leituras que se faziam necessárias e complexas em proposições difusas que, muitas vezes, denunciavam minhas incertezas a respeito de minha 'função' como arte educadora. Mas sem dúvida a dificuldade mais relevante que encontrei foi buscar um deslocamento da minha pesquisa realizada no Mestrado, bem como buscar alternativas para um novo projeto que se desdobrava agora em outra pesquisa. Lembro-me bem, foi em outubro de 2005, eu havia terminado o Mestrado em Educação na UFSM¹ quando esbocei o anteprojeto para Doutorado. O anteprojeto ainda impregnava-se da minha dissertação; questões que eram muito presentes: a imagem da moda, a sociedade do espetáculo e a formação docente.

Em 2006, aprovada para o curso de Doutorado, dei início aos meus estudos e aprofundamento da temática para a pretendida tese. Assim, cheguei até a Escola de Comunicações e Artes da USP. Naquele semestre cursei três disciplinas que me obrigaram a relacionar meu anteprojeto de pesquisa a temáticas que permeavam a compreensão da Arte, em meio a metodologias, poéticas interativas e ações educativas em museus, foram tempos de descobertas.

Não apenas o anteprojeto começou a ser desdobrado, mas minha postura crítica frente ao Ensino de Arte. Como professora, como artista e como pesquisadora, sempre me pergunto: *qual o papel do pesquisador na sociedade, e o que eu poderia fazer para que meus alunos compreendessem o significado de ensinar e produzir Arte hoje*. Como pesquisadora, passei a observar e a desenvolver um olhar questionador e duvidoso, descreditei das verdades em que um dia ousei acreditar.

Foi em meio a este turbilhão de sentimentos que em julho de 2006 assumi o cargo de professora efetiva na Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Visuais no Centro de Artes (CEART), sendo concursada para a área de estágio supervisionado no curso de Artes Visuais. Ao longo de 2006 e 2007 assumi várias disciplinas e funções administrativas na Instituição, dentre elas a de coordenadora de estágios do CEART e atualmente a de Chefe de Departamento dos cursos de Artes Visuais, onde tive a possibilidade de observar a problemática do ser professor e formar professores e artistas. O CEART abarca vários cursos de graduação e pós-graduação: Artes Visuais (Licenciatura, Bacharelado e

¹ LAMPERT, Jocielle. *Interface arte-moda: tecendo um olhar crítico-estético do professor de Artes Visuais*. Santa Maria: Dissertação de Mestrado em Educação PPGE/Universidade Federal de Santa Maria, 2005.

Mestrado em Artes Visuais), Teatro (Licenciatura, Bacharelado, Mestrado e Doutorado em Teatro), Música (Licenciatura, Bacharelado e Mestrado em Música), Design (Bacharelado) e Moda (Bacharelado).

Em 2007 vivenciei reformas curriculares, discussões pedagógicas em meio a um fio tênue entre a política e a educação dentro da Instituição. Acompanho desde então ajustes curriculares nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. Este é o contexto onde se situa minha investigação de Doutorado e meu olhar como pesquisadora.

Um ponto observado entre os estudantes de Artes Visuais é a dificuldade na articulação entre construção poética e articulação pedagógica, ou seja, prática de ensino e produção artística. Há uma dificuldade recorrente entre teoria e prática discutida em cursos de licenciatura que vem sendo historicamente registrada, porém, penso que no curso de Artes Visuais esta dicotomia é acentuada, quando, além da dificuldade em relacionar contextos (teóricos e práticos) oriundos de espaços educativos, também há uma incessante inquietação no lugar de *quem* ensina arte e de *quem* produz arte como um artista pesquisador.

A partir disto, refletir sobre eixos geradores (poéticos e educativos) que entrecruzassem a construção de um olhar descondicionado entre o artista/professor/pesquisador me pareceu o mais válido, como professora em um curso de Artes Visuais. Temáticas como a imagem em meio a discussões sobre moda, cidade, cinema, e imagens de produção artística que tivessem em seus discursos poéticos em tais representações visuais ou proposições pautadas na arte relacional, tornaram-se relevantes para a construção de um pensamento visual articulado entre a esfera da criação poética e a esfera do processo educativo em Artes Visuais. Daí entendem-se os estudos visuais como uma abordagem transmetodológica onde se aborda em seu objeto a cultura visual. Derivando de teorias pós-estruturalistas, advindos dos Estudos Culturais, os estudos visuais diferem-se de espaços como a Estética e a História da Arte, pois se centram em diferentes práticas de ver, ou em experiências relacionais/visuais que envolvem o regime² escópico, tornando-se um pseudo-campo ou pseudo-disciplina voltada muito mais ao processo contextual de reflexão sobre a imagem do que somente seu contexto de produção ou recepção especificamente.

Por sua vez, a cultura visual foi entendida como um objeto aproximando a reflexão crítica, constituído de tudo o que pode ser visto ou sentido, ou que seja comunicado por meio de visualidades. Não somente reconhecendo as linguagens visuais (pintura, gravura, desenho, escultura, fotografia, história em quadrinhos, performances, procedimentos, artes gráficas,

² Ver Brea (2004), *cambio de régimen escópico: des inconsiente óptico a la e-image*, disponível em: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Segundo Brea (2004), a episteme escópica seria a estrutura abstrata que determina o campo do que é cognoscível no território visual.

moda, design, propagandas, *web sites*, filmes, televisão, entre outras), mas também as entendendo como formas de produção cultural. A cultura visual tem uma chave sobre a produção, recepção, intenção, organização que pré-supõe considerarmos as visualidades em contextos de significado, ou seja, estudar o visual como uma reflexão cultural partindo do que seja real para a construção de repertórios e imaginários visuais para a produção de sentido do sujeito contemporâneo.

A cultura visual permeia redes transmetodológicas a partir de diversas áreas de conhecimento: antropologia, sociologia, filosofia e artes. Trata-se de considerar focos ideológicos, institucionais, sociais, políticos e econômicos como traços vinculados à produção cultural de determinado contexto.

A moda surge neste cruzamento como um sistema estético que organiza e articula expressividade: sendo a indumentária/roupa e o corpo como suporte, o elemento constituinte de uma visualidade passível de ser compreendida. Assim, podemos buscar entender significados sociais e culturais apresentados em atitudes, crenças e valores. A imagem da moda centra-se nesta pesquisa imbricada a discussão sobre o campo dos estudos cultural-visuais, que poderá apresentar diferentes e múltiplas camadas de significados culturais relacionados à cultura visual. Estas camadas são conjuntos de valores, de crenças e significados que nossos estudantes muitas vezes utilizam para dar sentido ao mundo em que vivem. Articular a educação à cultura visual poderá ser a conexão para religar o mundo social e o simbólico das representações e, assim, refletir criticamente sobre a compreensão da visualidade contemporânea.

A reflexão sobre a visualidade contemporânea deverá ser permeada pelas condições de visibilidade, assim educar *em* imagens e *sobre* imagens possibilita a percepção da experiência visual/relacional individual. A cultura visual relaciona-se com formas culturais, investigadas pela identidade/subjetividade, conceitos de cultura, de diferença e de representação social do indivíduo. A cultura contemporânea é uma cultura visual vivenciada pela imagem e suas relações sociais, dos locais de trabalho ao âmbito do lazer (cinema, televisão, jogos interativos e Internet), vive-se a cultura do que é visual por meio, muitas vezes, de relações de socialidade virtual.

Por fim, nesta pesquisa a esfera da produção poética é apontada como abordagem para uma educação contemporânea e processo de formação do artista/professor/pesquisador norteado pela cultura visual e pautado na reflexão sobre os aspectos da arte relacional.

³ Conforme Brea (2005), os estudos cultural-visuais configuram o cenário de aproximação transdisciplinar que potencializa a compreensão crítica da eficácia performativa na prática sociocultural da Arte.

Capítulo I



Delineando o contexto pesquisado



Os objetivos pretendidos pela pesquisa decorrem da temática e suas delimitações entre Artes Visuais, cultura visual e formação docente. Especificamente outros objetivos foram buscados nesse estudo:

- Pesquisar como o professor de Artes Visuais compreende criticamente a inter-relação cultura visual e educação na prática educativa e prática artística.
- Impulsionar formas de ensino e aprendizagem (autônomas e colaborativas), situando o conhecimento produzido pelo professor em uma dinâmica contextual.
- Entender como a imagem da moda pode tornar-se eixo gerador para desenvolver projetos pedagógicos e poéticos no ensino de arte.

A pesquisa partiu da seguinte questão inicialmente: como o professor (em formação inicial) pode articular a cultura visual e as Artes Visuais? Este questionamento foi fundamental para a elaboração da coleta de dados e assim, seguindo os procedimentos metodológicos, aportou-se a pesquisa sobre bases da pesquisa-ação. Conforme Tripp (2005) e Thiollent (2004), a pesquisa-ação se desenvolve quando o pesquisador busca efetuar *transformações* em sua própria prática. Esta forma de pesquisa deverá ser: inovadora, contínua, pró-ativa, estrategicamente participativa, intervencionista, problematizada, deliberadamente documentada, compreendida e disseminada no seu contexto social. A reflexão é essencial ao processo da pesquisa-ação, sendo uma reflexão participativa e colaborativa envolvendo criticidade do pesquisador e sujeitos participantes da pesquisa.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação de ações, proposições e resoluções de problemas coletivos pautados no contexto social pesquisado. Assim, a pesquisa-ação pré-supõe uma metodologia entendida em um conjunto de procedimentos teórico-práticos ativados na abordagem da realidade. Este estudo adota uma abordagem qualitativa, que permite aprofundamento em uma análise efetuada de forma contextualizada.

O estudo volta-se para a formação docente em Artes Visuais, desta forma a pesquisa foi desenvolvida com estudantes universitários. Especificamente os dados foram coletados nas disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado I e Cultura Visual do Curso de Licenciatura em Artes Visuais no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, entre 2008 e 2009.

Os instrumentos utilizados nesta pesquisa foram: observação participante (inserção direta do pesquisador no contexto investigado) e análise documental (fitas de vídeo, questionários, imagens, currículos, planos de aula, projetos gerados pelos sujeitos participantes). Acredita-se que, desta forma, os registros permitiram maior articulação entre os resultados de cada um destes instrumentos de coletas de dados qualitativos e entende-se

que a investigação pressupõe uma rede de reflexões baseada em dois eixos norteadores, ou categorias: a cultura visual e a formação docente em Artes Visuais.

Ressalta-se que foi usado como aporte teórico para a reflexão dos dados coletados e até mesmo como procedimentos de pesquisa alguns aspectos da artografia, bem como, aspectos relevantes sobre arte relacional no que tangencia os dados coletados sobre formação docente e Arte Contemporânea.

Arte relacional pode ser entendida como um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida (teórico e/ou prático) as relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço privativo. Estética relacional, por sua vez, é uma teoria estética que consiste em julgar obras de arte em função das relações inter-humanas que elas configuram, produzem ou criam de acordo com critérios da coexistência (entende-se a possibilidade que o indivíduo tem em participar, interagir, integrar ou completar a obra e as reflexões realizadas a partir dela), conforme Bourriaud (2009).

Com a arte relacional evidenciam-se processos colaborativos e interativos que procuram eliminar a distinção entre o artista enquanto produtor de objetos e os espectadores enquanto *consumidores* de mensagens visuais, ou seja, a interação de subjetividades é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade, bem como para a produção de sentido.

São verificados diferentes modos de olhar como construções culturais - nas quais cultivamos práticas sociais de representação e recepção (que perpassam ética/estética e política). É de relevância que os estudos visuais, como campo acadêmico que referenciam a abordagem para os estudos da cultura visual, tenham como fio condutor o olhar para a percepção do artista/professor/pesquisador, percebendo-se como sujeito contemporâneo, onde a cultura (conforme GEERTZ, 1990) não é uma realidade, ou algo que se possa atribuir de maneira casual a acontecimentos sociais, modos de conduta, instituições ou processos sociais. Compreender a cultura supõe captar seu caráter sem reduzir suas particularidades. Assim, a cultura consiste em estruturas de significados, em virtude das quais os homens dão forma à sua experiência.

A imagem da moda surge como possível tessitura para os estudos visuais, especificamente como temática sobre a cultura visual. Assim, é passível de proposições sistematizadas ao redor de um dado objeto configurado como epistemológico. Desta forma, consolida um campo de saber poli-disciplinar. Talvez seja porque a moda tornou-se objeto reflexivo e comunicativo que possa ser tratada e pensada como linguagem, passível de ser incluída, ou articulada como fio condutor do conteúdo mediado nos processos de ensino/aprendizagem em arte, bem como do próprio processo de criação.

Conforme Ana Claudia de Oliveira (2005), na contemporaneidade a moda pode tornar-se um objeto/conceito problematizador. Passando pela forma que vemos a estética do cotidiano,

o modo como nos vestimos todos os dias, à forma como é considerado o conceito 'do corpo' na sociedade; e lembrando ainda campanhas publicitárias, imagens de propagandas que literalmente nos atropelam todos os dias.

Despertar um olhar reflexivo e crítico que permita uma educação para a compreensão tem, em uma de suas principais articulações, a preocupação com a realidade pessoal, social e cultural onde o sujeito se insere. Isto pressupõe significação entre conteúdo e indivíduo. Assim, o estudo da cultura visual abordando a Arte como produção cultural, bem como proposições sobre temáticas relacionadas à moda e arte colaborativa, podem inferir estratégias didáticas para a compreensão crítica no ensino de Arte. Seguindo o pensamento de Araño (2005), pode-se perceber a Arte em um sentido educativo, como uma atividade humana que consiste em que o indivíduo se manifeste plenamente capaz de intervir e observar seu contexto. Assim, o significado do termo cultura está submetido a um contínuo debate que implica uma realidade muito mais ampla do que a relacionada ao patrimônio artístico.

Planos e ações de pesquisa

Os dados foram coletados durante as disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado I e II (em 2008) e na disciplina Cultura Visual (em 2009). Fica a critério de cada professor universitário a organização metodológica, bem como definição e direcionamentos para a avaliação dos acadêmicos, entendendo a constituição da ementa curricular no espaço disciplinar. Neste sentido, a coleta de dados para a pesquisa de doutorado foi realizada nos espaços onde desenvolvi minha prática educativa como professora no Ensino Superior.

Na disciplina de estágio I: ao longo de 2008 dezessete estudantes desenvolveram atividades de observação de aulas de Artes Visuais nas escolas onde desenvolveriam projetos de estágio em um semestre posterior. O olhar do acadêmico foi direcionado para a abordagem do eixo temático da moda, ou imagem da moda, como temática geradora para a pesquisa no espaço de seu estágio. Entendendo a moda como um elemento gerador de idéias visuais presente na cultura visual, a relação obrigatória pela imagem era vincular moda/imagem e Artes Visuais.

Além de observações de aulas de artes, foram realizadas entrevistas com professores nas escolas, *soundscape*s (coleta de sons no espaço escolar), coleta de imagens na escola. Os estudantes desta disciplina também tiveram acesso aos textos e referências bibliográficas que fazem menção à imagem da moda, cultura visual, sociedade do espetáculo, bem como sobre a formação docente em Artes Visuais. Durante as aulas os estudantes responderam o seguinte questionário:

1 - O que você considera espetáculo na sociedade contemporânea?

2 - De que forma a imagem da moda pode afetar você como sujeito da sociedade contemporânea?

3 - Como você poderia abordar a temática da moda ou a cultura visual em sala de aula com seus alunos?

No final do semestre todos os estudantes elaboraram e apresentaram individualmente projetos para estágio onde a temática destes projetos girou em torno da cultura visual e as relações entre imagem/moda/Artes Visuais. Ao longo de nossas aulas estes estudantes elaboraram colagens utilizando a imagem da moda, também, como eixo central de seu pensamento visual. Estas colagens configuram-se como elemento interpretativo visual para esta pesquisa. Ao final do semestre foi elaborado um DVD como registro visual da pesquisa na disciplina de estágio, contendo entrevistas e fragmentos de imagens geradoras das discussões. O DVD encontra-se no ANEXO I, e no ANEXO II da pesquisa há a declaração do sujeito participante autorizando o uso de seu nome e imagens de seus trabalhos para fins de pesquisa neste trabalho. Optou-se por apresentar apenas um projeto e artigo de estágio (dos 17 inicialmente coletados), sendo que é apresentado como dado coletado a vivência da acadêmica do Centro de Artes da UDESC, do curso de Licenciatura em Artes Visuais, Priscilla Menezes.

Na disciplina de cultura visual: em 2009/1, trinta estudantes do curso de Licenciatura (e também Bacharelado) tiveram acesso à disciplina de cultura visual, onde o objetivo centrou-se em oferecer um espaço propositivo em poéticas visuais para artistas/professores/pesquisadores, tendo como eixo gerador a cultura visual e sua possibilidade crítico reflexiva. Para tal foi exigido que os alunos estudassem referenciais sobre representação visual e diferentes práticas de ver, além de desenvolverem projetos poéticos que vinculassem a temática cultura visual a eixos temáticos como: Arte/cidade e Arte/moda. As representações visuais foram voltadas para a produção plástica dos seguintes artistas: Antoni Muntadas, Vanessa Beecroft, Sylvie Fleury, Jacques Villaglé, entre outros que

apresentam uma estética relacional condicionada ao processo de criação.

Idealizei as seguintes proposições artísticas:

Foto Picnic - convocatória para artistas a um picnic em um lugar aberto (como um parque, praia ou praça da cidade), com o objetivo de que um artista possa registrar o outro por meio do recurso fotográfico. Assim, a temática seria arte/identidade/subjetividade.

①

Intervenção não autorizada - proposta sobre estética relacional a ser realizada em parques, praças e locais de grande circulação sobre a temática arte/cidade, proposta desenvolvida em parceria com o artista visual Tom Lisboa (Curitiba / PR).

②

Alquiler Temporário - proposta para site specific. A idéia era alugar uma pequena loja no centro da cidade durante dois dias, em um lugar de relevante circulação e comércio e propor aos artistas intervenções sobre a temática arte/modal/cidade.

3

Também foi idealizado e criado um site chamado www.artistasvisuais.com.br/culturavisual para abarcar os registros visuais e textuais gerados pela disciplina, bem como servir de banco de dados 'aberto' para pesquisadores sobre cultura visual, vislumbrando possibilidades de desdobramentos para outras pesquisas.



Capítulo II

Cultura Visual, Artes Visuais e formação docente



Duas dimensões fundamentais se entrelaçam na estruturação do referencial teórico: no capítulo 2 apresenta-se o olhar sobre a cultura visual como proposição para o ensino de Arte e um entre cruzamento com a Arte Contemporânea em meio ao contexto da arte relacional; no capítulo 3 segue a *interface* arte e imagem da moda.

Deambulações sobre a Arte Contemporânea

Se pensarmos o artista e sua obra, a poética enquanto relação de diálogo do processo criativo no fazer plástico e em correlação, pensarmos a questão do professor e suas articulações na ação pedagógica, certamente encontraremos processo criador. Não é o processo de construção plástica, mas sim a poética do ato criador exercido no cotidiano da sala de aula, isto denota pensar o processo artístico paralelo às questões que permeiam o ensino da arte. Construir esta poética é tarefa árdua, é amarrar a área de conhecimento a implicações imbricadas no processo educacional. Refletir e questionar constantemente suas ações para ver-se um professor reflexivo e crítico poderia ser considerado um começo.

Levando-se em consideração que estas questões e tantas outras são trabalhadas nos cursos de formação, conforme Lampert (2005) é questionável o porquê ainda encontrarmos professores em escolas (muitas vezes recém formados) trabalhando de forma desconexa da realidade do aluno, sendo extremamente conteudista, aplicando provas, propondo atividades meramente pelo fazer técnico, e sem fim educacional nenhum ou por um mero valor cartesiano.

Penso em um curso de Licenciatura em Artes Visuais, onde se propõe uma organização curricular que não seja operada apenas na superfície, mas acerca da essência dos currículos e disciplinas, voltada a uma educação contemporânea para a formação do profissional que trabalhará com a produção e o ensino de Artes Visuais.

Na contemporaneidade, uma formação do artista/professor/pesquisador poderá estar em constante estado de pensar e refletir criticamente o contexto de tendências e processos globalizantes, onde, de maneira geral, valores sociais e educativos sofrem embates, questionamentos ou são pressionados pelos apelos do senso comum ou midiático.

Há uma cultura escolar e outra cultura acadêmica nos cursos de formação inicial. Em Artes Visuais as escolas insistem em práticas polivalentes e propostas que beiram o 'modelo de como fazer'. Enquanto isso, na Universidade há uma abordagem político/teórica e poética que evidencia uma instauração criativa, pautada no exercício de constante ir e vir do pensamento visual; mas também há a problemática da leitura não crítica ou mal feita. Conforme Oliveira (2009, p. 218-219), a leitura deve possibilitar a transformação efetiva, com o propósito de formar e reelaborar.

A leitura pode servir para quatro finalidades: doutrinar, informar, distrair e formar. Este último fim, leitura para formar, é o que nos interessa enquanto academia, porém, o mesmo só acontece quando rejeitamos, discordamos, discutimos, confrontamos e construímos, ou seja, transformamos o que lemos.

Entende-se que tanto o conteúdo que é construído e reconstruído em cursos de formação docente, quanto a parte subjetiva desse conteúdo deverá tangenciar um pensamento vislumbrado em rede, para dar margem a toda contextualização e formas diferentes de narrativas visuais investigadas em uma Graduação. Desta forma, seria uma abordagem sobre os estudos visuais ou estudos da cultura visual uma possibilidade 'de entre meio', ou fio condutor a elaborações conceituais e poéticas referenciadas por campos teóricos e poéticos em Artes Visuais.

Portanto, há, conforme Tavin (2009, p. 226), três definições para cultura visual que se entre cruzam e que devem ser consideradas:

1) uma condição cultural na qual a experiência humana é profundamente afetada por imagens, novas tecnologias do olhar e diversas práticas do ver, mostrar e retratar; 2) um conjunto inclusivo de imagens, objetos e aparatos; ou 3) um campo de estudo crítico que examina e interpreta díspares manifestações e experiências visuais em uma cultura.

É relevante esclarecer que alguns teóricos se utilizam da expressão 'cultura visual', outros ainda optam por empregar o termo 'estudos da cultura visual', e também há aqueles teóricos que se utilizam da nomenclatura 'estudos visuais'. Empregado como um campo de estudo, não abstraído de conteúdo substancial e de condição histórica, ou na tentativa de desvincular formações visuais das culturais, a cultura visual, seja como projeto/objeto ou campo de abordagem transdisciplinar, também se torna um meio propício a embates epistemológicos.

De qualquer forma, independente do termo que seja usado (quer cultura visual, estudos da cultura visual ou estudos visuais), há uma temática que perpassa a maior parte da produção acadêmica, tanto no suporte teórico quanto no aporte metodológico, é a temática da contextualização da visualidade na vida cotidiana. Não se trata de evidenciar uma cultura hegemônica e sim em desconstruir tal pensamento sedimentado por valores de certo ou errado. Entende-se que a escola poderá olhar para o contexto que abarca o que há de popular ao seu redor sem fazer distinção do que é ou não arte.

Partindo do estímulo ao olhar para a visualidade cotidiana na contemporaneidade, aponta-se como viabilidade para desenvolver o pensamento visual, pautado em rede e conexão com o tempo de produção e recepção das artes visuais (entendendo o posicionamento do artista/professor/pesquisador), uma chave sobre a arte relacional.

Nesta pesquisa a cultura visual está margeada em meio à arte relacional, porque para estudar conceitos de cultura visual partiu-se da produção contemporânea em Artes Visuais e seus modos de socialidade. Entender processos colaborativos e interativos que eliminam a distinção entre o artista enquanto produtor e o espectador enquanto 'consumidor' foi articulação inicial da pesquisa, por esta condição deve ser ressaltada a arte relacional como também procedimento metodológico da pesquisa.

Quando aborda-se o conceito de arte relacional, ou seja, o conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social (ao contrário de espaços autônomos e privativos), entende-se o conceito instaurado por Nicolas Bourriaud (2009) desde 1995 e publicado em 1998 no livro “Estética Relacional”. Compreende-se o conceito de estética relacional enquanto teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que estas figuram, produzem ou criam conforme o critério de coexistência, que não permitem mais ao espectador uma contemplação e sim a instauração de questionamentos em relação a si próprio.

Na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão em consonância com a construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público.

A partir dos anos 90 vivemos na contemporaneidade um tempo e espaço virtual, há uma predominância em nossas inter-relações influenciada por um meio tecnológico e sedimentado por uma indústria de serviços, ou por uma economia imaterial. Muitos artistas iniciaram construir lugares e espaços de socialidade como questionamentos ao ponto de encontro entre arquitetura e relações humanas, daí entendendo a esfera da interação *um artista deveria inventar novos modos de habitar a cidade e sua arquitetura*, conforme Beecroft *apud* Bourriaud (2008).

Nicolas Bourriaud, em seu livro “Pós-produção como a arte contemporânea reprograma o mundo contemporâneo” (2009), apresenta uma cartografia sobre o uso de formas, objetos e modos de co-habitação utilizados por vários artistas contemporâneos. Para este autor, artistas visuais são semionautas, pois podem reprogramar obras existentes, habitar estilos e formas já historicizadas, ou utilizar a sociedade como repertório de formas, e ainda, recorrer a outros meios e sistemas como a moda, por exemplo, ou a comunicação.

O artista não é um sujeito que traz o novo, mas é um sujeito que aponta para como podemos viver inseridos em algo que não conhecemos. Não se trata de construir, mas sim de entender as ferramentas que podemos usar e questionar as relações formadas por tais ferramentas, relações estas que são contextuais, assim a prática artística aparece como um campo fértil a experimentações sociais.

As obras de Vanessa Beecroft, a exemplo disto, derivam de entrecruzamentos entre a performance e o protocolo da fotografia de moda (remetem a performances, mas não se reduzem à linguagem performática). A artista veste vinte mulheres que o visitante só enxerga pelo vão da entrada da exposição, apontando um movimento da construção de um tempo/espço narrativo que encaixa obras ou estruturas do cotidiano dentro de uma forma-enredo e isto difere em muito de espaços tradicionais de obras de arte; Antoni Muntadas é outro artista visual que instaura referências, diferentes formas de ver e perceber o mundo, chamando atenção para as formas de percepção; Jacques Vileglé retira da cidade fragmentos sociais e refaz uma estética sobre a poética do urbano apropriando-se de fragmentos visuais do cotidiano, o que certamente detona uma discussão sobre o processo de autoria e apropriação; Fabiana Barreda constrói cartográficas corporais, mapas que habitam corpos que são paisagens, a arte é um lugar de encontro, o artista é um produtor de metáforas, ou seja, o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para *transformar ou subverter* o contexto de sua própria vida; Sylvie Fleury também é uma artista que vincula sua produção ao universo glamourizado das tendências apresentadas em revistas femininas e se define influenciada por tal sistema estético.

Na arte relacional as formas artísticas são derivadas de um substrato dado pela intersubjetividade e tem como tema central 'estar - junto', o encontro entre observador e a obra, e a elaboração coletiva de produção de sentido.

No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea cria modelos e não representações; ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade (BOURRIAUD, 2009, pág. 24)

Observando as práticas artísticas contemporâneas, entende-se que a alteridade nasce da zona de contato em que o indivíduo se debate com o outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu 'ser'. Desta forma, a intersubjetividade presente na arte contemporânea não representa apenas um quadro social da recepção, mas sim constitui seu meio, seu campo e essência própria do processo criativo, exemplo disto são os trabalhos de Sylvie Fleury e Vanessa Beecroft que não criam referências para o outro, mas a partir de seu entorno e espaço de convivência com Outros. Trata-se de uma tendência contemporânea a apresentar conceitos de identidade e diferença, referenciando o corpo como uma espécie de suporte (conceitual ou não), um corpo performativo que transita em uma fronteira aberta, pois não centra-se em linguagens, mas se utiliza delas para evidenciar conceitos e experiência que são seriam os Encontros. Espaço masculino e feminino, lugar de passagem e circulação das relações pessoais entre o corpo da

partir de tais produções. Não se trata mais de discutir se é ou não Arte, e sim quando é, ou o que estamos fazendo com o que é arte e o sentido que isto tem para o sujeito.

Os artistas relacionais propõem momentos de socialidade e objetos produtores de tal socialidade. Transfiguram práticas de vínculos sociais que ultrapassam o espetacular, pois o conceito situacionista de 'situação construída' pretende substituir a representação artística pela realização experimental da 'energia' artística nos ambientes do cotidiano. Seguindo o pensamento de Bourriaud (2009, pág. 119):

Se o diagnóstico de Guy Debord sobre o processo de produção espetacular nos parece implacável, a teoria situacionista negligencia o fato de que o espetáculo, ao tacar prioritariamente as formas das relações humanas (ele é uma relação social entre pessoas intermediada por imagens), só poderá ser pensado e combatido por meio da produção de novos modos de relações entre as pessoas.

Bourriaud (2009) apresenta a idéia para o uso de formas na contemporaneidade em consonância com a democratização da informática e o surgimento de novas paisagens culturais, cujo algumas figuras emblemáticas vêm surgindo (DJs e programadores, por exemplo). Trata-se de uma supremacia da cultura da apropriação e do novo tratamento dado as formas.

A arte contemporânea tende a abolir a propriedade formal, ou perturbar esse conceito, pois segundo o próprio Bourriaud (2009, pág. 36) questiona: *estaremos nos dirigindo para uma cultura que abandona o copyright em troca de uma gestão do direito de acesso às obras para uma espécie de esboço do comunismo das formas?*

O autor continua sua inquietação citando Guy Debord e a Internacional Situacionista, afirmando que a partir deste momento surge uma nova noção de 'desvio artístico', que pode também ser descrito como um uso político do *ready-made*.

Essa nova reutilização de elementos artísticos preexistentes numa nova unidade é uma das ferramentas que contribuem para a superação da atividade artística, dessa arte 'separada' executada por produtores especializados. A Internacional Situacionista preconiza o desvio das obras existentes para 'devolver paixão à vida cotidiana' privilegiando construção de situações vividas em vez de fabricação de obras que ratificam a divisão entre atores e espectadores da existência. (BOURRIAUD, pág. 36-37)

Desta forma, inventar protocolos de uso para os modos de representação e para estruturas formais existentes propicia também um novo uso de objetos em um formato interpretativo e não mais contemplativo, nem se trata de procurar significado, mas sim de compreender certamente o uso de tal conceito.

Seguem exemplos das obras abordadas na coleta de dados desta investigação, referentes à aproximação com a arte relacional apontada pela pesquisa.

Figura 1

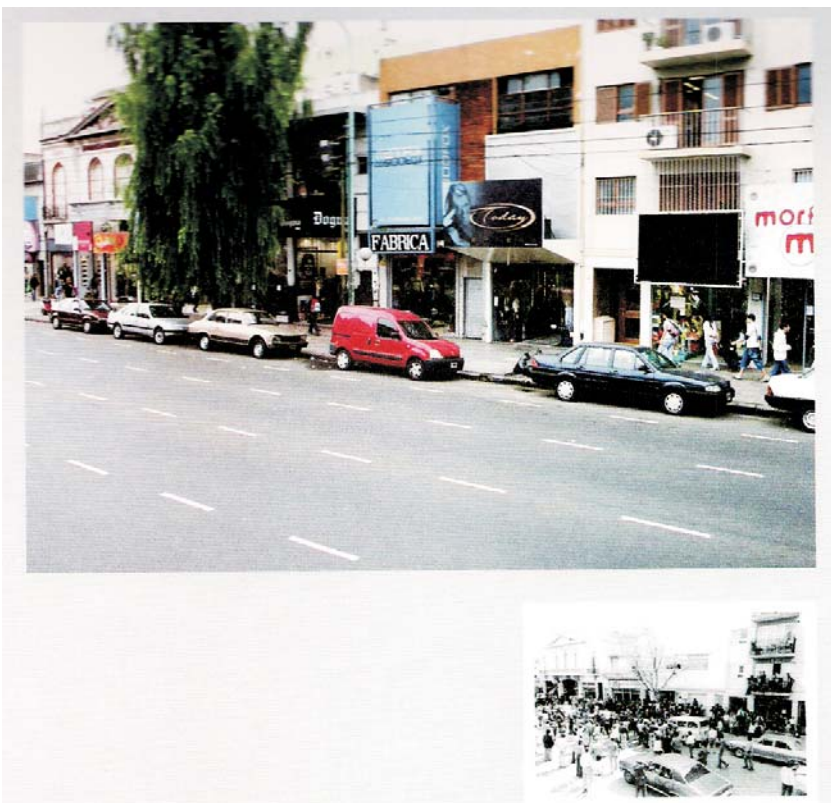
Antoni Muntadas*on translation: l'affiche (2002)*Fonte da imagem: Catálogo *Muntadas/Bs.**As. atención: la percepción requiere participación.* Espacio Fundación Telefónica.

Figura 2

Antoni Muntadas*Media sites/media monuments Buenos Aires (2007)*Fonte da imagem: Catálogo *Muntadas/Bs.* *As. atención: la percepción requiere participación.* Espacio Fundación Telefónica.



Figura 3
 Imagem do catálogo: Jacques Villeglé
 Buenos Aires. Centro Cultural Recoleta
 (2003).



Figura 4
 Imagem do catálogo: Jacques Villeglé
 Buenos Aires. Centro Cultural Recoleta
 (2003).



Figura 5

Sylvie Fleury
installatin view

Fonte da imagem: Catálogo *Sylvie Fleury* (2001).



Figura 6

Sylvie Fleury
Pleasure (1996)

Fonte da imagem: Catálogo *Sylvie Fleury* (2001).

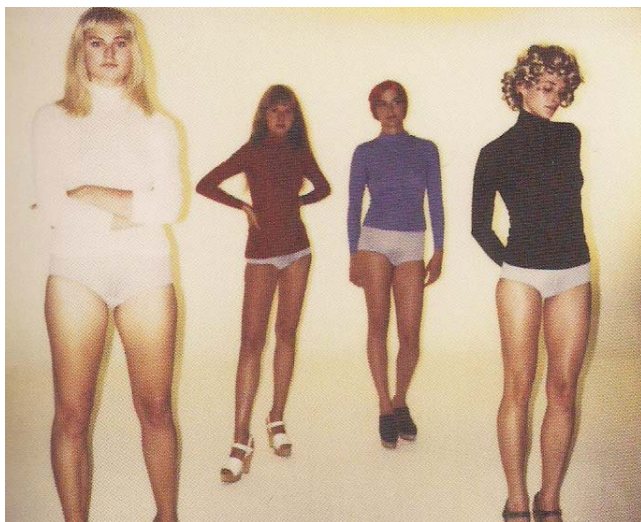


Figura 7

Vanessa Beecroft

Polaroids (1994-1999)

Fonte da imagem: Catálogo *Vanessa Beecroft photographs, films, drawings* (2004).



Figura 8

Vanessa Beecroft

The secret of female intimacy

Fonte da imagem: Catálogo *Vanessa Beecroft photographs, films, drawings* (2004).



Figura 9

Vanessa Beecroft

Foto performance realizada em 2001

Peggy Guggenheim collection.

Fonte da imagem: Catálogo *Vanessa Beecroft photographs, films, drawings* (2004).



Figura 10

Fabiana Barreda

Imagens cedidas pela artista à pesquisadora.

Fonte da imagem:

<http://www.fabianabarreda.com/>

A fotógrafa argentina Fabiana Barreda expôs seus trabalhos em uma mostra intitulada “Caminata Lunar”, no Centro Cultural da Recoleta em Buenos Aires, AR, no final de 2008. Foi uma de suas mostras de maior referência, foram mostradas 21 foto/performances, 7 objetos e 5 vídeos instalações realizados desde 2004 até 2008, com obras pertencentes a duas séries dos projetos poéticos “Arquitectura del Deseo” e “Caminata Lunar”. As obras circundam o desejo que se constitui ao redor do corpo, não somente como suporte, mas como materialidade poética contundente realizada por escrituras/mapas corporais e mentais, desenhos reais e virtuais que insinuam o campo de energia envolvendo a criação e o uso de imagens tecnológicas.

A artista é um expoente na Arte Contemporânea Argentina, pois sua investigação instaura formas transversais (e múltiplas) acerca não somente da forma como o corpo produz essas imagens, mas também na forma como produz sentido ao contexto sócio-histórico e imaginário do sujeito contemporâneo. Fabiana articula seus estudos em psicanálise com uma rigorosa formação em artes visuais, estudos filosóficos e sociais que são incursionados por práticas curatoriais e docente como pesquisadora. Seus trabalhos são fruto de um repertório de ferramentas para pensar e compreender conexões entre os afetos mais íntimos, assim como ambigüidades que percorrem a ética/poética presente na Arte Contemporânea. A exposição dividia-se entre a arquitetura do desejo (foto/performances) que apresentava mapas corporais/narrativas



justapostas com pequenas inserções imaginárias a citações de História da Arte. Na sala maior foi apresentada a caminhada lunar (projeções, objetos holográficos, pequenas casas de acrílico intrincadas a telas de plasma com desenhos de mapas corporais animados). O corpo surge como metáfora para a casa, seja como abrigo, esfera particular e íntima, ou como um território que agrega e constitui a história mais peculiar: a vida.

Sem discutir gênero, Fabiana Barreda instaura um trânsito amoroso de passagem entre um corpo feminino e outro masculino; passos recorrentes na trajetória onde um corpo 'adentra' outro laços de afeto repletos de subjetividade. O trabalho da artista é extremamente contundente, forte, coeso ao mesmo tempo que transcende ao espectador uma reflexão sobre seus próprios laços de afetos. Fabiana Barreda é uma artista que serve como referência a jovens artistas, ganhou diversos prêmios, participou de Bienais importantes e circula como figura

contundente na cena da Arte Contemporânea argentina. Para ela, há duas tendências estéticas na Argentina atualmente, especificamente em Buenos Aires, e considerando os artistas que potencializam a temática do corpo como objeto de subjetividade na produção plástica, fotografias e instalações seguem como linguagens visuais na linha de Thomas Hirschhorn. O trabalho da artista está presente em coleções particulares e acervos de museus e galerias de arte no Brasil. Sua obra transita em uma linha ético/poética sobre a reflexão oriunda do corpo, o corpo como temática geradora já teve derivações sociais e políticas na obra de Fabiana, exemplo disto são as fotografias do Projeto Habitat “Circuitos de Consumo”. Fabiana aborda o corpo em suas formas de habitar e existir.



Figura 11

Fabiana Barreda

circuitos de consumo

Imagens cedidas pela artista à pesquisadora.

Fonte da imagem: <http://www.fabianabarreda.com/>

O habitar como uma ação humana e como eixo vital, vinculado ao individual e ao coletivo (o Eu, o Outro e os Outros), condutas de comportamento e modos de interação e participação como elementos fundamentais para a vida cotidiana fazem da obra de arte um interstício social e uma possibilidade de estética relacional.



Figura 12

Fabiana Barreda

Exposição *Caminata Lunar* (Centro Cultural Recoleta /Buenos Aires, AR, 2008).

Fonte da imagem: <http://www.fabianabarreda.com/>

Já o trabalho de Thomas Hirschhorn, artista suíço e uma das figuras mais referenciadas na arte contemporânea, apresenta espaços de trocas e locais onde o indivíduo perde contato com o social e incrusta a reflexão sobre o caos.

Em suas instalações formas vagas de um cotidiano aparecem projetadas em uma estética aglomerada de objetos. O espectador pode até identificar tais objetos e materiais (plásticos, papéis,

vitruines, móveis, manequins, livros, panfletos, jornais, livros), porém é surpreendido por um tempo suspenso que causa desconforto; em meio a imagens midiáticas e vinculações políticas, Hirschhorn pode apresentar em seus trabalhos discussões sobre mercado, sistema e circuito de arte, mas suas instalações funcionam como redes que conectam os modos de viver e habitar na contemporaneidade ao mesmo tempo que insere o sujeito em um outro espaço-tempo que reflete sobre a desordem.

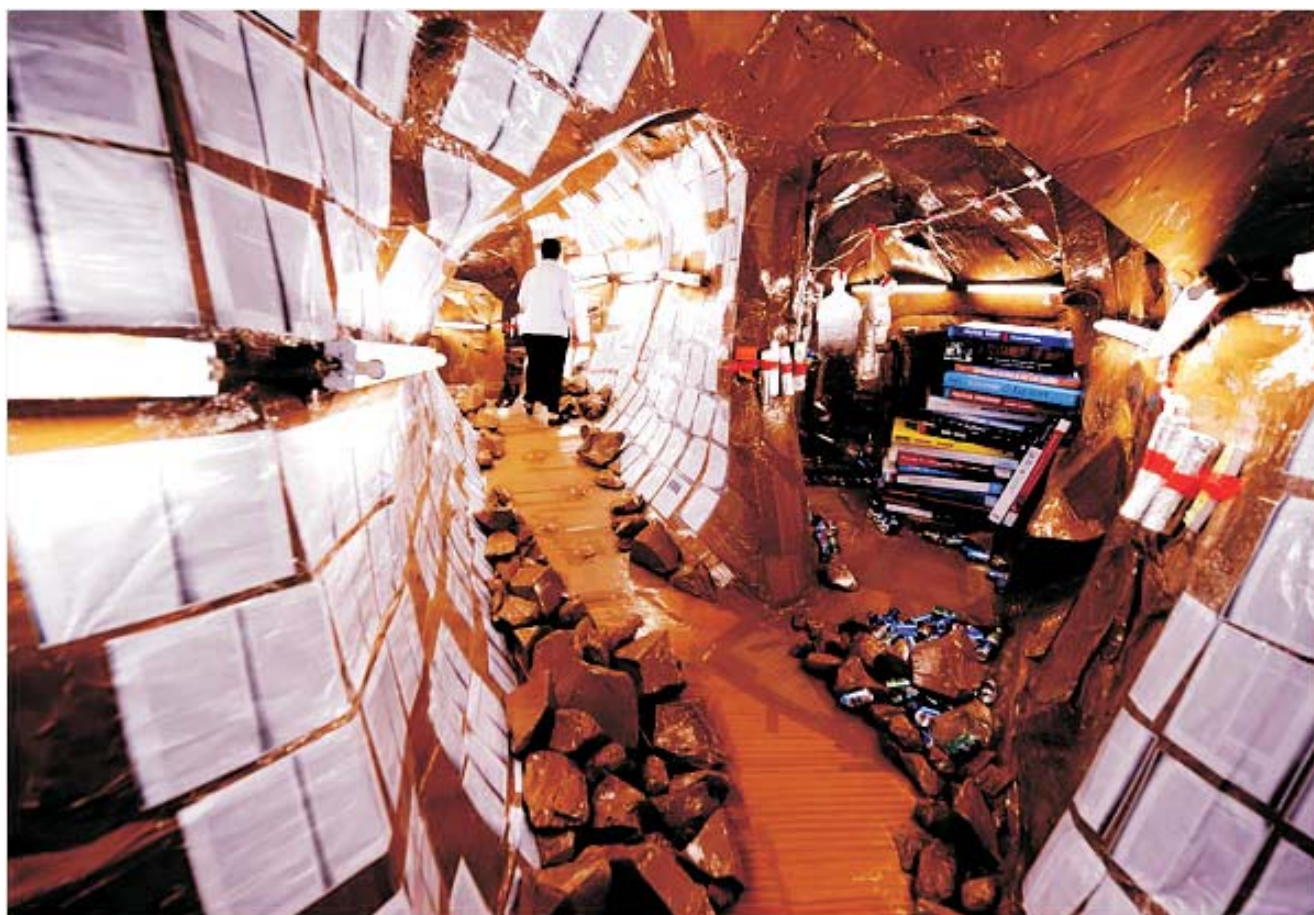


Figura 13

Thomas Hirschhorn

Fonte da imagem: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue7/hirschhorn.htm>

O contexto artístico contemporâneo propicia o desvelo de um território híbrido entre arte e outros sistemas estéticos, vistos de forma aberta um exemplo disso é a relação entre moda, design e artes visuais. Não se trata de equiparar sistemas, mas sim de entendê-los em pontos de interlocução onde se justifica a estética relacional. Um exemplo disto seria um espaço chamado “Prada Transformer”, localizado em Seul, na Coréia do Sul. O “Prada Transformer” foi um espaço criado pela marca Prada para ser um espaço/conceitual, não de venda de objeto apenas, porque este lugar pode ser uma loja, uma galeria de arte, um teatro e ainda um cinema,

é um espaço escultura, porque é mutável de característica efêmera, embora seja uma arquitetura monumental sedimentada em um parque de Seul. É um meio de circulação, um lugar de deambulações conceituais que reflete o tempo contemporâneo de tempo/espaço e de troca de relações entre os sujeitos.



Figura 14

Projeto *Prada Transformer*, arquitetura conceitual realizada em Seul Coréia do Sul.

Fonte da imagem: <http://prada-transformer.com/>



O ensino de arte em espaços silenciosos da cultura visual:
a guicá de colagens conceituais

Qual seria o campo intelectual do ensino de Artes Visuais? Seria um âmbito do pensamento dentro do qual existe a prática que tem a ver com o quê, por quê e como chegamos a ter conhecimento sobre visualidades? Partimos do pressuposto de que a cultura visual pode ser um campo de intersecção entre a Educação e a Arte, e como as pessoas pensam sobre Arte.

O que poderá interessar aos professores de Artes Visuais são os artefatos visuais (não somente aqueles pertinentes ao conteúdo de Artes Visuais, mas assim como os artefatos que constituem atitudes, crenças e valores presentes no cotidiano do homem contemporâneo). Esses artefatos geralmente envolvem outros códigos que não os visuais e comprometem outros modos sensoriais que não a visão.

A razão de entender os estudos visuais ou ter um dos eixos do ensino de Artes Visuais centrado em estudos para a cultura visual é que esta poderia 'prover' os estudantes com um conjunto de ferramentas críticas (formação de problemas) para a investigação da visualidade humana e não 'transmitir' informações ou valores, conforme aponta Mitchell (1995). Os estudantes vivenciam mundos digitais/virtuais e tecem redes sociais que se configuram em correntes de proliferação e imagens, onde se identificam por meio de subjetividades a construção de identidades. O local de significação dessas imagens deve ser percebido como um local de intersecções.

Como os professores de Artes Visuais poderiam responder a este tempo contemporâneo? Talvez entender que é preciso mudar e parar de defender-se em um escudo modernista e tradicional que pressupunha uma formatação 'estanque' de ensino baseado puramente em técnicas ou conteúdos (onde o professor ensinava e o estudante aprendia verdades absolutas); entender que é necessário perceber o contexto onde o estudante está inserido, além dos muros da escola, inclui-se aqui a necessidade da percepção para as tendências digitais/virtuais; reconhecer a relevância da comunicação de massa, dos veículos midiáticos e planejar e integrar essas novas formas estéticas ao currículo proposto.

Esperamos que a escola seja um espaço de criação de percepções, instauradora de sentido sobre o cotidiano, território propício à cultura visual. Cabendo ao professor de Artes Visuais ter um planejamento pautado em questões que poderão configurar identidades/subjetividades/des-subjetividades em contextos oriundos de imagens, e assim definir meta-narrativa visuais, como discursos em que o poder emite através da linguagem e entendendo a reflexão de um olhar crítico do sujeito. Dessa forma, para Mirzoeff (1999), a cultura visual poderá ser vista como uma tática para estudar genealogia, definições e funções da vida cotidiana pós-moderna, refletindo mais sobre a perspectiva do consumidor (muito mais) do que a perspectiva do produtor de visualidades.

Imagens são formas visuais que podem propiciar uma reflexão sobre o quê e como ensinar Artes Visuais na Escola, servindo de apoio tanto para o professor quanto para o estudante, ambos imersos em uma cultura visual. Assim, uma compreensão de seu impacto sobre as relações sociais possibilitaria distinguir entre expressões associadas, ou mesmo de clichês institucionalizados pela cultura de massa.

Propomos tecer reflexões sobre a imagem como colagem para a formação docente em Artes Visuais. Entendemos que a aula de arte deverá ser um contexto multiplicador através da pluralidade de confluências existentes em seu cerne, no entanto a colagem propiciaria estratégias conceituais possíveis de examinar o espetáculo da cultura visual. Para Garoian e Gaudelius (2008, p. 23):

Dada a posição da colagem como uma forma usada para atrair consumo, ela não é, coincidentemente, a forma de discurso mais amplamente usada pelos sistemas mediados de massa de televisão, publicidade, noticiário, cinema e Internet. Além disso, considerando o excesso de material visual disponível nos jornais, revistas e outras formas de cultura visual, virtualmente cada professor de sala tem empregado a colagem como um processo rápido, fácil e barato de produção de imagem para os estudantes ilustrarem o que eles aprendem em várias disciplinas acadêmicas.

No entanto, a colagem poderá ser vista não como instrumento ou meio somente de um fazer artístico tecnicamente concebido, mas sim evidenciar a dimensão estética e a narrativa elaborada pelo estudante, entendendo a colagem como um eixo conceitual que permeia sim a produção plástica, mas também a elaboração crítica do contexto.

Na colagem há uma indecisão, narrativa de caráter representacional ou anti-representacional (seja qual for o caso), tratando-se de um emblema para a cultura contemporânea, assim é necessário que seja proposto ao ensino de arte uma atenção crítico/pedagógica sobre a colagem.

Considerando a 'dominação' da sociedade pela cultura visual através da televisão, cinema, Internet, propaganda e outras formas de produção corporativa, o campo do ensino de arte vem sendo proposto a instigar um processo de definição de práticas pedagógicas e curriculares que poderiam possibilitar aos estudantes expôr, examinar e criticar os códigos imutáveis e essencializados de sistemas mediados pela massa.

Refletir criticamente sobre a cultura visual, propor compreensões e percepções sobre a sociedade de consumo pode ser questão também ancorada no que Garoian e Gaudelius (2008) chamaram de cultura visual como pedagogia do espetáculo. Espetáculo, de acordo com o crítico cultural Guy Debord (1967/1994), *não é uma coleção de imagens; melhor, é um relacionamento social entre pessoas que é mediado por imagens* (p.12).

Desta forma, em uma sociedade dominada pela produção e consumo de imagens, nenhuma parte da vida permanece imune à invasão do espetáculo, sendo que este seria uma espécie de ornamento da massa.

Visto que a cultura visual tece imbricamentos com a sociedade do espetáculo, nesta pesquisa temos a necessidade de se refletir sobre a tese Nº 4 de Debord (1997, p. 14), onde aponta que *o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens*. A linguagem da sociedade do espetáculo, assim como sua forma e seu conteúdo, são construídos de sinais pertencentes ao modo de produção existente. Assim, a prática social que contém o espetáculo é também algo autônomo que permeia a espetacularização. O espetáculo que inverte o real pode ser efetivamente um produto, ao mesmo tempo em que a realidade é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular da contemplação. Segundo Debord (1997), a alienação do espectador em favor do objeto se expressa da seguinte forma: quanto mais o homem contempla, menos ele vive, quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.

O espetáculo, conforme apontava Debord, acabou! O espetáculo tido onde o espectador era condicionado à contemplação passiva do outro, onde o espectador dependia do direcionamento do contemplado, acabou. A contemplação continua, porém aproxima-se efetivamente de conceitos como a “alteridade”, a contemplação de si mesmo num outro sujeito é o princípio alcançável de tempos hiper-contemporâneos. Dado seu apelo de massa, o poder da cultura de espetáculo está em atuar no seu funcionamento pedagógico. Seu estímulo visual cativante esmaga e prende a atenção do corpo, com isto se inscreve em uma ideologia auto-validativa da cultura de massa.

Não se trata de apresentar especulações sobre o contexto cultural, ou 'equiparar' sistemas. Mas sim possibilitar uma transgressão que visaria uma transformação necessária ao ensino de arte. Devido à imersão no espetáculo da vida contemporânea, há a necessidade de um entendimento mais amplo e inclusivo dos estudos da cultura visual que inclui o poder transformativo e transgressivo da produção artística.

Não é mera coincidência que os meios de colagem, montagem, construção, instalação, vídeo arte e *performance* foram provavelmente as faturas que mais contribuíram para gerar deslocamentos na arte do século XX. Para Garoian e Gaudelius (2008, p. 33):

Artistas visuais, começando com Cubistas, Futuristas, Dadaístas e Construtivistas no começo do século através dos artistas de performance e instalação dos anos de 1980 e 1990, entenderam o poder da cultura visual e a necessidade de contextualizar a fascinação de seu espetáculo dentro da arte com o intuito de problematizar a autoridade de sua ideologia capitalista. Tal exploração e improvisação de novas imagens, idéias e representações utópicas são críticas para a sobrevivência

da subjetividade em tempos contemporâneos. Enquanto as representações multicêntricas dos artistas que usaram estes meios sugeriam sinais adiantados de pós-modernidade durante a primeira parte de 1900, estes artistas, apesar de tudo, mantiveram os objetivos estéticos e políticos do patriarcado modernista até o final dos anos 60 e início dos anos 70. Durante o período do Movimento pelos Direitos Civis, Movimento Feminista e das demonstrações anti-guerra da Guerra do Vietnã, estes modos de representação foram totalmente reconstituídos como estratégias combativas no serviço das políticas de identidade pós-modernas.

Desde então, artistas contemporâneos como Sylvie Fleury, Bárbara Krueger, Cindy Sherman, Guillermo Gómez-Peña, Franko B, William Wegman, Rebecca Horn, Erwin Olaf, Matthew Barney, Vanessa Beecroft, entre outros; e no Brasil: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Leonilson, Tunga, Brígida Baltar, Laura Lima, e etc., têm usado estratégias efêmeras para instaurar deslocamentos em suas poéticas de forma que o deslocamento também circunde contextos políticos e sociais. Estes artistas potencializam a desterritorialização no campo da arte, questionando apresentações sobre a cultura de massa e assim instauram, dentro do contexto da arte, o intuito de criar um novo conhecimento em tramas conceituais e visuais.

Nestas tramas conceituais apresentam-se os princípios fundamentais de colagem, montagem, construção, instalação, dentre outras, e são suas representações disjuntivas, segmentadas e geralmente desiguais das formas visuais que propiciam um perturbamento contemporâneo. Como tais, estes meios representam atos de percepção (como associações disjuntivas) entre si e experiências culturais *dissociações* - que capacitam os espectadores a participar na criação de conjunções significativas e ainda mutáveis. Seguindo o pensamento de Garoian e Gaudelius (2008), a dissociação destes meios assume que toda a experiência humana é disjuntiva, uma epistemologia problemática que requer conjunções criativas para possibilitar novos e diferenciados entendimentos. Este meio cita e situa a cultura visual dentro do contexto da arte e, fazendo isto, serve como metáfora de como a cultura visual está já constituída como disjuntivo dentro da sociedade.

Sendo o *desafio* pedagógico a transformação (partindo muitas vezes de uma transgressão), entendemos que mapear possíveis tessituras no olhar do professor de Artes Visuais, partindo do contexto da confluência artística entre arte, cultura visual e moda, requer primeiramente que pensemos como o sujeito contemporâneo reflete sobre seu cotidiano (sobre a sociedade onde vive). Suas percepções acerca da arte, assim como da imagem, perpassaram um universo tramado de forma conceitual pela colagem. Conforme Mesquita:

Por subjetividade deve-se entender o perfil de um modo de ser de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc.. em determinada época. [...] A subjetividade varia seus modelos dominantes, a partir da oscilação das forças que estão compondo e recompondo seus contornos. A moda estetiza e apresenta muito desses elementos interligando: moral, tecnologia, arte, religião, cultura, ciência, economia e natureza (2004, p. 14).

Assim, a idéia de subjetividade é atravessada por aspectos culturais da sociedade. O indivíduo se vê em uma encruzilhada de múltiplos componentes que podem contribuir, ou não, para sua aceitação social (condição da aparência), entre os grupos de jovens esta condição se nomeia por atitude. A inserção entre roupa e atitude é uma idéia que se fortaleceu a partir de 1950, quando as roupas passaram a ser produzidas em maior escala tornando-se acessíveis a um maior número de pessoas. Desde então as singularidades surgem das misturas entre roupas, sapatos e cabelos, gerando subjetividades individuais. Portanto, a moda é exemplo de um sistema estético que propõe *imitação coletiva de uma novidade regular; mesmo quando toma por âlibi a expressão da individualidade, (ou como se diz hoje da personalidade), ela é essencialmente um fenômeno de massa* (MESQUITA, 2004, p.18).

Na contemporaneidade, o conceito de identidade/subjetividade, seguindo o pensamento de Hall (2003), não é pensado como um território fixo, mas como algo que muda constantemente. Isto se verifica também no pensamento de Mesquita (2004, p.18):

A subjetividade contemporânea é composta por fluxos tão intensos que mais desestabilizam do que indicam territórios fixos. A capacidade de mudar é tratada, na era moderna e principalmente, após a década de 1960, não como um desequilíbrio, mas como um estado ideal. O que se modifica é tratado como melhor do que aquilo que permanece.

Sendo assim, a moda e os elementos do vestuário podem tornar-se agenciadores na constituição de identidades/subjetividade e des-subjetividades. Sendo a imagem da moda aproximada pela confluência artística do campo das Artes Visuais, referenciando uma colagem conceitual, poderá ser esta uma proposição para o ensino de arte possivelmente passível de ser abordada em sala de aula.

*Estudos visuais e cultura visual:
Reflexões sobre a epistemologia da visualidade contemporânea*

Em 1996 Rosalind Krauss e Hal Foster publicaram um formulário intitulado “Questionário sobre a cultura visual” em uma renomada revista norte americana, “October”. O texto foi dirigido a vários historiadores de arte, teóricos do cinema, críticos literários e culturais. O que motivou estes pesquisadores à publicação deste questionário fora o relativo êxito acadêmico dos novos programas transdisciplinares nomeados até então de estudos da cultura visual como um abjeto do campo dos estudos visuais. Os estudos da cultura visual tenderiam a rebaixar a intensidade da condição estética do objeto artístico, ou seja, favorecer o cotidiano midiático como entorno generalizado de criação e difusão de imagens.

Na definição mais 'genérica' no campo dos estudos visuais, o objeto da cultura visual se propõe a analisar as imagens em suas mais variadas formas tecnológicas, midiáticas e sociais, independente de sua procedência ou circulação. Assim, as imagens da publicidade, cinema, design, moda, televisão e Internet se aproximam do campo visual da Arte, abarcando todas as formas do ver, de mostrar e de ser visto, com isto não se outorgaria sentido de diferença entre o que é arte ou não-arte, pois entendemos deste ponto de partida a arte como produção cultural.

Isto poderia evidenciar para Krauss e Foster que os estudos para a cultura visual estariam contribuindo para uma 'via' mais promíscua, onde a desapareição da reserva crítica em nome da arte permitiria tomar distância, frente à economia e política, do signo mercadológico que se prolifera através da imagem, este questionamento consiste diretamente nas relações de práticas de ver, considerando o contexto global comunicativo que estandardiza o consumo por meio da imagem.

Seguindo este pensamento, Garoian e Gaudelius (2008) enfatizam os estudos da cultura visual como uma “pedagogia do espetáculo”, na qual imagens ensinam 'o quê' e 'como' pensar propondo interação social. Estes autores apontam a necessidade dos professores compreenderem criticamente expressões institucionalizadas e corporativas de subjetividades, bem como a necessidade de entender expressões pessoais de subjetividade através da produção artística é necessário que haja sobre o espetáculo da cultura visual um olhar crítico, e somente com práticas pedagógicas contemporâneas e currículos atualizados (criticamente) isto poderá ser possível. Conforme Mirzoeff (1999, p. 53):

Em uma sociedade do espetáculo, os indivíduos deslumbrados pelo espetáculo surgem de uma existência passiva dentro da cultura visual do consumo de massa, aspirando somente adquirir uma maior qualidade dos produtos. Em uma sociedade espetacular se convence pela imagem mais do que pelo objeto.

Desta forma, imagens podem assumir formas ideológicas, pois influenciam modos de interação entre os indivíduos. A imagem não é um simples negativo ou positivo, mas, melhor que isto, é um produto de relações sociais que produzem efeitos contraditórios. Seguindo o pensamento de Garoian e Gaudelius (2008), a pedagogia do espetáculo da cultura visual pode ser vista partindo dos seguintes eixos: primeiro, como uma forma onipresente de representação que constitui os objetivos pedagógicos da cultura de massa mediada pelo capitalismo corporativo para manufacturar desejos e escolhas; segundo, pode ser uma forma democrática de prática que possibilita um exame crítico dos códigos e ideologias da cultura visual para resistir à injustiça social.

Há um tensionamento existente nos espaços territoriais entre a História da Arte, Estética e o campo dos estudos visuais. De um lado existe a autonomia do estético, demarcado por fissuras de absoluta especificidade resguardada pela 'pureza' das disciplinas que teorizam a arte e sua crítica, do outro lado há uma dissolução completa da autonomia da arte na estetização do cotidiano, implicando conseqüente tensão crítica entre o que é artístico e o que não é artístico. Porém os estudos visuais contribuem ativamente para revisar os sistemas de valoração social da arte e seus critérios de distinção, extinguindo o absolutismo de valor ou qualidade universal conferido à institucionalização da arte, conforme Richard (2006).

A partir da Escola de Frankfurt, salientaram-se grupos de filósofos e cientistas sociais com tendências marxistas que propuseram a chamada Teoria Crítica da Sociedade, foi neste contexto que começou a ser associada a criação de conceitos como a "indústria cultural" e "cultura da massa". Deste contexto é fomentada a discussão sobre os Estudos Culturais, que torna-se um campo de pesquisa sobre a comunicação e a cultura, vinculando a perspectivas políticas-econômicas.

Derivam dos Estudos Culturais as teorias pós-estruturalistas e pesquisadores como Raymond Williams, E. P. Thompson, que ganharam consolidação a partir do trabalho do anglo-jamaicano Stuart Hall: diretor do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham entre 1969 e 1979. Na década de 70 a atenção central do CCCS foi para a ação da mídia e os antecedentes destes estudos encontram-se no movimento de campo dos estudos literários e debates gerados pela Escola de Frankfurt (tendo como motivo gerador as alterações dos valores tradicionais da classe trabalhadora na Inglaterra do pós-guerra).

Entendendo a virada cultural posterior às grandes Guerras Mundiais como uma possível eclosão da cultura popular e, também, as reflexões sobre a sociedade de massa que impulsionaram mudanças de paradigma do conhecimento sobre práticas sociais e culturais, pressupondo uma expansão conceitual, temos o pós-estruturalismo (onde os significados de uma cultura são produzidos por práticas que funcionam como sistemas de significação).

A partir deste momento a Europa abriu-se aos estudos sobre o campo da visualidade. Nos Estados Unidos ficou, desde então, sedimentada a expressão *Visual Studies*. Ou seja, o campo dos estudos visuais surgiu no final dos anos de 1980, depois que as disciplinas de História da Arte, Antropologia, Comunicação, Lingüística, Literatura depararam-se com a teoria pós-estruturalista e os estudos culturais como formas de pensamento contemporâneo.

A expressão comunicação visual também figurou principalmente na Alemanha, onde se centrava o debate em torno da indústria e da didática dos meios de comunicação visual, incluindo a educação estética e artística. A premissa desse termo, comunicação visual, estaria no entendimento da arte como comunicação e assim, por vezes, seria redutor de si mesmo, considerando a imanência estética e a relevância social e política dos objetos ou processos artísticos.

Em contraponto à comunicação visual, estariam inseridos no campo dos estudos visuais os estudos para a cultura visual, suscitando um debate crítico sobre a cultura popular desde os anos cinqüenta, enfrentando a modernidade elitista e as vanguardas. Tanto a comunicação visual quanto os estudos para a cultura visual repartem as premissas na eclosão da cultura popular e nos meios de reprodutibilidade técnica, condicionando a extensão dos sentidos e a implicação ligada às tecnologias. É relevante pontuar que, porém contemplados desde um ângulo epistemológico, os estudos para a cultura visual superam a virada lingüista, reconhecendo em plenitude as potencialidades da linguagem não verbal e suas consonâncias sociais.

Conforme Fiz (2007), há uma insistência em perceber que a cultura visual ressalta o papel das imagens como construções culturais no âmbito do contexto onde a própria imagem emerge. Podemos argumentar que, conforme a pedagogia artística e a práxis crítica dos meios, inundadas com freqüência pela educação estética em seus processos de apropriação do mundo através da produção e reprodução de imagens, propicia-se a reflexão de que a comunicação visual aproxima-se do que vem sendo chamado de estudos culturais (*Cultural Studies*), também considerados por muitos autores como cultura visual, formando assim uma teia ou rede de inter-relações entre os Estudos Culturais e os estudos visuais.

No entanto, os Estudos Culturais propõem análises sobre a ação da mídia, atentando sobre estruturas sociais, sendo o contexto histórico um dos primeiros fatores para a compreensão das ações midiáticas. Ocorrem nestas ações deslocamentos/reflexões sobre o sentido da cultura em uma tradição elitista sobre as práticas do cotidiano. A cultura não é tanto um conjunto de *obras*, mas um conjunto de *práticas*. Torna-se uma relação com produção e intercâmbio de sentidos, isto é, o dar e receber sentidos entre os membros de uma sociedade ou grupo. De acordo com Mirzoeff (1999), os estudos culturais também tratam de compreender de que maneira o indivíduo busca o sentido ao consumo e/ou à cultura de massa pela experiência no cotidiano sendo que a cultura poderia ser o 'lugar' onde indivíduos definem

e constroem sua identidade/subjetividade/des-subjetividade.

Entender a ênfase dos Estudos Culturais em práticas culturais é apontar para idéias da prática no sentido de ação, ou seja, a cultura não significa soberania recebida ou experiência passiva, mas sim intervenções que podem tanto mudar a história ou ressignificar o passado.

A cultura é um espaço de disputas e de conflitos acerca do sentido, diz respeito aos enfrentamentos entre os diferentes modos de vida. Assim, como a comunicação poderia ser entendida dentro desse contexto? Poderia ser vista como um processo de produção simbólica através do qual a realidade é produzida, reproduzida e transformada?

A comunicação, por sua vez, também adquire sentido no processo de recepção, pois este revela-se em um contexto social com atividade contínua de apropriação, de reelaborações de conteúdos por parte dos sujeitos, que assim estruturam-se em diferentes grupos sociais.

Do contexto dos Estudos Culturais deriva o campo dos estudos visuais, onde o objeto torna-se a cultura visual, como um campo de estudo que pode incluir combinação entre Estudos Culturais, História da Arte, Antropologia Visual e Ciências Sociais, e assim enfocando aspectos da cultura que se apoiem em imagens visuais. Surgem, desta maneira, estudos sobre cinema, moda, televisão, história em quadrinhos, publicidade, vídeo-game, meios tecnológicos virtuais/digitais, enfim, estudos sobre tudo o que poderá ser visualmente visto e/ou sentido.

Os estudos para a cultura visual utilizam um 'marco' cultural, salienta Mirzoeff (1999), para explicar a história visual. Produtos culturais se aproximam de produtos artísticos, assim a Arte poderá ser entendida como produção cultural, e neste espaço de produção cultural há imbricamentos políticos e ideológicos que permeiam o currículo.

A cultura visual (*visual culture*) tornou-se um eixo temático e objeto de investigação desde a publicação do texto de W. J. T. Mitchell⁴ com as primeiras analogias sobre a teoria da imagem em 1994. Neste sentido, refletimos sobre um produto de compreensão de que os elementos formam parte da condição do espectador, assim o olhar, o ver, a prática da observação, a vigilância e o prazer visual podem tornar-se uma problemática tão intensa, quanto o ato de interpretação da experiência visual, que certamente não se restringe a um modelo textual.

Nas últimas décadas, tanto os estudos visuais quanto os estudos para a cultura visual com abordagens transmetodológicas vêm sendo discutidos por diversos teóricos, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos e países da América Latina os estudos visuais estão sendo percebidos como uma forma de pensamento pós-estruturalista na contemporaneidade artística.

4 Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Dikovitskaya (2006) aponta que o criticismo desconstrucionista mostrou que as ciências humanas eram tanto artefatos da linguagem quanto eram conseqüências da busca pela verdade. Assim:

O conceito inclusivo de cultura como “todo um modo de vida” (Raymond Williams) tornou-se o objeto de questionamento dos estudos culturais, que circundou a arte “erudita” e a literatura sem dar a elas qualquer status privilegiado. Como resultado da virada cultural, o status da cultura foi examinado nas humanas: é geralmente visto como uma causa dos ao invés de apenas meramente um reflexo ou resposta processos sociais, políticos e econômicos. A importância do conceito do contexto cultural nas humanas acrescentou cinética adicional à ascensão dos estudos visuais. A percepção veio a ser entendida como um produto da experiência e aculturação, e representações são agora estudadas como um entre os outros sistemas significativos que compõem a cultura (p. 1).

Entendida como produção cultural de seu tempo, a Arte e os estudos visuais compreenderiam uma epistemologia política das visualidades, este seria o cerne dos estudos para a cultura visual.

Conforme Brea (2005), enquanto disciplinas dogmáticas com seu conteúdo cognitivo teríamos a Estética (Teoria da Arte) e a História da Arte; também poderíamos entender os estudos cultural-visuais como um cenário de aproximação multidisciplinar que potencializaria a compreensão crítica e sua eficácia performativa da prática sociocultural na contemporaneidade. Os estudos culturais sobre o meio artístico se constituem sobre bases críticas, e os estudos visuais tecem investigações sobre a produção de significado cultural através da visualidade e práticas de ver que impulsionam *miradas* críticas.

Seguindo o pensamento de Brea (2005, p. 9), todo o ato de ver poderá, então, ser resultado de uma construção cultural, portanto é um ato mestiço e híbrido. Assim, a visualidade tem conotação de prática política e cultural, pois dependeria justamente da intensidade performativa que a conduz em seu *poder de produção de realidade*. Não é a visualidade que comporta um componente político, mas sim a linguagem na qual a visualidade se expressa, esta sim comporta uma conotação política, identitária do desejo e da sociabilidade do indivíduo contemporâneo.

Conforme Hernandez (2005, p. 13), quando se busca definir a cultura visual, encontram-se diversas e variadas significações:

Por exemplo, Bryson, Holly e Moxy (1994) falam mais de 'imagens' do que de 'arte'. Jenks (1995) se referencia a cultura visual em termos de 'visualidade'; Bird (1986), a define como uma 'análise materialista da arte'; Nos Estados Unidos e na Gran Bretanha se fala de cultura visual e estudos visuais; na França e na Alemanha, teoria da imagem ou ciência da imagem (Rampley, 2005) e Heywood e Sandywell (1999), se referem a 'hermenéutica da experiência visual'.

Em 2003, Bob Wilson escreveu um texto onde abordaria a cultura visual como metáfora de um rizoma, pois para este autor haveria uma impossibilidade (dificuldade) em mapear os estudos para a cultura visual. A cultura visual torna-se um rizoma porque adquire formas muito diversas e tem ramificações que geram conexões multidisciplinares, e possivelmente rupturas entre diversas áreas.

Os estudos para a cultura visual não se referem somente a uma série de objetos (iconográficos e iconológicos), mas sim emergem da confluência de diferentes espaços. Entendem-se aqui espaços como a antropologia visual, a sociologia, os estudos culturais e feministas, a História Cultural da Arte (que aborda diferentes perspectivas teóricas e metodológicas). Segundo Hernandez (2005), o campo da cultura visual poderá ser pensado como elemento em proximidade com as formas culturais vinculadas ao olhar que denominamos práticas visuais.

Neste contexto, os estudos para a cultura visual tornam-se *uma concepção inclusiva que torna possível a incorporação de todas as formas de arte e design ou fenômenos visuais relacionados com o corpo e tradicionalmente ignorados*, conforme aponta Guasch (2005, p.14). Assim, a cultura visual aponta para visualidades, não apenas pelo valor estético, mas sim porque busca compreender o papel social da imagem na vida sociocultural e cognitiva do indivíduo.

Para Mirzoeff (1999), o mundo contemporâneo é hiper visual. Vivemos em um ambiente cultural modificado, que inclui simbioses entre a tecnologia, a formação social e os arranjos econômicos. Deste modo, observar novas visualidades e buscar compreender a visibilidade é tarefa do ensino de Artes Visuais, ou seja, educar em imagens e sobre imagens. Seguindo o pensamento do autor, os estudos visuais podem ser entendidos como:

Eventos visuais nos quais informação, sentido/significado ou prazer é procurado pelo consumidor numa interface com a tecnologia visual (que é) qualquer forma de aparato projetado para ambos serem olhados ou melhorarem a visão natural, de pintura a óleo à televisão e à Internet (1999, p. 3).

A cultura visual é geralmente informada do ponto de vista de que artefatos visuais e sua percepção são parecidos tendo um limite contextual, isto é, são tangenciados, mas podendo ser estudados isoladamente, o que pressupõe perceber e refletir sobre a experiência visual de cada sujeito levando em conta seus repertórios, crenças e valores. Estas imagens podem ser percebidas em contextos de processos e pressões sociais amplas (entre linhas/fronteiras distorcidas), entre o estudo das imagens e da sociologia, ou antropologia visual como eixos flutuantes.

Para Freedman (2006), um importante aspecto educativo sobre a cultura visual é seu

efeito sobre a identidade, tanto no que diz respeito à criação à observação, como questões de maior importância para a educação. A educação é um processo de formação de identidade porque há uma troca à medida que se apreende.

É relevante ressaltar que a partir dos anos 80 a teoria social crítica passa a tornar-se parte do discurso da Educação e da Arte pós-moderna, alimentando o crescimento de perspectivas sociais e da representação cultural da Arte.

No Brasil, no fim da década de 80, o MAC-USP teve sua política cultural pautada em vertentes interterritoriais, tornando-se pioneiro nas referências sobre o discurso de abarcar diferentes culturas, sem privilegiar, mas entendendo um diálogo constante de aprendizado. Alguns dos projetos mais representativos desse exemplo foram: diálogos internacionais intensificados por projetos relativos com Arte e o meio ambiente, bem como epistemologias da Arte; prioridade para exposições coletivas de jovens artistas, conferindo bolsas de estudos aos mesmo; vinculação de projetos expositivos oriundos de pesquisas em História da Arte e/ou poéticas visuais de alunos de Pós-Graduação e professores da ECA e outros centros de ensino da USP; exposições sobre cultura de massa e cultura popular, como, por exemplo, a exposição "Carnavalescos" (1987), causando repúdio entre a classe artística universitária da época.

O MAC-USP também foi pioneiro em projetos sobre ação educativa onde o museu se dispunha a 'ir até a escola'. Este museu como museu universitário deflagrou no Brasil na década de 80 projetos que viabilizariam o acesso de todas as classes sociais aos códigos culturais, fundamentando uma política pluricultural estendida a todos. Desta forma, as Artes Visuais tornam-se de fundamental relevância para a transfiguração cultural do discurso político, considerando a interação social e as formas de tessituras identitárias que caracterizam uma condição contemporânea. Isto pode manifestar-se de fato por meio de imbricações culturais interpessoais, ou em encontros sociais, institucionais incluindo aqui as práticas educativas em escolas, museus, comunidades ou espaços não-acadêmicos.

É papel do campo de conhecimento das Artes Visuais gerar novas problemáticas e tendências aos sistemas de produção e recepção: tencionar acesso, gerar a produção, divulgação, legitimação e circulação do conhecimento, não de informação apenas. Somente assim será possível impulsionar formas de aprendizagens autônomas e colaborativas centrando na indagação ou questionamento em dinâmicas contextuais. O que se busca é compreender a forma como se constituem o efeito de sentido, ou como se dá significado às coisas no mundo em que vivemos.

Moda e Artes Visuais



Confluências em diferentes sistemas culturais e estéticos

Para Villaça (2007, p. 135), *a moda é mola propulsora da sociedade de consumo. Oferece ao indivíduo contemporâneo elementos de reflexão e devaneio*. Esta autora ainda aponta para o seguinte questionamento: poderá ser a moda uma prótese do corpo, como um elemento dinâmico e definitivo para a produção de sentido na sociedade?

Nesta pesquisa a imagem da moda foi um dos elementos geradores para a proposição da prática educativa em Artes Visuais. Uma das funções do Ensino Superior é propiciar aos estudantes tornarem-se sujeitos. A imagem da moda como chave para pensar a cultura visual em Arte pode ser abordada de diferentes formas de pesquisa. Não se trata de desenvolver metodologias, mas sim refletir sobre a possibilidade estratégica de um sistema estético paralelo ao sistema de arte (com eixos sobre a linguagem e a expressão), podendo este sistema dar suporte a colagens conceituais em Arte.

No campo da comunicação, na linha dos Estudos Culturais onde se aproxima a cultura visual ou Estudos Visuais, se assumem uma somatória de olhares cruzados, em ritmos similares de adequação com a construção de um objeto visual. A velocidade de circulação das imagens na contemporaneidade provoca discussões sobre a crise de representação, perda de fundamentos, e se valoriza o corpo e seu modo de apresentar-se na busca de referências para uma identidade/subjetividade social num momento da comunicação global.

Refletir sobre a moda e sua imagem quer dizer refletir sobre o corpo e suas confluências em diferentes espaços e ações. O corpo na cena contemporânea apresenta narrativas singulares, fragmentos permeados por idiosincrasias e paradoxos. Podendo ser um corpo constituído por próteses, moldes de linguagens, aparatos da ciência. Cirurgias, transplantes, recombinações genéticas e, assim, o corpo desprende-se dos limites anatômicos para pautar-se sobre o imaginário produzido pela sociedade da informação.

O corpo como objeto de tendência em Artes Visuais assemelha-se ao corpo evidenciado pela sociedade espetacular contemporânea: *os corpos de Bill Viola, Cindy Sherman, Jeff Koons, emblemáticos de 'nossa era' são corpos virtuais e tecnológicos, nascidos em um mundo onde não existem mais limites físicos*, conforme Kátia Canton (2001). O artista constantemente ultrapassa barreiras que separam arte e vida, e desta maneira estabelece uma vigorosa dobra entre arte e vida cultural em diferentes comunidades e contextos.

Tanto a arte quanto a moda abordam a visualidade e a visibilidade em seus sistemas estéticos. Visualidade é quando a imagem que se insinua na constatação receptiva do visual físico (e concreto) deixa marcas fixas que referenciam e a identificam. Por outro lado, visibilidade trata da elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais, que ultrapassam o recorte icônico para ser flagrada em indícios, seguindo o pensamento de Lucrecia Ferrara (2002).

Desde a Revolução Industrial estabeleceu-se a suposta diferença entre o que é academicamente concebido como Artes Visuais, plásticas e arte aplicada, esta última considerada por muitos como *arte menor*, sendo que toda a linguagem que não constituísse pintura ou escultura estaria na categoria de arte aplicada, sobretudo as artes decorativas, artesanato, arte popular, artes gráficas, moda ou design. No entanto, levamos em consideração que a arte nunca existiu em um contexto separado, na medida em que os sistemas (sendo como categorias ou linguagens) se justapõem e coexistem advindos de uma mesma vanguarda.

Martins e Aranha (1998, p.136) enfatizam a arte como forma do homem marcar presença criando objetos que oferecem uma interpretação do mundo tanto quanto uma frase. *Só que em vez de dizer as coisas são assim, ele mostra, através da sua criação, que as coisas podem ser assim.* O objeto artístico fala à imaginação deixando ver, ouvir e sentir o que poderia ser. Desta forma, não existe arte verdadeira ou arte falsa, pois a arte não mostra a realidade como ela é, mas como poderia ser, e as faces do poder ser são muitas. *Daí muitos tipos de arte.*

É relevante que discutamos o que é um objeto artístico e um objeto estético, já que a função da arte e o seu valor não estão em copiar a realidade, mas sim na apresentação simbólica do mundo, ou seja, seguindo o pensamento de Martins & Aranha (1998, p. 136), *a arte é um dos modos pelos quais o homem atribui sentido à realidade que o cerca, e uma forma de organização que transforma a experiência, o vivido, em objeto de conhecimento, sendo, portanto, simbólica.* Levamos em consideração que inúmeros museus e galerias expõem o que pertence ao (visual) cotidiano presente na vida de todos nós: desde árvores natalinas, carros, frascos de perfumes, ou ainda sacolas de famosas *grifes*.

A *interface* é um termo que pode remeter ao mundo da tecnologia, que se refere à conexão humana com as máquinas, ou mesmo à entrada humana em um ciberespaço que se auto-contém, constituindo um dispositivo físico ou lógico, que faz adaptações entre dois sistemas, ou ainda, poderia ser considerado como um conjunto de elementos comuns entre duas ou mais áreas de conhecimento. Conforme Santaella (2003, p. 91), *uma interface ocorre quando duas ou mais fontes de informação se encontram face-a-face.*

Seguindo este pensamento, a *interface* artística pode ser considerada como uma característica da arte contemporânea, que tem como propósito negar a pureza dos meios, ou seja, romper com as categorias e suas especificidades nas linguagens visuais, propondo assim que um sistema avance sobre o limite do outro. No saber específico das Artes Visuais acontece na contemporaneidade um atravessamento por práticas discursivas de enunciados e práticas não discursivas de visibilidade.

Uma das questões pertinentes, para que reflitamos sobre obras que se apresentam a partir deste contexto, pode estar no ato de apropriação, ou seja, nos *ready-mades* de

Marcel Duchamp, que descontextualizou o que até então seria considerado como obra de arte. Apropriou-se de objetos produzidos em série e escolhidos ao acaso, não causando alterações ou modificações, mas sim os recontextualizando em tempo e espaço.

A arte contemporânea pode assumir forma inter-, multi-, ou transdisciplinar. O que verificamos na tendência contemporânea refletida na arte é a crise social do homem, sua identidade enquanto sujeito globalizado e massificado, atualizando novas configurações virtualizadas em obras, que não mais se verificam em meios tradicionais, mas possibilitam ou potencializam variações de leituras e significados através de signos e contextos descentralizados deles próprios. Não se trata de dizer que a arte contemporânea está em crise, mas que sua leitura deverá assumir um contexto crítico e reflexivo.

Vivemos em uma época de constante saturação de significados que habitam poéticas extremamente individuais. Muitas vezes, a obra de arte contemporânea é relegada, sem medo, a ícone da imagem, do texto e do contexto a qual pertence. Enfim, suas contradições denotam uma certeza: a busca incessante por uma construção/formulação de poéticas singulares, uma forma da própria consciência do artista na inscrição em um sistema cultural atual.

Desde a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século XX até os dias atuais, a obra de arte contemporânea causa um sentimento de estranheza, de certa forma porque são tantas as possibilidades e direções que parece possível se fazer de tudo, com tudo ou em qualquer direção, já não podemos mais definir *a priori* seus conceitos. Paralelo a esta idéia, a experiência contemporânea conduz manobras simultaneamente mais abertas e precisas para decifrar os contatos sociais. Deste modo, se faz imprescindível uma investigação crítica da própria arte, pois não podemos buscar a produção contemporânea apenas em um estudo empírico, mas sim procurar ligá-la a estudos filosóficos e sociológicos, a fim de lograr sua legitimação.

Para Archer (2001), foi a partir de Duchamp que o mundo artístico cresceu freneticamente com variada profusão de estilos, formas e práticas, onde todos os materiais, até mesmo os não-convencionais, como: luz, ar, som, palavras, pessoas, comidas e roupas podem constituir suportes para idéias artísticas.

Outro fato contemporâneo, que favorece a idéia da *interface* na obra de arte atual, é que vivemos em uma cultura de releitura e re-elaboração, pois segundo Mendes (2001), não somente nas artes, mas em todas as outras áreas, tudo já havia sido realizado e o que restava então era juntar os fragmentos, recombinao-os de maneira para que fossem re-significados.

De acordo com Archer (2001, p. 156), *a novidade não mais podia ser critério de julgamento, pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam mais ser alcançadas, podendo até mesmo ser fraudulentas.* Diante disto, tudo se tornou válido e a

quebra de fronteiras entre as linguagens artísticas tornou-se elemento articulador na obra contemporânea: em arte contemporânea as linguagens estabelecem conexões intertextuais, misturam-se e apropriam-se umas das outras. Não há limites, normas, regras ou critérios para definir se uma obra é contemporânea ou não.

Esta questão é ampliada quando nos referimos à visibilidade do campo expandido no objeto artístico, que possibilita a consideração de diferentes práticas do artista, localizadas em relação a reflexões que vão além da imagem apresentada. Estas relações constituem misturas confluentes na realização do projeto plástico, que se identifica na obra de forma a estabelecer diálogos contundentes por meio dos conjuntos culturais. Isto evidencia um pensar que vai ultrapassar os materiais utilizados, ou seja, o que se propõe é diferentes formas de pensar sobre a obra (a imagem), que se sobrepõem à mesma. É através da linguagem inserida em um pensamento filosófico que acontece a articulação da relação do homem com o real, pois é dela que o homem constrói seus significados - e confere sentido aos signos.



Figura 16

Gotsho

Fotografia Vestida 5 (1996)

Fonte da imagem: MENDES, Rafael H. In: *Interface artística: uma abordagem entre as artes plásticas e a moda*, s/d.

Outro ponto que ainda é pertinente à compreensão da confluência artística é a questão do contexto onde a obra se insere. Na contemporaneidade é possível observar o quanto se modifica a noção da obra dependendo do direcionamento que ocorre no contexto. Como, por exemplo, na obra “Fotografia Vestida de Gotsho” (1996), vestida por Martin Margiela. Na obra de Gotsho e Margiela temos um relevo, que pendurado no centro de uma sala passaria para o conceito de instalação, pois seria possível contemplá-lo através de todos os ângulos, o que mudaria toda a concepção da obra, muito além do texto visual, entendemos arte como produção cultural e elaboração de subjetividades.

É relevante observar que a moda apresenta as mesmas questões formais e estéticas da arte, assim como um pintor ou escultor, o estilista, ao criar um modelo ou obra, tem de resolver as questões do espaço, das dimensões, das linhas, dos volumes,

cores, dos ritmos, do equilíbrio, das tensões, da harmonia e etc. No caso da confluência de ambos os sistemas, artista e estilista, ou designer de moda, fundem as especificidades dos materiais próprios de suas competências para discutir o mundo contemporâneo.

A moda como manifesto da arte não pode ser entendida como roupa para vestir, mas sim um sistema que afirma seu tempo e é capaz de responder a urgentes mudanças num mundo ansioso por novidades. Ao longo dos anos surgiram cada vez mais profissionais e criadores de conceitos, idéias e principalmente imagens. A respeito disto, a imagem tornou-se muitas vezes, mais significativa do que o próprio produto. Costuma-se vender um conceito, seja da marca ou de uma coleção, através de imagens (por vezes até mesmo sem aparecer a roupa). Alguns teóricos (seja no veio das Artes Visuais ou da moda) consideram o contraste, e mesmo a comparação entre os sistemas estéticos, de caráter literalmente superficial, pois crêem no apelo de mercado/consumo que a moda traz consigo. Os pontos comuns e perceptíveis são os elementos visuais e a característica de criação, pois novamente há diferenças entre as finalidades, o que também pode ser abordado nos pontos díspares, como conceito e instauração da obra.



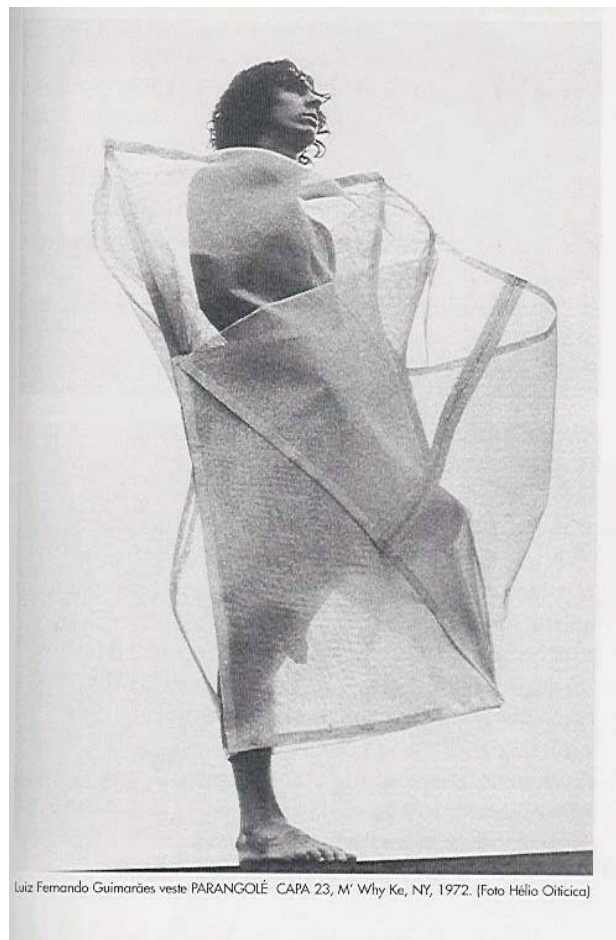
Figura 17

Hélio Oiticica

Parangolés

Luis Fernando Guimarães veste Parangolé capa 23

Fonte da imagem: SALOMÃO, Wally. In: *Hélio Oiticica - qual é o parangolé e outros escritos*, 2003.



Luis Fernando Guimarães veste PARANGOLÉ: CAPA 23, M' Why Ke, NY, 1972. [Foto Hélio Oiticica]

Levamos em consideração que a arte possui uma teoria autônoma, sendo um sistema que se constitui sem precisar de outro. Esta poderia ser uma diferenciação entre a *interface* arte-moda, já que a moda é um sistema estético que precisa se ligar a outros sistemas para constituir seu objetivo, e que a finalidade da moda é comercial e visa à construção de um produto voltado para o âmbito comercial.

No entanto, é a partir dos elementos da linguagem visual (ponto, linha, forma, cor, textura, composição) que há um elo entre a confluência moda/arte em relação à imagem, pois tanto o artista quanto o design de moda trabalham com estes elementos em seus percursos criativos. A este respeito, Cosac (2004, p. 44-46) afirma que *apesar da respeitabilidade de Yves-Sant Laurent, o vestido criado por ele nunca será neoplasticista, como o neoplasticismo de Mondrian nunca será um vestido tubinho*, porém no mesmo artigo continua: *apesar de não ter sido absolutamente a intenção, uma das únicas vezes em que as tentativas de hibridização entre arte-moda geraram um resultado, se não brilhante, peculiar foi a dos Parangolés de Hélio Oiticica (1937-1980)*, de certo modo porque ele queria discutir a possibilidade da pintura enquanto movimento, e não moda.

Depois de Marcel Duchamp (1887-1969) ter levado um urinol para um espaço consagrado da arte e ter declarado que o objeto seria arte legitimando-o, e também depois das vanguardas artísticas do início do século XX proporem o rompimento da diferenciação entre arte e cotidiano (declarando um diálogo constante entre arte maior e arte menor), a discussão entre o binômio moda e arte alcança seu ápice na contemporaneidade. Mesmo antes da chamada corrente *smart clothes* (ou roupas inteligentes) e da *Wearable computer* (literalmente o computador de vestir), estilistas buscaram referências nas artes, e artistas interpretaram conceitos do vestir. Neste sentido, a confluência arte-moda acontece pelo conceito de visibilidade, alcançada pelo objeto artístico, seja ele um perfume (o líquido), ou o próprio frasco, enquanto objeto passível de uma leitura estética.

No Brasil, em meados dos anos 80, temos a introdução de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) nas Artes Visuais, quando o crítico de arte Frederico Moraes incluiu suas obras na exposição “À margem da vida”, no MAM/RJ, com suas roupas e lençóis bordados, carregados de significações. Bispo do Rosário foi considerado *louco e gênio*, artista que sofria de esquizofrenia, ex-marinheiro, passou parte da vida internado em um sanatório para doentes mentais. Foi dentro do sanatório que produziu várias obras de arte, caracterizando-se por apropriações e bordados. Entre as roupas que produziu como obras de arte está o “Manto de Apresentação”, que, conforme Hidalgo (1996), o próprio Bispo dizia que era sua melhor roupa, com a qual iria se apresentar diante de Deus.

Ao fazer o manto, ele resgatou uma influência da cultura popular, que é a de amortilhar os mortos com um manto ou a melhor roupa que ele possuía. Para ele, esse manto era uma

roupa comum, não uma obra de arte. Bispo do Rosário tinha um grande sentimento religioso, de devoção. Ele tinha uma satisfação pessoal com o que fazia, não tendo uma preocupação artística, nem de agradar aos outros, observa o jornalista e pesquisador Luís Antônio Barreto.⁵

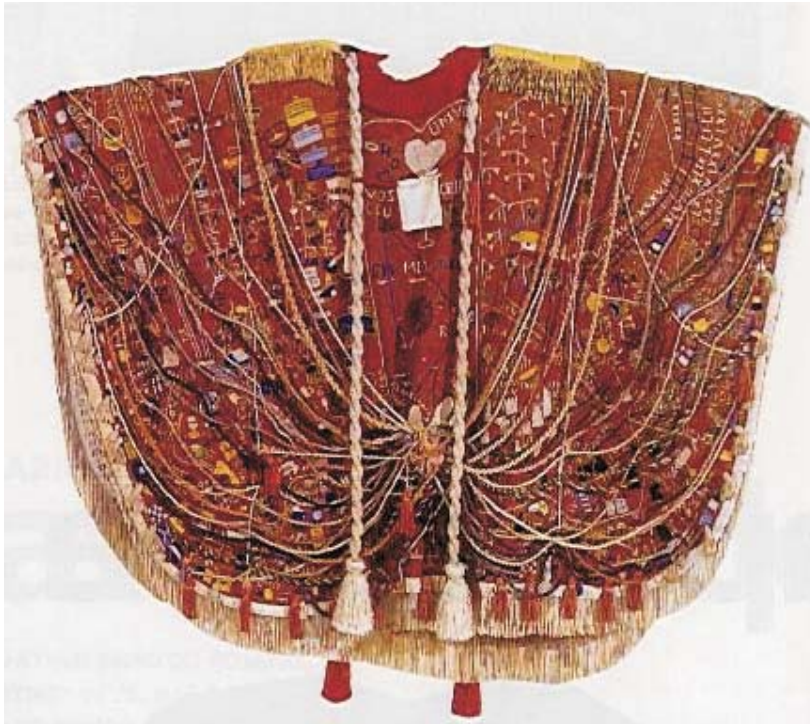


Figura 18

Bispo do Rosário

Manto de Apresentação

Fonte da imagem: <http://www.radioufs.com.br/destaques>

No final da década de 80, Leonilson (1957-1993) estabelece relações em alguns de seus trabalhos com a moda, através de seus bordados. Partindo do contexto da relação palavra e imagem, insere o escrito de artista. Neste caso, o que se apresenta como *escrito* é uma imagem (o vestido de noiva) criada pelo artista, onde há a seguinte frase: *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*. O artista, ao instaurar sua obra, cria possibilidades de diálogos, e estes são plenos de textualidades que expandem-se na arte.

A palavra materializada através do bordado de Leonilson passa pela trama do tecido e da tessitura do olhar de quem vê a obra constituída. Trata-se de ver as idéias nas imagens. Estender um pensamento contemporâneo sobre a visibilidade entre a imagem e a palavra através do vestido. A imagem do vestido de noiva remete a um sentimento romântico, quase sonhadoramente melancólico, desejado e imaculado. Sentimento que vem de um olhar guardado repleto de lembranças. Leonilson, ao bordar um sentimento de confissão que está prestes a servir a todos os desejos, inscreve um atravessamento na obra. O objeto passa

⁵ Disponível em: <http://www.radioufs.com.br/destaques>

a ser atravessado e também atravessa os discursos que vão além da estética formal do objeto em si. A este respeito, a experiência contemporânea conduz manobras simultaneamente mais abertas e precisas para decifrar os contatos sociais. O que se busca é a essência da obra através da compreensão, que estabeleça uma co-relação signo/sentido. São formas de articulações que desdobram as possibilidades (de sentido) de maneira aberta, propiciando um olhar crítico/estético. Conforme Lagnado (1998), Leonilson assumiu no bordado a influência da moda, visível na escolha dos tecidos, na relação entre cores e texturas, na leveza do suporte e no uso de botões e pedras semi-preciosas costuradas com arames de cobre. A este respeito, a moda gera reflexão, definindo abordagens a um determinado conjunto de proposições sistematizadas ao redor de um dado objeto. Desta forma, consolida um campo de saber transdisciplinar propondo outra possibilidade de desdobramento, já que a obra aqui apresentada é um vestido de noiva.

Nos anos 90, em um evento de arte que procurava evidenciar o legado de Leonilson, a exposição “Vizinhos”, realizada na Galeria Vermelho em São Paulo, deu lugar a *performances* de moda, sob o título “Corações Ex-postos”. Segundo Olivero (2004, p. 59):



A idéia era usar a moda para restabelecer a ponte que Leonilson tanto buscava entre o desejo do movimento, mesmo que fugaz, e a obra de arte. A escolha dos estilistas repousou na observação de quem na moda estabeleceria um diálogo com Leonilson. A escolha recaiu sobre Karlla Giroto, Raquel Uendi, Priscilla Darol e Adriano Costa, que de diferentes formas responderam à questão, mas tinham pelo menos um traço comum: formação ou ligação com artes plásticas, ocupando de certa forma um não-lugar no mundo da moda, talvez porque cada uma das produções representa uma antítese do caráter modal, do cíclico, das tendências gramaticais tão caras ao mercado *fashion*.

Figura 19

Leonilson

O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo (1991).

Bordado s/ voile , 132 x 42,5 cm

Fonte da imagem: LAGNADO, Lisette. In: *São tantas as verdades*, 1998.

Estes artistas não produziram somente roupas para vestir, mas criaram a partir de códigos da própria moda objetos repletos de mensagens, atitudes e conceitos que expandiram o sentido do vestuário.

Em 2004 a mesma artista Karlla Giroto participou da quinta edição do “Fashion Rio”, onde propôs uma reflexão sobre o tempo, destacando o contraste entre repouso e ação. Realizou um desfile-*performance* no jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em um cenário composto por cinco grandes camas e gaiolas, onde as modelos, todas com luvas de pelica e perucas em estilo Chanel, usando vestidos godês e casaquinhos acinturados, deixaram seus escarpins aprisionados em gaiolas, representando o aprisionamento da feminilidade. Depois de duas horas, as modelos literalmente acordaram ao som de caixinhas de música, pegaram colares de pérolas nas gavetas dos criados-mudos, calçaram os sapatos e retornaram aos camarins. Karlla Giroto, desde então, vem realizando, assim como outros designers de moda, desfiles conceituais, com mensagens que permeiam o contexto estético visual, mas que além do eixo da moda comercial, tratam-se de desfiles conceituais que aproximam a confluência artística, a moda aproxima-se do status de Arte pela apresentação e leitura conceitual.

Também em 2004, no “São Paulo Fashion Week” (que aconteceu no mesmo prédio da Bienal Internacional de SP), o estilista e artista visual Jum Nakao apresentou sua coleção inteiramente feita de papel vegetal, com estrutura, volumes plissados, colocados sobre uma malha preta e uma peruca de bonecos *playmobil*. Foram apresentadas vinte peças de roupas em papel de estilo/referência vitoriano e ao final do desfile as modelos rasgaram as peças, estabelecendo um caráter performático extremamente simbólico e significativo para o contexto da moda.

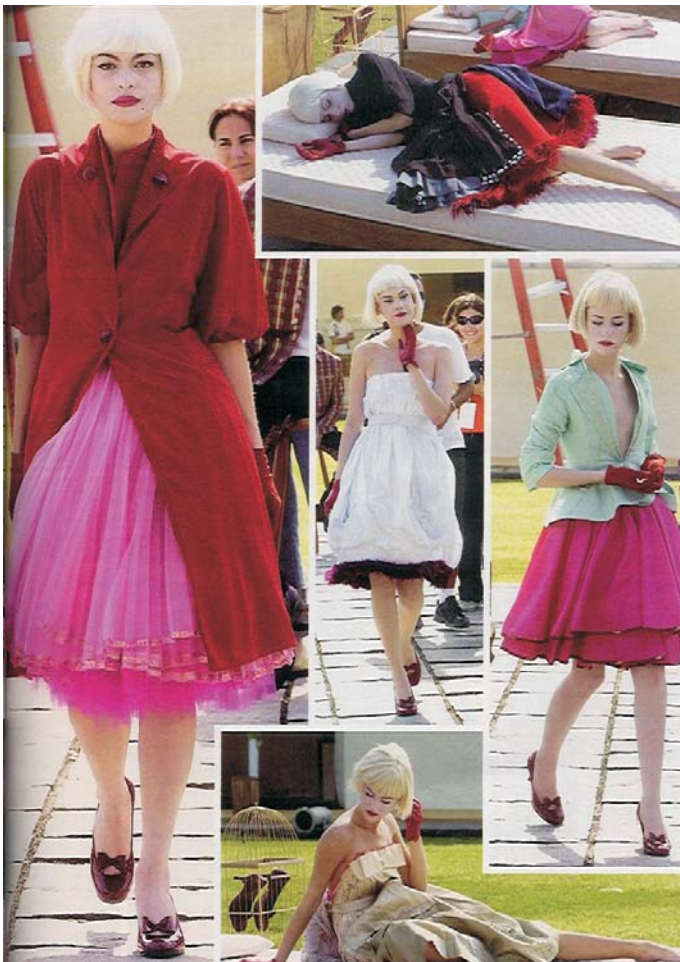


Figura 20

Karlla Giroto

Imagens do desfile - *performance* (2004).
Fonte da imagem: *Revista Caras especial de moda*, agosto de 2004.

Jum Nakao alargou os horizontes da moda propondo neste evento uma ruptura de conceitos relacionados a uma arte efêmera, repleta de questionamentos que possibilitaram diferentes modos de ver arte e o mundo da moda, favorecendo um processo imagético de leitura estética, através de um viés artístico da *performance* e do eixo conceitual/experimental. Conforme Oliveros (2004, p. 60):

Para o filósofo Alain Renaud, que se tem destacado por suas análises das relações entre cultura e tecnologia, a noção de visibilidade cultural hoje está ligada aos processos de simulação interativa, que permitem antecipar o real físico, reproduzi-lo e manipulá-lo. Dentro dessas novas estruturas, aquela que o autor denomina imagem-espetáculo é substituída pelo simulacro interativo, o que gera uma transformação radical não apenas no conceito de representação, mas, sobretudo, na relação com o real, [...] foi preciso um estilista destruir sua própria criação para pensarmos para que serve a moda, a quem serve e com quem ela estabelece seu diálogo hoje.

Porém, quando a moda relaciona-se com outras linguagens, no caso específico das Artes Visuais, esta relação deve ser pensada a partir de um rompimento de códigos (de cada linguagem), para que se estabeleça outro não-lugar, que não resulte em um produto e sim em uma obra de arte que propõe um diálogo.

Desde a concepção de *redy-made* de Duchamp (1913), da Bauhaus (1919), do desenho industrial (1930), da teorização de W. Benjamim (1936) sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, e de Andy Warholl e a *Pop-Art* (1955), foram tantos os enfoques que só vieram a acrescentar como intermediadores entre a arte e vida, o que possibilitou a estetização de várias linguagens e objetos da vida cotidiana, dando lugar a um conjunto de pensamentos pós-modernos, que segundo Fabris (*apud* DE CARLI 2002, p. 140) *valorizam a produção em detrimento da feitura, que fazem da aura não uma qualidade do objeto, mas uma projeção do espectador*, estas concepções estendem-se da alta-costura ao *prêt-à-porter*, do processo criativo do design de moda à roupa de artista, do niilismo a etapas da *Wearable Computer*.

As representações da arte e da cultura convivem com a contracultura: o provocativo, o chocante e o sensacional constituem objetos estéticos que desfilam a mostra como uma identidade contemporânea, permeada por variações e ondulações em constante devir. Conforme Lipovetsky (1989, p. 24), *a moda é um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida cotidiana.*

A moda consumada/estetizada em criações não é necessariamente para ser usada nas ruas, mas sim refletida em idéias e conceitos inserindo-se em desfiles-*shows* e desfiles-manifestos.

A *performance* consiste em um trabalho de arte apresentado a uma audiência viva, como nos desfiles de moda, por exemplo, também pode acontecer com a integração de outros meios: como vídeo, cinema e trabalhos de rua. No Brasil, o precursor da pesquisa performática foi Flavio de Carvalho, lembrado por sua *performance* de arte e vida intitulada “Moda de verão para a cidade” (1956), saiu em passeio pelo viaduto do Chá, em São Paulo, vestindo saiotte verde, blusão amarelo, meias arrastão e sandálias, provocando um escândalo na época. Também realizou a *performance* “Experiência II” (1939), onde caminhou de boné na cabeça no sentido contrário a uma procissão de *Corpus Chisti*, com o intuito de estudar a reação da população, sendo quase linchado.

No entanto, segundo Agra (2004), foi Hélio Oiticica quem avançou em algumas propostas, as quais o tornariam o verdadeiro iniciador da arte performática. Figura ligada ao samba e à cultura popular, Oiticica apreendeu em sua obra elementos fundamentais, tanto do mundo popular das favelas e morros, quanto do construtivismo europeu. A síntese mais perfeita desse processo, sem dúvida, vem dos “Parangolés”, ainda em meados dos anos 60. Os “Parangolés” (nome que deriva de uma gíria dos morros cariocas) eram capas ou “fantasias” para serem vestidas e fruídas como obras, anulando a idéia de mera contemplação (p.166).

Desta forma, o artista estava usando a indumentária como elemento precursor no conceito da *performance*. Ocorre hoje que a moda inverteu o que a arte propôs; é claro que com muito mais aparato e recurso comercial, porque a moda é sustentada pela sociedade de consumo. E o artista, no caso, questiona a mesma sociedade.

Outro meio favorável ao tecido híbrido entre moda e arte poderiam ser os ambientes e as instalações que formam espaços, onde o artista usa a arquitetura sem se confundir com a mesma. São formas intertextuais que podem também abranger diferentes gêneros artísticos propondo entrecruzamentos. Conforme Costa (2004, p. 63-64), *podem incluir a performance, o objeto, o vídeo e inúmeros outros meios, estabelecendo uma relação ou interação entre eles. Tratam tanto da arte e seus limites como da relação, ou mesmo fusão, entre vida e arte.* Neste sentido, não somente artistas, mas também criadores de moda utilizam-se do meio artístico de instalações e *performances* em ambientes com o propósito de instaurar suas criações e seu processo criativo, levando em consideração as finalidades específicas de cada linguagem.

Em um dado momento contemporâneo, alguns estilistas começaram a redefinir as fronteiras esculturais e conceituais do vestuário, usando materiais inusitados ou esculpindo peças que mostrariam o corpo de forma provocativa. Desde então, a relação entre o que é vestido como roupa e a identidade do sujeito que a veste tornou-se objeto/tema

explorado também por artistas visuais, por exemplo: o vestido de noiva de Christo em forma de carga pesada, Joseph Beuys e sua escultura com forma de ternos de feltro e Emily Bates com seu vestido feito de cabelo humano. Segue neste sentido, inserida na confluência artística, a variabilidade da idéia de beleza e, conseqüentemente, critérios estéticos, ligando em particular a multiplicidade dos dados de percepção do corpo idealizado enquanto padrão.

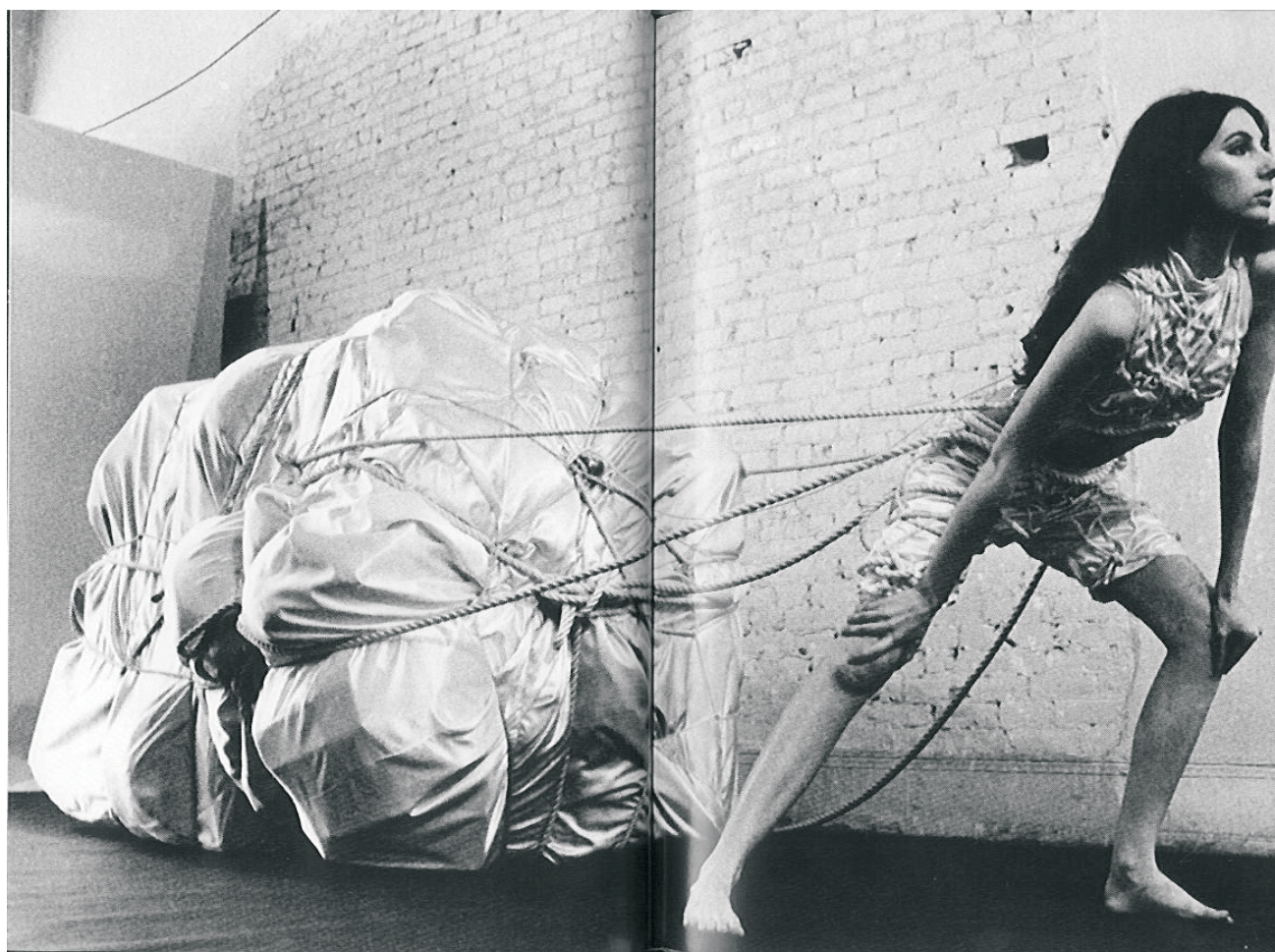


Figura 21

Christo

Vestido de noiva

Fonte da imagem: MÜLLER, Florence. *Arte e moda*, 2000

A idéia de trabalhar o corpo e seus pré-supostos pode ser outro ponto de confluência entre as fronteiras dos sistemas da moda e da arte. Neste sentido, seus sistemas, como processo de criação, propõem a conjunção/disjunção das poéticas. Ao mesmo tempo em que se entrecruzam, suas finalidades são díspares ao mundo da moda, o estranhamento das artes; e ao mundo das artes, o estranhamento da moda, dada sua repulsa ao seu destino de massificação.

A produção emergente de arte contemporânea poderá apresentar o virtual, o efêmero e o erótico como motes que evidenciam estilos híbridos em termos transdisciplinares. Não se trata de buscar justificativa para a temática, mas sim de sublinhar o modo de operar as investigações e procedimentos psicológicos e antropológicos, que segundo Lagnado (In: BASBAUM, 2001, p. 374) incide diretamente sobre a instauração de dois aspectos recorrentes:

*A roupa na arte: os Parangolés de Oiticica, A casa é o corpo e as máscaras de Clark têm ricos desdobramentos nos trabalhos de Laura Lima, Brígida Baltar e Leonilson (1957-93) embora não seja possível, até o presente momento, localizar uma “instauração” no processo desses dois últimos;

*Uma preguiça baudelairiana ronda a criação desde a “cabine-lazer” com colchões para deitar de Oiticica: as xifópagas de Tunga flagradas no ócio de uma fantasia: o olhar extático nas fotografias de Arthur Omar: os pensamentos encapuzados de Cabelo meditam sobre um tempo e um mundo simultaneamente possíveis e irreais que, todavia, não deixam de flutuar numa solução de óleo e álcool.

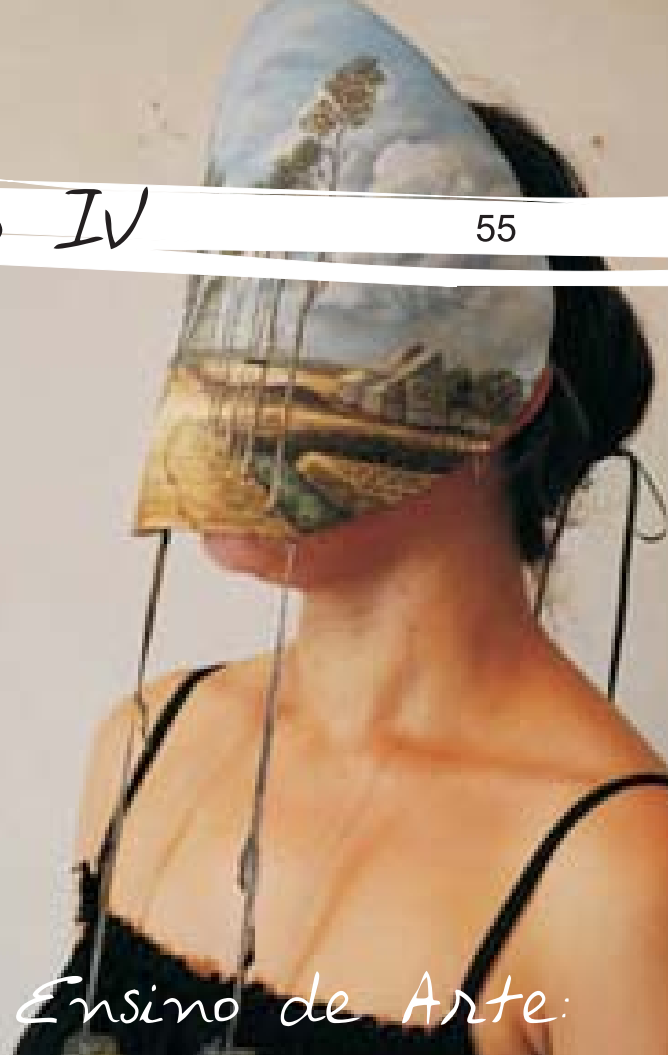
A instauração de uma obra de arte não representa, mas sim apresenta situações dirigidas pelo artista sem sua direta participação, mesclando configurações verificadas em impossibilidades. Desta forma, a tessitura da instauração contempla o tornar visível o invisível, perpassando pelo sentido do olhar do espectador. Já com a moda procuram-se perceber os significados sociais, culturais e o modo como ela se relaciona a valores e propostas de vínculo. Assim, a moda é uma linguagem que organiza os sistemas de expressão conforme semelhante ao sistema da arte. A moda pode ser a forma de vestir e adornar o corpo seguindo tendências contemporâneas que se atualizam a todo o instante (sazonais), apresentadas sucessivamente pelo mercado, e devemos incluir aqui tanto o sistema da roupa como também o sistema do corpo como pontos de expressão que usam a imagem.

Porém, entendemos que a moda é muito mais do que um sistema estético, compreendemos assim, como Castilho (2004), que é uma linguagem que provoca a produção de sentido. Desta forma, a moda e sua imagem poderão ser estudadas como forma de colagem juntamente ao conteúdo de Artes Visuais. Com isto a moda aproxima-se da Educação em Arte.

Não somente artistas, mas também criadores de moda utilizam-se do meio/viés artístico de instalações e *performances* em ambientes com o propósito de instaurar suas criações e seu processo criativo, levando em consideração as finalidades específicas de cada linguagem. No entanto, as unidades estéticas são as mesmas e por isso é possível que, independentemente da vida efêmera e dos objetos mais imediatos, haja possibilidades de ligação entre as correntes.

Capítulo IV

Pesquisas de campo no Ensino de Arte:
dados coletados



Neste capítulo apresentam-se as duas coletas de dados levantados para esta investigação.

Dados do Estágio I e desdobramentos
(2008)

Os dados aqui referenciados baseiam-se no projeto, relatório e prática educativa da acadêmica do CEART Priscilla Menezes de Faria.⁶ O projeto foi intitulado “**Projeto de Estágio: O que a gente carrega no corpo?**” e desenvolvido ao longo do ano de 2008. O texto que segue é de autoria de Priscilla:

Introdução

O projeto de Estágio “O que a gente carrega no corpo?” é uma articulação de idéias fundamentadas a partir de leituras e vivências, que constitui uma pesquisa voltada para a elaboração de propostas a serem desenvolvidas em sala de aula. A temática abordada no projeto é o corpo e as relações intersociais que ele suscita, tomando como recorte a sociedade contemporânea ocidental. O título, em forma de questionamento, revela uma desconfiança íntima, pessoal e universal, que não visa fechar em uma resposta, mas a se desdobrar em inúmeras outras inquietações. O verbo “carregar” faz alusão a uma carga, talvez alegórica, talvez matérica; mas impregnada na própria concepção de corpo, que já não é mais possível de ser deslocado de um contexto simbólico e cultural.

Seguindo a proposta da disciplina de Estágio I, busquei elaborar meu projeto perseguindo elementos e questões da cultura visual, investigando visualidades, esmiuçando o visível e o implícito, questionando sistemas pré-estabelecidos e procurando, de toda forma, enaltecer o senso crítico e fomentar a postura reflexiva.

Neste trabalho, especificamente, vou tratar de elementos do corpo, do vestuário e da mídia, fazendo relações com os “Objetos Relacionais” de Lygia Clark, o delicado projeto “Guardo-me por dentro” de Fabíola Scaranto e, por fim, com a série de trabalhos “Nômades” de Laura Lima. Busco essas tramas e tessituras poéticas para compor uma proposição lúdica e inventiva a respeito do corpo, sugerindo que se repensem os códigos culturais pré-estabelecidos, mas também o próprio lugar que se ocupa nesses códigos.

⁶ O uso do nome da acadêmica foi permitido por meio de uma carta de cessão de direitos, em ANEXO à pesquisa.

(Procuro também me localizar nessas idéias. Se, em meu projeto, não pretendo abordar O Corpo como uma instituição distanciada e alheia, mas como a própria manifestação de si, é importante que eu me encontre nessa escritura. Posso dizer que tenho uma relação forte com a moda. Não por gostar de assistir a desfiles, ou acompanhar assiduamente as mídias de moda, mas por encontrar nas roupas que uso muitas particularidades de mim. Características como cores suaves e texturas orgânicas, por exemplo, são desejáveis para que eu me sinta confortável (para caber) dentro desses panos que são as roupas. São elementos estéticos que aprecio também nos trabalhos de arte, nos objetos, nas coisas do mundo em geral. Tenho, portanto, a necessidade de carregar comigo aquilo que acho belo, que me causa agrado, e que está também no mundo. Outras convicções pessoais também estão localizadas no que carrego (ou deixo de carregar) no meu corpo. A escassez de acessórios que levo comigo está relacionada a certa busca pela naturalidade. Procuro, através daquilo que uso no corpo, a manifestação de uma essência. Como se houvesse uma noção de verdade que estivesse localizada na pele. Mas que tipo de verdade se carrega no corpo se a todo instante o corpo se transforma? *O homem acaba por se assemelhar àquilo que pretendia ser*, sugere Baudelaire *apud* Kathia Castilho.)

Estabeleço, portanto, a procura por um corpo-crítico, que (se) questione e (se) re-signifique a partir do seu entorno; mas também por um corpo-âmagô, que se mantém abaixo da pele, íntimo, subjetivo, esperando por estímulos expressivos que o permitam escapar pelas frestas.

Objetivos

Tenho como objetivos do projeto a construção de um respaldo teórico que me subsidie no planejamento de aulas nas quais eu possa sugerir aos alunos a percepção das imagens do corpo (tanto da mídia, como do próprio corpo) como construções relativas e direcionadas através de códigos culturais. Podendo, dessa forma, estimular olhares mais críticos e aprofundados sobre essas imagens, propondo relações com objetos de arte que questionem justamente esses códigos pré-estabelecidos. Pretendo, por fim, encontrar maneiras de apresentar aos alunos a possibilidade de uma experiência plástica e conceitual a partir de uma subversão de meios, sendo o vestuário meu foco principal.

Como finalidades específicas, tenho a apresentação do trabalho da artista contemporânea Laura Lima em sala de aula, a construção de uma instalação efêmera onde se pretenda responder à pergunta “O que se carrega no corpo?”, a partir de imagens e palavras recortadas de revistas e jornais atuais e a proposição de trabalho plástico e conceitual com roupas encontradas em brechós, no qual os alunos possam romper com os moldes estéticos oferecidos (através da pintura, do recorte, da escrita, da costura, do desenho)

entendendo o sentido dessa ação a partir de reflexões sobre corpo e moda feitas em sala de aula.

Como objetivo pessoal, tenho a construção de uma identidade docente: descobrir-me professora, proponente e pesquisadora em Artes Visuais, lidando com assuntos que me instiguem e envolvam, sem cessar de me inquietar, adensar, aprofundar, tropeçar.

Quadro Teórico de referências

Em “Interrelações da Mídia, do Design do Corpo e do Design da Moda”, Kathia Castilho (2006) vai afirmar a idéia de fascínio gerada pela corporalidade. Dentre os motivos expostos para a afirmação está o fato de o corpo ser a base dos nossos sentidos, da apreciação e da interação com o mundo e também o primeiro suporte de inserções de valores culturais que garantiriam uma possibilidade de socialização, fundante da experiência humana. Desta maneira, é possível compreender o corpo como abertura e isolamento; por funcionar como uma possibilidade de contato ao mesmo tempo em que é a localização de um eu, individuado, posicionado, inserido.

Se fizéssemos uma breve digressão através da história humana, encontraríamos o corpo humano como objeto de exaustiva atenção e fascinação, afirma o texto. Adornado, mutilado, reverenciado e interpretado, o corpo transita entre o íntimo e o social, funcionando como tema, meio, mídia e sujeito de inúmeras manifestações culturais. Pensando em cultura como um território constituído por relações interpessoais, podemos localizar a moda neste âmbito. *De fato, a moda modifica os modos de ser e estar no mundo e as interações sociais deles decorrentes*, diz a autora.

Uma idéia, encontrada em Cristiane Mesquita *apud* Kátia Castilho é a do corpo como um “mundo de possíveis”.

Um 'mundo de possíveis' os corpos esperam da roupa, instáveis que são. Inventivos, descolados de identidades pret-à-porter, esperam criar suas próprias referências, abrigos, imagens. Alguns corpos esperam existir (2006, p.131).

Que possíveis seriam esses? Por que um corpo deveria esperar para existir? Essas são perguntas plausíveis e importantes para compreensão dessa idéia que me pareceu tão instigante. Revela-se aí a noção de um corpo que espera. Ele aguarda por abrigo, identidade, referência, significação. E, nesse sentido, espera por existência. O corpo não é auto-suficiente, ele busca o tempo todo extensões para si, sejam artefatos da tecnologia, abrigos, territórios ou a companhia de outros corpos. Um corpo nunca pode estar só. E seria para abrandar esse desamparo simbólico que a moda se faz tão importante. O mesmo texto explica:

O vestuário possibilita uma série de construções discursivas que atualizam posições ou revelam dados sobre o sujeito propondo uma prática e um exercício da linguagem [...]. A roupa é uma segunda pele, uma segunda mídia, uma extensão de um discurso (2006, p. 89).

Aqui não se está tratando do objeto-roupa, mas do conceito roupa, articulador de inúmeras relações sociais. Sobre as nuances significativas do vestuário, o texto discorre que, se por um lado a roupa protege, embeleza, ornamenta, ela também revela a posição sócio-econômica-cultural do indivíduo no seu grupo de origem, seu caráter psicológico, seus humores, assim como os valores gerais de uma sociedade, estabelecendo assim significações tanto estéticas quanto éticas.

Se a moda funciona, portanto, como uma rede de valores a ser mantida, preservada e cultuada, temos aí os encontros da moda com a mídia, que vai cumprir a função de consolidar os modelos culturalmente instituídos. Como exemplos podemos citar as revistas, as fotos publicitárias, as vitrines das lojas, as novelas, os filmes. Encontramos os modelos de 'boa moda' e beleza vinculados a todas essas mídias, que nos envolvem de tal maneira que chegamos ao ponto de não saber se a mídia mostra o que os espectadores querem ou se os espectadores querem o que a mídia mostra. Os caminhos se entrecruzam e se tornam cada vez mais complexos.

Podemos pensar nos corpos da mídia como corpos ilusórios. Corpos que nos agridem, mas que cultuamos; que estão presentes em toda parte, mas inexistem; que nos olham severos, usando nossos próprios olhos para enxergar. Nízia Villaça, sobre a ilusão do corpo, escreve:

O corpo, mantendo-se como fonte sagrada de todas as ilusões, garante o futuro dos estereótipos. O corpo enigma permanece o grande estereótipo (2007, p. 66).

Mas uma questão de ilusão é também uma questão de imagem. E é na medida de imagem que o corpo se torna superficial. Guy Debord (1997), em "A Sociedade do Espetáculo", diz que *o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens*. Logo, o foco, ao se pensar a imagem inserida na cultura visual, não pode estar na imagem em si, mas no âmbito social em que se insere e nas relações interpessoais que suscita. Uma questão de interação com a imagem, própria da sociedade contemporânea, é a rapidez do olhar. O imediatismo que a imagem provoca, a ansiedade intrínseca às relações do olho com a imagem, o consumo como fim de toda imagem no âmbito do coletivo. Penso que a chamada *Sociedade do Espetáculo* está no fundo de cada olhar que ignora a diferença entre representação e realidade, que consome imagens como se estivesse vivenciando experiências reais.

Novaes (2005), em "Muito Além do Espetáculo", tece um breve histórico das relações do olho com a imagem. Diz que toda imagem pressupõe uma ausência, que toda imagem é representação e sempre fala de uma coisa que não ela mesma. Fala da impossibilidade da imagem *se mostrar mostrando*, da dificuldade da imagem duvidar de si mesma, de se

relativizar. Considera ainda níveis de 'opacidade' da imagem, da mais transparente, que mais se parece com a coisa que representa, até a mais opaca, que dela distancia e se torna diferente. *O maior poder da imagem é o de não aparecer*, diz Novaes (p. 38). Fala aqui da imagem *trompe l'oeil*, hiper-realista, que pretende escapar do papel da representação da coisa para se tornar uma coisa-em-si.

A produção da imagem já foi algo muito raro e precioso, no âmbito do sagrado e da transcendência. Hoje é difícil distanciar-se da imagem. Ela é a mídia, a informação, o lazer, a narrativa, a experiência. Estamos imersos em uma cultura visual que transborda, pouco prestamos atenção na individualidade de cada imagem que a nós se apresenta. Há muita passividade e pouca ação. Muita recepção e pouca reflexão. A imagem pode manipular significados, pode instituir verdades sem fundamento, estimular desejos, cegar. É preciso, portanto, enxergar além da verdade da imagem, romper com sua transparência, descobri-la como fundo opaco, construído e relativo.

Uma boa metáfora para a imagem são as esculturas de mármore, a exemplo das de Camille Claudel e Rodin, que se apresentam como imagens verossímeis, belamente construídas, mas que guardam um pedaço da matéria bruta e amorfa de onde emergiram. O que nos lembra que toda imagem é construção. Ela convence o espectador de que é uma coisa em si, uma verdade; mas a matéria em estado bruto nos lembra da fragilidade da imagem que poderia ter sido construída de inúmeras outras maneiras.

As imagens da moda são fontes para muitas discussões. Podemos falar de cultura, de visualidade, de sociedade, de alteridade, de produção cultural. Em sala de aula, o professor de Artes Visuais procura gerar compreensões a partir de conteúdos e, partindo da realidade em que o aluno se insere, pode questionar 'verdades', alimentando seu senso crítico, buscando um aprofundamento do seu olhar. Existem muitas relações que podemos fazer entre obras de arte e temas do cotidiano. O conteúdo que existe nessas relações nos interessa e nos interessa também preparar o aluno para fazer suas próprias relações.

Dos trabalhos que considero referência poética nas questões do corpo-moda, destaco o "Máscara-Abismo", de 1965-88, de Lygia Clark e o projeto "Guardo-me por dentro", de Fabíola Scaranto.

O primeiro faz parte da série dos "Objetos Relacionais", designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, um trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolve o receptor e convoca sua experiência corporal como condição de realização da obra. A máscara, constituída de sacos de rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar, deve ser colocada no rosto no espectador, que vivenciará um abismo íntimo, individual e portátil.

O projeto "Guardo-me por dentro" foi idealizado por Fabíola Scaranto, ex-aluna da

Licenciatura em Artes Plástica da UDESC. Configura-se em uma camiseta branca de algodão na qual foi bordada, no lado interior, a inscrição “Guardo-me por dentro”. O trabalho se dá no corpo da artista que veste a camiseta e passeia pelo cotidiano carregando a pequena inscrição poética contra a pele.

Os dois trabalhos, em princípio, guardam muitas diferenças. Enquanto o trabalho de Lygia é uma proposição ao espectador que irá vivenciar a obra como uma terapia em direção à estruturação do *self*, o pequeno gesto de Fabíola se dá no âmbito do íntimo, do quase invisível, sendo revelado apenas através de relatos e registros. O que me atrai nos dois trabalhos, porém, é um ponto em comum: os dois se dão em direção interior, protegem o corpo, envolvem, guardam, confinam. São proposições de um corpo que se volta para o interior de si. Em seu trabalho de conclusão de curso, de título homônimo ao trabalho, Fabíola escreve:

Essas experiências poéticas de consideração pessoal, seja para guardar-se, possuir-se, ou fechar-se, são gestos a princípio inaudíveis, no qual o corpo carrega mensagens ilegíveis, num embate entre o que vemos e o que não se pode compreender. Uma comunicação falha entre o dentro e o fora (2006, p. 9).

Não é em um gesto de negação do 'fora' que estes trabalhos me inspiram, mas numa profunda busca pela densidade de si. Jorge Larossa escreve sobre estes percursos internos:

O itinerário que leve a um 'si mesmo' está para ser inventado, de uma maneira sempre singular, e não se pode evitar nem as incertezas nem os desvios sinuosos. De outra parte, não há um eu real e escondido a ser descoberto. Atrás de um véu, há sempre um outro véu; atrás de uma máscara, outra máscara; atrás de uma pele, outra pele. O eu que importa é aquele que existe sempre mais além daquele se toma habitualmente pelo próprio eu: não está para ser descoberto, mas para ser inventado (2004, p. 9).

Nesse sentido, os trabalhos de Lygia e Fabíola funcionam como invenções da interioridade que se expressam através de blusas ou máscaras. Objetos-roupas que são a expressão de movimentos interiores. O ato de agregar à pele algo que aponte para um lugar antes da pele.

Também podem ser lidos como Objetos Relacionais que propõem um 'fechamento do corpo' os objetos da série “Nômades” de Laura Lima. Essas obras são as que pretendo trabalhar diretamente em minhas aulas, esmiuçando diversos aspectos relacionados a elas.

A série “Nômades”, de 2007, é composta por um conjunto de máscaras feitas de linho e tinta acrílica e posicionadas na parede em chassis de madeira em dimensões variadas. A obra da artista, de maneira geral, trata do corpo individual ou coletivo, ou no limiar entre esses dois âmbitos. Segundo o Material Educativo da 27^a Bienal de São Paulo, a produção de Laura Lima pode ser dividida em cinco grande séries de trabalhos, definidas pela artista como “Instâncias” (de pensamento). Em todas elas o corpo é considerado em sua plasticidade e manipulado

por intervenções estilísticas, procedimentos e construções lógicas. Nas “Instâncias” o corpo, em grande parte das vezes, se apresenta limitado na sua liberdade de ação, aceitando executar propostas que vão desde ações à colocação de roupas determinadas pela artista.

Com a série “Nômades”, em específico, a artista aborda também as questões da arte. Neste caso, a pintura de cavalete. O olhar, aqui, não é convidado a contemplar, mas a ser parte integrante do trabalho. É pelo avesso que o olhar do espectador se encontra com a obra. Essa subversão me parece bastante interessante, ainda mais se pensarmos as subversões de arte relacionadas às subversões do corpo. Os objetos “Nômades” constituem adereços lúdicos, poéticos, impossíveis, que nos fazem relativizar aquilo que se apresenta como 'possível' ao corpo. Quem constrói o possível? Quem dá nome ao absurdo? Mas Laura não propõe apenas um corpo possível-absurdo, mas também um corpo *impotente*. As máscaras limitam a visão, o movimento, a exposição do corpo. Que, uma vez estrangeiro de código qualquer, torna-se um corpo-possibilidade, inventor de novas potências. A artista nos propõe ainda uma fuga, mesmo que provisória, da captura social da subjetividade. Pensando nos trabalhos de Lygia Clark e Fabíola Scaranto, nos textos lidos e na minha própria experiência com o ato de vestir, percebo como a roupa pode ser uma extensão da interioridade. E, nesse sentido, a massificação do que é 'usável', 'belo' e 'desejável' nos limita na criação de um universo de possibilidades poéticas de usar-junto-ao-corpo.

Finalmente, valorizo, nesse processo todo, o ato de subversão. A roupa aprovada, legitimada e cultuada socialmente vira, nos trabalhos artísticos citados, objetos de estranhamento, perturbam, destoam do contínuo das coisas. Larossa escreve:

Frente à autoconsciência como repouso, como verdade, como instalação definitiva da certeza de si, prende atenção ao que inquieta, recorda que a verdade costuma ser a arma dos poderosos e pensa que a certeza impede a transformação. Conta-te a ti mesmo tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira (2004, p. 41).

Seria possível que, sendo mais inventores do próprio corpo, formadores da nossa própria imagem, fôssemos também mais propositores das nossas próprias histórias.

Abordagem Metodológica

Estas aulas foram pensadas para alunos de 8ª série a 2º ano. Quando falo deste 'aluno', logo penso nos estudantes que conheci visitando o Colégio Aplicação. Tendo assistido a uma aula de 8ª série, percebi alunos distanciados, pouco interessados, porém inventivos e surpreendentes quando chamados a falar. Sobre esse contexto de idade, pensando em escolas Estaduais, é que estruturei os meus planos de aula.

Plano de Aula I

Tema: O que a gente carrega no corpo?

Objetivo: Voltar a atenção dos alunos às imagens de moda vinculadas às mídia impressas. Questionar essas imagens e os códigos pré-estabelecidos que seguem, fazendo relações com o trabalho “Nômades” da artista Laura Lima.

Justificativa: A recorrência dessas imagens no cotidiano do aluno, as relações sociais que elas suscitam e necessidade de se formar cidadãos mais críticos e preparados para lidar com a cultura visual.

Conteúdo: Arte Contemporânea (relações entre arte e moda)

Metodologia da ação pedagógica: Aula expositiva com auxílio de pranchas e imagens impressas.

1º momento: Apresentar a questão “O que a gente carrega no corpo?”, direcionar a reflexão para aspectos mais simbólicos do corpo, como as noções de beleza, coletividade, individualidade e intimidade. Solicitar aos alunos que, a partir de revistas e jornais atuais, extraiam imagens e palavras que pensem ser relevantes para nos ajudar a responder a esta questão. Propor que se apresentem essas imagens em fios de nylon, com um aspecto de varal. Desta forma, localizar a idéia de moda em elementos conhecidos do aluno. Deixar que realizem o trabalho livremente, para poder justamente observar o direcionamento dado pelos alunos.

2º momento: Conversar sobre o resultado final. Por que foram feitas essas escolhas? Elas respondem à pergunta inicial? São elementos de proteção, de pudor, de identificação, de expressão, de sentido individual? Apresentar todos esses sentidos como possíveis. Somos livres para carregarmos o que queremos no corpo ou algo nos condiciona? Falar dos códigos da mídia, da publicidade. Buscar apresentar estes códigos como 'construções' e não como 'verdades absolutas'.

3º momento: Apresentar imagens do trabalho “Nômades” de Laura Lima. Questionar: Por que eles carregam esses objetos no corpo? Falar sobre arte contemporânea, a obra deslocada do objeto, a obra enquanto processo e proposição. Apontar semelhanças entre o varal e os trabalhos de Laura Lima. Ambos questionam aquilo que as pessoas fazem no cotidiano sem se questionarem. Falar das idéias de corpo-limitado, corpo-absurdo, corpo-possibilidade. Convidá-los a debater sobre o assunto. Dizer que, na aula seguinte, faríamos algo parecido com o processo da artista.

Avaliação

A avaliação se dará observando o envolvimento e interesse na montagem do varal e na participação, quando chamados a opinar nos momentos de debate.

Plano de Aula II

Tema: O que a gente carrega no corpo?

Objetivo: Voltar a atenção dos alunos às imagens de moda vinculadas às mídias impressas. Questionar essas imagens e os códigos pré-estabelecidos que sigam, fazendo relações com o trabalho “Nômades” da artista Laura Lima. Propor uma experiência plástica e conceitual de subversão dos meios.

Justificativa: A recorrência dessas imagens no cotidiano do aluno, as relações sociais que elas suscitam e necessidade de se formar cidadãos mais críticos e preparados para lidar com a cultura visual. A importância de questionarmos e atuarmos sobre os meios que nos são impostos.

Conteúdo: Arte Contemporânea Artista Laura Lima

-Identidade/ Subjetividade

- Vivência poética: roupa poética

Metodologia da ação pedagógica:

Aula expositiva e prática. Com auxílio de pranchas e imagens impressas. Materiais adquiridos por mim, como roupas masculinas e femininas, de vários tamanhos e materiais para intervenções.

1º momento: Retomar o trabalho de Laura Lima. O que eles lembram? Quais questões foram pensadas em casa? Falar brevemente sobre as mesmas questões da aula anterior para que os alunos relembrem.

2º momento: Apresentar roupas antigas e compradas em brechós e propor um trabalho em cima delas. Sugerir que criem suas próprias roupas-poéticas, interferindo com pintura, colagem, desenho, cortes, costuras, textos e o que mais quiserem. Pedir que tenham um objetivo em mente e possível de ser explicado à turma. Perceber se funcionará melhor uma justificativa oral ou por escrito. Deixar que trabalhem enquanto passo pelos grupos, observe e converse.

3º momento: Conversar sobre os resultados atingidos. Questionar escolhas e objetivos. Deixar que falem sobre os trabalhos. Propor, por fim, uma exposição, à maneira da de Laura Lima, em um espaço da escola intitulada “O que a gente carrega no corpo?”, se for de comum acordo com os alunos. Caso contrário, pedir novas sugestões de nome. Expor as roupas-poéticas feitas pelos alunos, aconselhando-os a espalharem pela escola que aquela é uma exposição que se pode vestir e verificar se saberiam explicar o porquê.

Avaliação

A avaliação se dará observando o envolvimento e interesse na confecção das roupas-poéticas e na possibilidade de explicar as escolhas feitas na construção do trabalho.

Referência Bibliográficas

CASTILHO, Kathia. **Interrelações da da mídia, do design do corpo e do design de moda** In: GARCIA, Wilton (Org). *Corpo e subjetividade - estudos contemporâneos*. SP: Factash Editora, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. RJ: Contraponto, 1997.

LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra - trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

NOVAES, Adauto. **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SCARANTO, Fabíola. **Guardo-me por dentro**. 2006. 60 p. Monografia- Universidade do Estado de Santa Catarina.

VILLAÇA, Nízia. **A Edição do Corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri/SP: Estação das Letras, 2007.

27ª Bienal de São Paulo: **Como Viver Junto**: material educativo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Anexos



Figura 22

Fabíola Scaranto
Projeto *Guardo-me por dentro*



Figura 23

Lygia Clark
Nostalgia do corpo - Máscara Abismo (1965-88)

Figura 24

Laura Lima
Série Nômades (2007)
Máscaras em acrílica sobre tela e chassis de madeira, dimensões variadas.



Figura 25

Laura Lima
Série *Nômades* (2007)



Figura 26

Laura Lima
Série *Nômades* (2007)

*Segue relatório⁷ da prática educativa intitulada:
 “O que a gente carrega no corpo?” Reflexões e Desdobramentos*

Resumo: O presente artigo relata a experiência de estágio desenvolvido no Colégio Aplicação de Florianópolis, SC. A partir de temáticas da arte contemporânea investigo os desdobramentos suscitados pelas relações entre experiência e significação, buscando relacionar o experimental com referências teóricas e poéticas, contrapondo intenção e resultado, projeto e redimensionamento. O trabalho conversa com trabalhos de artistas como Nelson Leirner, Lygia Clark e Laura Lima, e faz relações entre imagens da arte e imagens da cultura da visual.

Palavras-Chave: Arte contemporânea, significação, educação, experiência.

No primeiro semestre de 2008, na disciplina de Estágio I, foi⁸ solicitado que pensássemos em propostas articuladoras entre conteúdos de arte e temáticas da moda e da cultura visual. A partir de leituras e vivências articuladas através de observações de aulas de artes e discussões posteriores, pude construir o meu projeto de estágio, contemplando conteúdos de arte, reflexão crítica acerca da cultura visual e proposições de vivências poéticas, explorando assim o significar e o fazer. Tendo como objetivos, portanto, elaborar junto aos alunos a percepção das imagens do corpo (tanto da mídia, como do próprio corpo) como construções relativas e direcionadas através de códigos culturais, estimulando um olhar mais crítico e aprofundado sobre essas imagens com apresentação de objetos de arte que questionem esses códigos pré-estabelecidos e esmiuçando os desdobramentos por eles suscitados. Propondo, por fim, a experiência plástica e conceitual de uma subversão de meios. Para pensar no meu projeto intitulado “O que a gente carrega no corpo?” fui buscar respaldo em textos críticos sobre a moda e corpo, em suas significações contemporâneas. Cristiane Mesquita apud Kathia Castilho vai escrever sobre as relações entre corpo e roupa.

Um 'mundo de possíveis' os corpos esperam da roupa, instáveis que são. Inventivos, descolados de identidades pret-à-porter, esperam criar suas próprias referências, abrigos, imagens. Alguns corpos esperam existir (2006, p. 86).

⁷ Nota da autora: Neste artigo de Priscilla Menezes entendemos que há repetições de trechos e citações, os quais foram oriundos do projeto de estágio. Para fins desta pesquisa, optamos por não alterar o texto que a professora/artista/pesquisadora elaborou para seu artigo.

⁸ Disciplina do curso de Licenciatura em Artes Plásticas (CEART- UDESC), ministrada então pela professora Drand. Jocielle Lampert.

Pensando nesse corpo da espera, que aguarda por abrigo, identidade, referência, significação, é possível entender que um corpo nunca é auto-suficiente, ele busca o tempo todo extensões para si, sejam artefatos da tecnologia, abrigos, territórios ou a companhia de outros corpos. Um corpo nunca pode estar só. E seria para abrandar esse desamparo simbólico que a moda se faz tão importante. O mesmo texto explica:

O vestuário possibilita uma série de construções discursivas que atualizam posições ou revelam dados sobre o sujeito propondo uma prática e um exercício da linguagem [...]. A roupa é uma segunda pele, uma segunda mídia, uma extensão de um discurso (2006, p. 89).

Aqui não se está tratando do objeto-roupa, mas do conceito roupa, articulador de inúmeras relações sociais. Sobre as nuances significativas do vestuário, o texto discorre que, se por um lado a roupa protege, embeleza, ornamenta, ela também revela a posição sócio-econômica-cultural do indivíduo no seu grupo de origem, seu caráter psicológico, seus humores, assim como os valores gerais de uma sociedade, estabelecendo assim significações tanto estéticas quanto éticas.

Se a moda funciona, portanto, como uma rede de valores a ser mantida, preservada e cultuada, temos aí os encontros da moda com a mídia, que vai cumprir a função de consolidar os modelos culturalmente instituídos. Como exemplos, podemos citar as revistas, as fotos publicitárias, as vitrines das lojas, as novelas, os filmes. Encontramos os modelos de 'boa moda' e beleza vinculados a todas essas mídias, que nos envolvem de tal maneira que chegamos ao ponto de não saber se a mídia mostra o que os espectadores querem ou se os espectadores querem o que a mídia mostra. Os caminhos se entrecruzam e se tornam cada vez mais complexos. Podemos pensar nos corpos da mídia como corpos ilusórios. Corpos que nos agriem, mas que cultuamos; que estão presentes em toda parte, mas inexistem; que nos olham severos, usando nossos próprios olhos para enxergar. Nízia Villaça, sobre a ilusão do corpo, escreve:

O corpo, mantendo-se como fonte sagrada de todas as ilusões, garante o futuro dos estereótipos. O corpo enigma permanece o grande estereótipo (2007, p. 66).

Mas uma questão de ilusão é também uma questão de imagem. E é na medida de imagem que o corpo se torna superficial. Guy Debord (1997), em seu famigerado "A Sociedade do Espetáculo", diz que *o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens*. Logo, o foco, ao se pensar a imagem inserida na cultura visual, não pode estar na imagem em si, mas no âmbito social em que se insere e nas relações interpessoais que suscita. Uma questão de interação com a imagem,

própria da sociedade contemporânea, é a rapidez do olhar. O imediatismo que a imagem provoca, a ansiedade intrínseca às relações do olho com a imagem, o consumo como fim de toda imagem no âmbito do coletivo. Penso que a chamada *Sociedade do Espetáculo* está no fundo de cada olhar que ignora a diferença entre representação e realidade, que consome imagens como se estivesse vivenciando experiências reais. Novaes (2005), em “Muito Além do Espetáculo”, tece um breve histórico das relações do olho com a imagem. Diz que toda imagem pressupõe uma ausência, que toda imagem é representação e sempre fala de uma coisa que não ela mesma. Fala da impossibilidade da imagem *se mostrar mostrando*, da dificuldade da imagem duvidar de si mesma, de se relativizar. Considera ainda níveis de 'opacidade' da imagem, da mais transparente, que mais se parece com a coisa que representa, até a mais opaca, que dela distancia e se torna diferente. *O maior poder da imagem é o de não aparecer*, diz Novaes (p. 38). Fala aqui da imagem *trompe l'oeil*, hiper-realista, que pretende escapar do papel da representação da coisa, para se tornar uma coisa em si.

A produção da imagem já foi algo muito raro e precioso, no âmbito do sagrado e da transcendência. Hoje, é difícil distanciar-se da imagem. Ela é a mídia, a informação, o lazer, a narrativa, a experiência. Estamos imersos em uma cultura visual que transborda, pouco prestamos atenção na individualidade de cada imagem que a nós se apresenta. Há muita passividade e pouca ação. Muita recepção e pouca reflexão. A imagem pode manipular significados, pode instituir verdades sem fundamento, estimular desejos, cegar. É preciso, portanto, enxergar além da verdade da imagem, romper com sua transparência, descobri-la como fundo opaco, construído e relativo. Uma boa metáfora para a imagem são as esculturas de mármore, a exemplo das de Camille Claudel e Rodin, que se apresentam como imagens verossímeis, belamente construídas, mas que guardam um pedaço da matéria bruta e amorfa de onde emergiram. O que nos lembra que toda imagem é construção. Ela convence o espectador de que é uma coisa em si, uma verdade; mas a matéria em estado bruto nos lembra da fragilidade da imagem, que poderia ter sido construída de inúmeras outras maneiras.

As imagens da moda são fontes para muitas discussões. Podemos falar de cultura, de visualidade, de sociedade, de alteridade, de produção cultural. Em sala de aula, o professor de Artes Visuais procura gerar compreensões a partir de conteúdos e, partindo da realidade em que o aluno se insere, pode questionar 'verdades', alimentando seu senso crítico, buscando um aprofundamento do seu olhar. Existem muitas relações que podemos fazer entre obras de arte e temas do cotidiano. O conteúdo que existe nessas relações nos interessa e nos interessa também preparar o aluno para fazer suas próprias relações, a partir de uma construção crítica e da exploração reflexiva.

Para pensar nessas questões elaboradas no projeto de estágio escolhi trabalhar com a artista contemporânea Laura Lima. A artista trabalha com temáticas do corpo e da subjetividade,

construindo obras que adquirem sentido quando estão em contato com o corpo do espectador. Segundo o Material Educativo da 27^a Bienal de São Paulo, a produção de Laura Lima pode ser dividida em cinco grande séries de trabalhos, definidas pela artista como “Instâncias” (de pensamento). Em todas elas o corpo é considerado em sua plasticidade e manipulado por intervenções estilísticas, procedimentos e construções lógicas. Nas “Instâncias” o corpo, em grande parte das vezes, se apresenta limitado na sua liberdade de ação, aceitando executar propostas, que vão desde ações à colocação de roupas determinadas pela artista.

A série “Nômades” de 2007, com a qual decidi trabalhar nas minhas aulas, é composta por um conjunto de máscaras feitas linho e tinta acrílica e posicionadas na parede em chassis de madeira em dimensões variadas. A obra da artista, de maneira geral, trata do corpo individual ou coletivo, ou no limiar entre esses dois âmbitos. Com a série “Nômades”, em específico, a artista aborda também as questões da arte. Neste caso, a pintura de cavalete. O olhar, aqui, não é convidado a contemplar, mas a ser parte integrante do trabalho. É pelo avesso que o olhar do espectador se encontra com a obra. Essa subversão me parece bastante interessante, ainda mais se pensarmos as subversões de arte relacionadas às subversões do corpo. O objetos “Nômades” constituem adereços lúdicos, poéticos, impossíveis, que nos fazem relativizar aquilo que se apresenta como 'possível' ao corpo. Quem constrói o possível? Quem dá nome ao absurdo? Mas Laura não propõe apenas um corpo possível-absurdo, mas também um corpo *impotente*. As máscaras limitam a visão, o movimento, a exposição do corpo. Que, uma vez estrangeiro de código qualquer, torna-se um corpo-possibilidade, inventor de novas potências. A artista nos propõe ainda uma fuga, mesmo que provisória, da captura social da subjetividade. E, nesse sentido, a massificação do que é 'usável', 'belo' e 'desejável' nos limita na criação de um universo de possibilidades poéticas de-usar-junto-ao-corpo.

Finalmente, valorizo, nesse processo todo, o ato de subversão. A roupa, aprovada, legitimada e cultuada socialmente vira, nos trabalhos artísticos citados, objetos de estranhamento, perturbam, destoam do contínuo das coisas. Larossa escreve:

Frente à autoconsciência como repouso, como verdade, como instalação definitiva da certeza de si, prende atenção ao que inquieta, recorda que a verdade costuma ser a arma dos poderosos e pensa que a certeza impede a transformação. Conta-te a ti mesmo tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira (2004, p. 41).

Entendendo dessa maneira que, sendo mais inventores do próprio corpo, formadores da nossa própria imagem, fôssemos também mais propositores das nossas próprias histórias.

Frente a todo esse referencial teórico e poético, tendo um projeto preliminar em mãos, fui até o Colégio Aplicação (Florianópolis-SC) onde havia feito minhas observações no

primeiro semestre de 2008 e onde pude atuar no segundo semestre do mesmo ano. Passei então a redimensionar o meu projeto. Sabendo que daria aulas para um grupo de 40 alunos do 1º ano do 2º grau, e que teríamos três encontros de 45 minutos, precisei redimensionar os planos de aula para que fossem plausíveis em relação ao tempo disponível e à quantidade de alunos com os quais deveria trabalhar. Outro redimensionamento se deu através de uma solicitação feita pela professora da turma, que me pediu para introduzir a arte contemporânea (pouco conhecida para esses alunos até então), abordando os procedimentos de instalação e *performance*. Como, inicialmente, meu projeto contemplava apenas duas aulas e eu tive a oportunidade de atuar em três encontros, me foi possível pensar nesse acréscimo de conteúdo, de forma a dialogar com a minha proposta inicial.

Para começar a conversar com os alunos sobre aspectos da arte contemporânea, comecei fazendo alguns paralelos entre a arte academicista, a arte moderna e a arte contemporânea. Pensando nos três momentos como desdobramentos uns dos outros, apresentei pontos comuns e aspectos de divergência, buscando uma compreensão da arte como território orgânico, vivo, influenciado por aspectos exteriores e internos a si, problematizando o social e o formal, a representação e a apresentação. Para situá-los no território híbrido e difuso da arte contemporânea, passei a trabalhar com conceitos. O primeiro deles, o conceito de 'obra como objeto'. Para desmontar a idéia de que a obra precisa ser fruto de uma feitura manual e que deve ser deslocada do mundo por uma moldura ou pedestal, apresentei o trabalho do paulista Nelson Leirner. O artista tem como matéria-prima de seus trabalhos, elementos prontos, fabricados industrialmente. Seu procedimento artístico consiste no recolhimento do objeto de uso provocando um deslocamento do seu sentido. Seus trabalhos transitam entre a escultura e o objeto, a composição e a apropriação. Fazendo uso de objetos banais e repletos de significação culturalmente consolidadas, o artista propõe uma situação de estranhamento, nos fazendo relativizar o código cultural no qual tais objetos se inserem, repensando seus potenciais significantes. Trabalhando com Nelson Leirner pude aproximar seus objetos-obras com o conceito de instalação, conversando sobre esse procedimento artístico no qual a obra frequenta o mundo, desprovida de molduras ou contornos, dialoga com o espaço e com o corpo do espectador, convidando-o a ser parte viva da obra, no sentido de que se dá uma nova maneira a cada reposicionamento empreendido pelo espectador em relação à obra que se expande no espaço.

O segundo conceito que procurei trabalhar com os alunos ao longo das aulas foi a do 'artista como propositor'. Buscando desconstruir a idéia de um artista-gênio, ou um artista-artesão, procurei apresentá-los a noção de um artista que trabalha com idéias, situações, propondo vivências entre público e obra. Para ilustrar essa idéia, apresentei alguns trabalhos da Lygia Clark de sua série "Objetos Relacionais", designação genérica atribuída por Lygia

Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, um trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolve o receptor e convoca sua experiência corporal como condição de realização da obra. Apresentando algumas imagens da artista pude conversar com os alunos acerca da noção de *performance*. Ação artística que tem como elementos estéticos o corpo do artista, ou de pessoas designadas pelo artista, a efemeridade da ação e participação do público espectador. Acontece de maneira singular a cada vez que é apresentada, pois fazem parte da obra os aspectos do espaço onde se dá.

Após trabalhar tais questões conversei com os alunos sobre o trabalho da já citada Laura Lima e confrontei imagens de seu trabalho com imagens da mídia, trabalhando questões da imagem, da mídia e do mercado. Pude perceber então como os alunos se sentem mais à vontade para empreender uma discussão quando são abordadas temáticas de seu cotidiano. Enquanto estavam-se discutindo temáticas próprias da arte, eles se mantinham calados, reagindo muito pouco às perguntas a eles direcionadas. Ao apresentar o trabalho de Laura Lima fazendo ligações com imagens da moda, familiares a eles, os alunos se sentiram à vontade para entrar na discussão, emitindo suas opiniões e vivências próprias. Questionando o trabalho da artista através de seu repertório pessoal e as reflexões elaboradas durante as nossas aulas.

Diante desta experiência de trabalhar arte contemporânea com adolescentes me vi em uma situação de grande complexidade. Pois é preciso estimular o interesse do aluno por este assunto, que é muitas vezes obscuro para os próprios estudantes de arte. Buscando uma compreensão sobre o que é infinitamente complexo. Tentando elaborar aquilo que muitas vezes se mostra resistente à elaboração. Sobre arte contemporânea, a professora Anita Koneski vai afirmar que *Não existem mais quaisquer critérios formais ou materiais, ou qualquer critério absolutamente válido para definir a arte com pretensões de uma universalidade*. Portanto, ao se propor a ensinar arte contemporânea, o professor chega desarmado de esquemas e resumos. É preciso elaborar outro tipo de pensamento acerca do entendimento de arte. Anita Koneski continua escrevendo que *A arte deixa de ser expressão do fundamento para se abrir para uma multiplicidade de leituras que faz do diálogo com o espectador o princípio da verdade*. Tal afirmação encontra respaldo em uma situação vivida em sala de aula, quando um aluno pergunta qual é o significado de uma determinada obra e eu me vejo diante de uma obra múltipla em significados, oferecendo um significado verdadeiro para cada leitura possível formadas por diferentes espectadores. Tornar esse conceito de significação possível ao entendimento do aluno é o esforço que se deve empreender. Anita Koneski escreve ainda a respeito da arte contemporânea:

Esta arte assusta porque vai contra todo o esforço da sociedade de ordenar o caos, manter a ordem, refrear os impulsos e censurar os desejos. A ordem ideal da nossa sociedade está fundamentada na proteção aos perigos da transgressão.

Por estar emaranhado em um código de significações tão próprio, o ensino da arte contemporânea nunca pode ser mera enumeração de fatos, mas precisa passar por uma elaboração de ordem filosófica, a fim de que se relativizem verdades pré-concebidas, criando um espaço fértil para novas significações.

Alberto Tassinari afirma que *Há um duplo movimento de inclusão e exclusão do espectador diante de uma obra contemporânea* (2001, p. 143). Tal movimento é percebido nos trabalhos contemporâneos, como os de Laura Lima que, ao mesmo tempo em que solicitam a participação do público, provocam um forte estranhamento. Lidam com elementos banais do cotidiano, mas transmutam seus significados a ponto de os tornarem estranhos e inacessíveis. Tassinari continua, dizendo:

Em última instância porque, para haver intersubjetividade, é necessário que existam subjetividades. A uma coisa qualquer no espaço em comum não se atribui subjetividade (2001, p. 144).

E segue colocando que *Esboça-se, e no que esboça, a obra incorpora desvios, e também uma alteridade aí começa a insinuar-se* (2001, p. 153). Portanto, para pensarmos na suposta aridez proposta por esses objetos apropriados do mundo e ressignificados em códigos provocadores do estranhamento, podemos entender que, nessa intersubjetividade mediada por desvios, o que resulta é o contato com a alteridade. E lidar com a alteridade me parece ser a maior dificuldade e maior riqueza que se pode encontrar no cerne da arte contemporânea.

Ao final de minhas aulas expositivas junto a essa turma do Colégio Aplicação, propus um trabalho prático em cima de roupas prontas, pré-configuradas, solicitando que os alunos, em grupos, quebrassem os moldes das roupas, pensando em como ressignificá-las através de uma customização poética. Acompanhar este exercício prático me fez pensar o quando o 'fazer' em arte se apresenta problemático para mim. Se, por um lado, corre-se o risco de incidir em um fazer vazio, propondo um fazer desprovido de significação, por outro lado a significação esvaziada de experiência torna-se mera acumulação de informação. Pensar em um fazer que esteja costurado no significar e procurar elaborar os dois de maneira a se acrescentarem mutuamente é a tarefa do professor. Pensando na minha própria experiência como professora e na experiência desses alunos, me remeto a um texto de Jorge Larossa no qual ele propõe pensar a educação a partir do par experiência/sentido.

O autor (LAROSSA, 2002) vai colocar que nunca se passaram tantas coisas em nossa sociedade, mas que a experiência se torna cada vez mais rara. Diz que a experiência é aquilo que nos passa, que nos acontece e nos toca. Diferencia experiência de informação, colocando que o excesso de informação seria um impedimento para a experiência, uma vez que um sujeito manipulado pelos aparatos da informação e da opinião acaba tão rígido em seus

pré-julgamentos que se torna incapaz de experiência qualquer. Sendo a informação conforto e certeza, a experiência, pelo contrário, contém em sua raiz etimológica as idéias de travessia e perigo. Larossa escreve:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (2002, p.24).

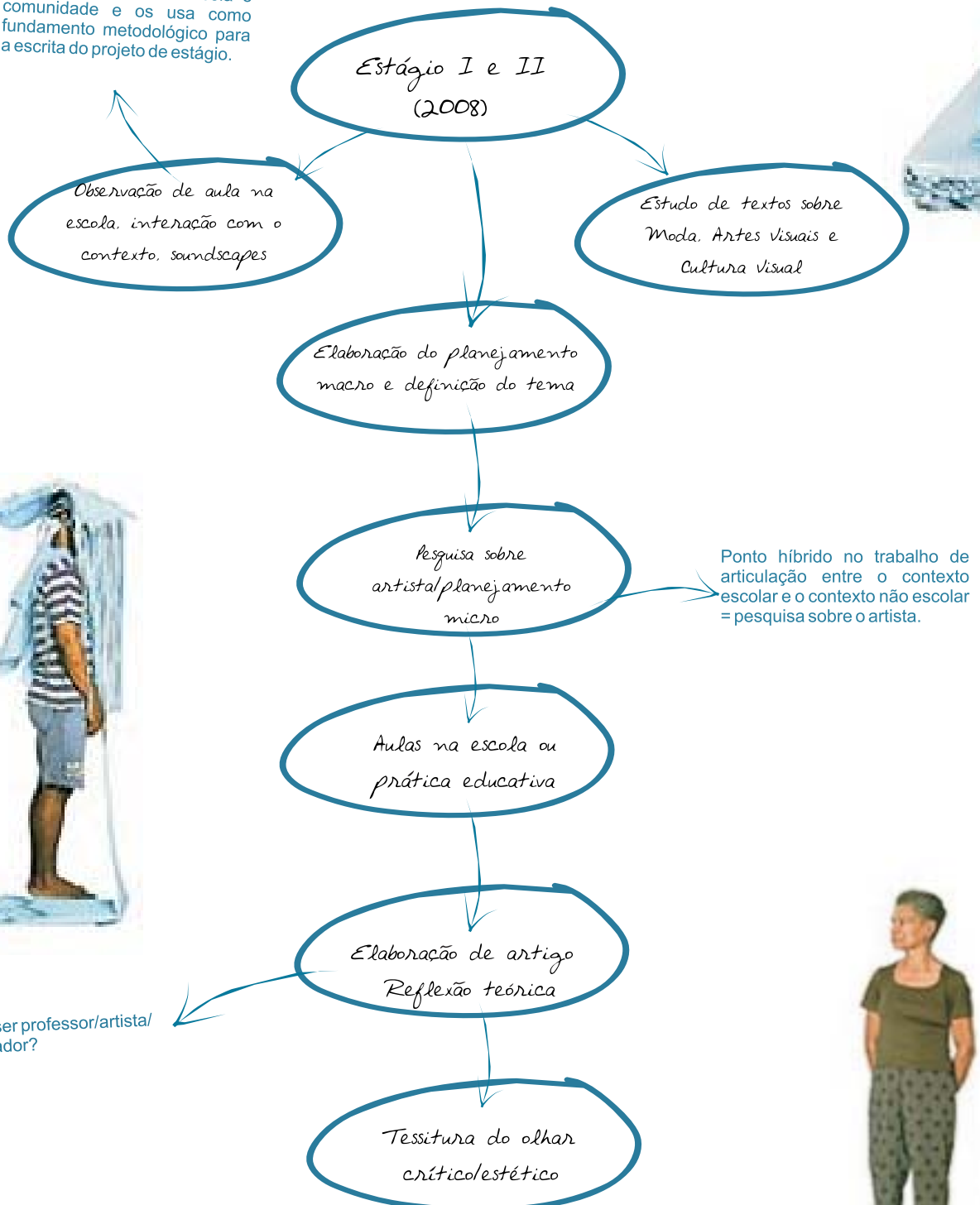
A experiência, portanto, como local da elaboração do significado. Trazendo para o corpo aquilo que paira no espaço do conceito. Tornando, dessa maneira, o aprendizado como algo inteiro, que possa de fato modificar o aluno, convidando à travessia e ao perigo que é atirar-se ao desconhecido e manter-se resistente a tudo aquilo que parece pronto.

Referências Bibliográficas

- CASTILHO, Kathia. **Interrelações da mídia, do design do corpo e do design de moda** In: GARCIA, Wilton (Org). *Corpo e subjetividade - estudos contemporâneos*. SP: Factash Editora, 2006.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. RJ: Contraponto, 1997.
- KONESKI, Anita. **O Estranhamento na Arte Contemporânea** (texto disponibilizado para alunos da disciplina Crítica de Arte ministrada por Anita Koneski no curso de Artes Plásticas do CEART UDESC).
- LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004
- _____. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Nº. 19, 2002.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra - trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- NOVAES, Adauto. **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
- VILLAÇA, Nízia. **A Edição do Corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri/SP: Estação das Letras, 2007.
- 27ª Bienal de São Paulo: **Como Viver Junto: material educativo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Mapa e percurso relacional na pesquisa de Priscilla

Soundscape é um exercício de percepção, o estagiário grava diferentes áudios na Escola e comunidade e os usa como fundamento metodológico para a escrita do projeto de estágio.



O que é ser professor/artista/pesquisador?

Ponto híbrido no trabalho de articulação entre o contexto escolar e o contexto não escolar = pesquisa sobre o artista.

É indiscutível que há diferenças entre a arte que se ensina na escola e o sistema de arte (galerias, museus e instituições culturais). É visto que ainda há uma dicotomia entre o que se ensina nos cursos universitários de Artes Visuais e o que a escola pressupõe como conteúdo. A escola impõe uma disciplina (muitas vezes evidenciada por uma prática polivalente e um sistema cartesiano) que evidencia não uma qualidade, mas uma quantidade, além do mais insiste em modelos de 'como' ensinar exigindo metodologias pautadas em abordagens puramente teóricas que pouco contribuem para o cenário de uma discussão pautada no cotidiano de quem aprende, e quando acontecem casos dessas teorias evidenciarem uma prática vinculada ao contexto, torna-se evidente o deslocamento e o esforço do docente.

A universidade, entre meandros políticos e entraves burocráticos, tem por função desconstruir e ressignificar tais eixos teóricos, ou modelos de representação para o ensino, pesquisa e extensão, mas de fato trabalha com a construção e elaboração de um pensamento abstrato que deve ser referenciado e evidenciado em um processo criativo e colaborativo.

O que de fato necessitamos para um curso de formação docente em Artes Visuais? Necessitamos de um olhar que vincule prática artística contemporânea a uma Educação contemporânea. Práticas que são evidenciadas por articulações entre territórios ou áreas de conhecimento que se tocam e trocam entre si possibilidades de um trabalho educativo vinculado ao contexto, sem deixar de abordar o conteúdo (seja teórico ou prático). Assim, não se trata de reforçar uma cultura hegemônica, mas sim desconstruir referenciais pré estabelecidos, trata-se de impulsionar formas colaborativas de olhar para o Outro, para o seu próprio contexto, inserindo conteúdo de arte.

Ao longo de 2008 impulsionei os estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais vinculados às disciplinas de estágio curricular supervisionado a estudarem textos que não estariam diretamente ligados à prática educativa textos sobre subjetividade, moda, corpo, sociedade do espetáculo, mas sim tratavam-se de textos oriundos de um conteúdo subjetivado à prática educativa.

Entendo que a forma de articulação entre o professor/artista/pesquisador deve ser pontuada em eixos de reflexão prática (com exemplos concretos, mas sem modelos ou parâmetros), assim a construção poética da realidade em que a prática educativa se desenvolveu baseou-se na percepção da compreensão crítica da arte, pontuados por registros visuais, registros de áudio/*soundscapes* do espaço da escola e da comunidade, assim como gostos, gestos, vivências, afetos e desafetos que permeiam a elaboração da formação docente. Buscar compreender como se pauta a percepção no espaço educativo da escola entendendo que o contexto faz parte da reflexão sobre a articulação do conteúdo foi o ponto norteador para a pesquisa-ação realizada por mim. Partindo das observações e do exercício de *soundscape* e entrecruzando com textos temáticos, propus aos alunos que elaborassem projetos de estágio para que fossem desenvolvidos e postos em prática nas escolas.

O que fica evidenciado nesta pesquisa é o projeto/artigo da prática educativa de Priscilla, porém é necessário salientar que tive 17 alunos de estágio I e 6 alunos no estágio II, Priscilla representa o percurso que esses estudantes realizaram quando freqüentaram os estágios I e II que realizaram ao longo de 2008.

Entendendo que não somente o olhar investigativo sobre o contexto seria suficiente para uma abordagem sobre a compreensão crítica da arte no contexto pedagógico, mas sim o entendimento de que conteúdo e contexto se justificam em interconexões relacionais, o que certamente tornaria uma práxis educativa evidenciada em um tempo contemporâneo.

Ao pesquisar conceitos sobre o corpo e a imagem desse corpo, suas relações sociais mediadas pela imagem, Priscilla deparou-se com uma crítica a uma sociedade que conjuga automatismo e liberdade, evidenciados não pelo suporte do corpo, mas sim pelo que o corpo carrega, agrega e expõe.

A imagem da moda pode ser uma chave para pensar a cultura visual em Arte, pode ser abordada em diferentes formas de pesquisar *sobre arte* e *em Arte*. Não se trata em desenvolver metodologias, mas sim refletir sobre a possibilidade estratégica de um sistema estético paralelo ao sistema de arte (com eixos sobre a linguagem e a expressão artística), podendo este sistema dar suporte a colagens conceituais sobre a arte.

É preciso ressaltar o conceito de hipermodernidade instaurado por Lipovetsky (2004), onde se expõe a obsessão contemporânea sobre o tempo, decorrente da crescente pressão temporal exercida pela sociedade, assim a hipermodernidade é marcada por um tempo impulsionado pelo consumo e pela comunicação de massa (em que tudo se torna hiper).

Entender questões que permeiam a articulação do trabalho artístico/poético realizado pelo artista e vivenciado até então pela percepção do estudante de escola, onde o mote principal foi refletir sobre o corpo e seu movimento de 'agregação' contemporânea, foi o objetivo do trabalho elaborado por Priscilla.

Não entendemos o indivíduo contemporâneo como passivo ao meio estético/ético, mas sim um sujeito que produz sentido sobre o seu contexto vivenciado por ele (com seus anseios, devaneios, virtuais e reais), daí a relevância em levar um conteúdo de arte pautado em produção de artistas contemporâneos e tecer a relação perceptiva em meio a uma produção plástica e dialógica dos alunos da educação básica. Pois, em meio ao sistema estético da moda, atravessado pela imagem e pelo contexto cultural, situa-se na estética do cotidiano, na publicidade, na sociedade de consumo, em valores e crenças permeada por significações tecidas por influências condicionadas, a mídia e a velocidade da informação.



Figura 26

Colagem elaborada por Priscilla no Estágio I como exercício reflexivo de aula, proposta pautada sobre a idéia da representação do próprio processo criativo.

Refletir sobre a moda e sua imagem quer dizer refletir sobre o corpo e suas confluências em diferentes espaços e ações. O corpo na cena contemporânea apresenta narrativas singulares, fragmentos permeados por idiossincrasias e paradoxos. Podendo ser um corpo constituído por próteses, moldes de linguagens, aparatos da ciência. Cirurgias, transplantes, recombinações genéticas e assim o corpo desprende-se dos limites anatômicos para pautar-se sobre o imaginário, imaginário produzido pela sociedade da informação e configurado de forma virtual na contemporaneidade.

Em uma perspectiva re-constitutivista e contemporânea para a educação, onde o estudo reflexivo sobre a cultura midiática poderá enfatizar as diferentes formas de compreensão sobre o poder, o privilégio e o desejo socialmente evidenciado na vida cotidiana. Trata-se como uma função da Educação propiciar um conhecimento crítico, com um objetivo que reflita sobre um processo de subversão de um sistema educativo solidificado em práticas modernistas.

O que proponho neste estudo é tecer uma pesquisa educacional baseada em Arte (conforme o pensamento de BARONE; EISNER, 1997; MARIN, 2005). Nesta perspectiva, além de articular qualidades estéticas sobre o pensamento visual, seria inserir elementos do

design como processo da investigação para a intensificação de possíveis perspectivas. Marin (2005) aponta para possíveis eixos de análises em uma pesquisa educacional baseada em arte: a premissa de que uma investigação deverá ser baseada em imagens, tecer reflexões sobre subjetividade e narrativas pessoais ou auto-etnografias (*autoethnography*) e basear-se na Arte propriamente.

Priscilla, ao levar imagens de artistas contemporâneos e propor um trabalho reflexivo sobre essas imagens, partindo do diálogo e do repertório dos alunos, interpôs no contexto educacional a relação de um âmbito biográfico, que certamente não parte das imagens ou do tempo de produção da obra, mas da inter-relação que esta imagem teria com quem tece narrativas a partir das imagens.

Assim, investigações baseadas em imagens tornam-se meio de representação e conhecimento tão legitimado quanto outro academicamente aceito. O uso da imagem torna-se relevante no sentido de avaliar possibilidades futuras, sendo também um sistema de dados (situações) que intensificariam o desenrolar de repertórios e narrativas vivências/reais/virtuais. Estabelecer reflexões sobre identidade/ subjetividade, narrativas pessoais ou auto-etnografias (*autoethnography*) implica em reivindicações sobre conceitos de *alteridade*.



Em uma pesquisa, há uma atividade científica objetiva e outra atividade artística que é intersubjetiva, compreendendo a criação artística assim configuramos um 'modelo' idôneo de investigação em educação para as Artes Visuais. Priscilla engendrou o trabalho de criação artística da percepção de seu próprio pensamento visual como professora/pesquisadora estimulando a capacidade criativa e reflexiva de seus alunos frente à temática da arte/moda e a imagem da moda referenciada pelo contexto contemporâneo.

A escolha dos artistas, a captura de material para o trabalho de sala de aula, a leitura de um referencial teórico sobre a arte em uma perspectiva cultural subsidiaram a práxis educativa de Priscilla. Mas principalmente foi fundamental o convívio com os estudantes da escola, com a escuta e os ruídos dos corredores e pátio escolar, a esta vivência damos o nome de docência.

Priscilla, em seu artigo final, relata:

A experiência, portanto, como local da elaboração do significado. Trazendo para o corpo aquilo que paira no espaço do conceito. Tornando, dessa maneira, o aprendizado como algo inteiro, que possa de fato modificar o aluno, convidando à travessia e ao perigo que é atirar-se ao desconhecido e manter-se resistente a tudo aquilo que parece pronto.

Segue apresentação elaborada por Priscilla e trabalhada em sala de aula como fechamento de seu Estágio II:

O que a gente carrega no corpo?



desdobramentos e reflexões

Figura 27

Figuras 28 e 29

“Um ‘mundo de possíveis’ os corpos esperam da roupa, instáveis que são. Inventivos, descolados de identidades pret-à-porter, esperam criar suas próprias referências, abrigos, imagens. Alguns corpos esperam existir.”

Cristiane Mesquita



Local do Estágio: Colégio Aplicação

Alunos: 40 alunos de 1º ano do 2º grau

Duração: 3 aulas semanais de 45 minutos



Figuras 30 e 31

A Obra como Objeto

"Esta nem bela é. É outra coisa que a gente tem que ver aqui."

Nelson Leirner - O Porco, 1966, porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62cm



Instalação



Nelson Leirner -O Grande Combate, 1985, imagens de santos, divindades afro-brasileiras, bonecos infantis e réplicas de animais.

Figuras 32 e 33

Performance



Máscaras Sensoriais



Na série 'Nômades', a artista questiona a pintura de cavalete. O olhar não é convidado a contemplar, mas a ser parte integrante da obra. É pelo avesso que o corpo se relaciona com a obra.

Figuras 34 e 35



“Conta-te a ti mesmo tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira.”



A moda e a mídia

Figuras 36 e 37



"Pensar a educação a partir do par experiência/sentido."



"Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara."

Figuras 38 e 39



“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.”

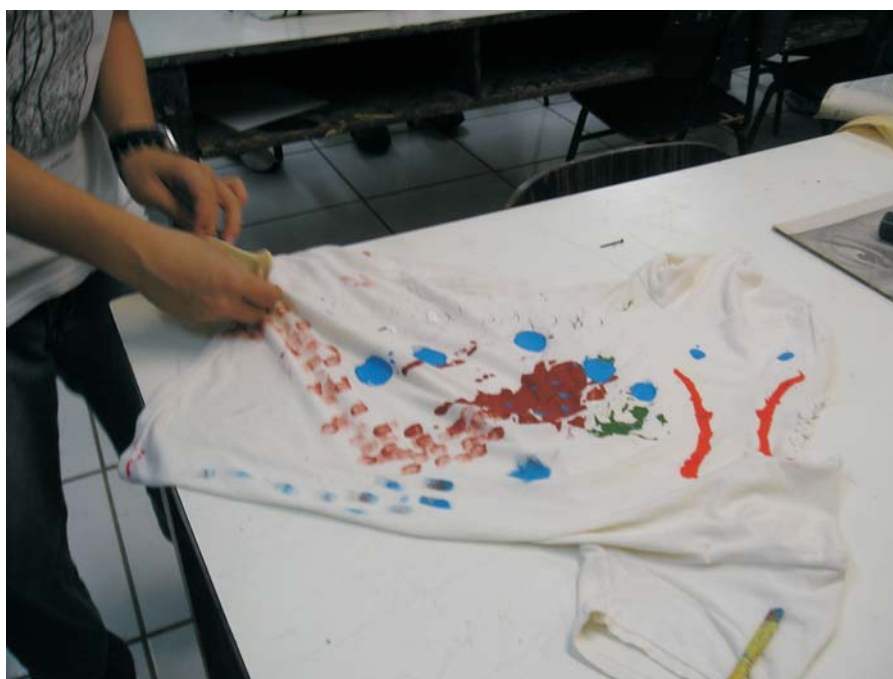


“Uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível.”

Figuras 40 e 41



“Um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência.”



“Tanto na línguas germânica como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.”

Figura 42



Quando questionada sobre o que considerava espetáculo na sociedade contemporânea, ou de que forma a imagem da moda poderia afetar o sujeito na sociedade contemporânea, ou ainda como poderia abordar a temática da moda ou a cultura visual em sala de aula com seus alunos, Priscilla escreveu a seguinte argumentação para a construção do projeto de estágio:

“Guy Debord, em 'A Sociedade do Espetáculo', diz que 'o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens'. Logo, o meu foco, ao pensar a sociedade do espetáculo, não pode estar na imagem em si, mas no indivíduo, no âmbito social em que se insere e na construção de relações e suas nuances. O que considero espetáculo na sociedade contemporânea é a maneira como as pessoas interagem com as imagens que as circundam. A rapidez do olhar sobre a imagem, o imediatismo que a imagem suscita, a ansiedade intrínseca às relações do olho com a imagem, o consumo como fim e origem de toda imagem no âmbito do coletivo. O espetáculo está no fundo de cada olhar que ignora a diferença entre representação e realidade, que consome imagens como se estivesse consumindo realidades.

Adauto Novaes, em 'Muito Além do Espetáculo', tece um breve histórico das relações do olho com a imagem. Diz que toda imagem pressupõe uma ausência, que a imagem é representação e sempre fala de uma coisa que não ela mesma. Fala da impossibilidade da imagem 'se mostrar mostrando', da dificuldade da imagem duvidar de si mesma, de se relativizar. Considera ainda níveis de 'opacidade' da imagem, da mais transparente, que

que mais se parece com a coisa que representa, até a mais opaca, que dela distancia e se torna diferente. “O maior poder da imagem é o de não aparecer”, diz Novaes. Fala aqui da imagem *trompe l'oeil*, hiper-realista, que pretende escapar do papel da representação da coisa, para se tornar uma coisa-em-si.

A produção da imagem já foi algo muito raro e precioso, no âmbito do sagrado e da transcendência. Hoje é difícil distanciar-se da imagem. Ela é a mídia, a informação, o lazer, a narrativa, a experiência. Estamos imersos em uma cultura visual que transborda, pouco prestamos atenção na individualidade de cada imagem que a nós se apresenta. Há muita passividade e pouca ação. Muita recepção e pouca reflexão. A imagem pode manipular significados, pode instituir verdades sem fundamento, estimular desejos, cegar. É preciso, portanto, enxergar além da verdade da imagem, romper com sua transparência, descobri-la como fundo opaco, construído e relativo.

Uma boa metáfora da imagem são as esculturas de mármore, a exemplo das de Camille Claudel e Rodin, que se apresentam como imagens verossímeis, belamente construídas, mas que guardam um pedaço da matéria bruta e amorfa de onde emergiram. O que nos lembra que toda imagem é construção, ela convence o espectador de que é uma coisa em si, uma verdade; mas a matéria em estado bruto nos lembra da fragilidade da imagem, que poderia ter sido construída de inúmeras outras maneiras.

A cultura visual é fonte para muitas discussões. Podemos falar de cultura, de visualidade, de sociedade, de alteridade, de produção cultural. Em sala de aula, o professor de Artes Visuais procura gerar compreensões a partir de conteúdos e, partindo da realidade em que o aluno se insere, pode questionar 'verdades', alimentando seu senso crítico, buscando um aprofundamento do seu olhar. Existem muitas relações que podemos fazer entre obras de arte e temas do cotidiano. O conteúdo que existe nessas relações nos interessa e nos interessa também preparar o aluno para fazer suas próprias relações.

A partir da cultura visual, posso pensar na moda e analisar imagens da mídia, refletindo sobre suas particularidades, suas intenções e suas origens. Posso fazer relações com obras do período Rococó, falar da estética da frivolidade, da superfície. Posso contrapor, posteriormente, essas idéias à questão da moda como arte, à expressividade da moda, à moda como processo de individuação. Há ainda a possibilidade de explorar artistas contemporâneos como Laura Lima que faz relações entre roupa e corpo. A artista expôs na 27ª Bienal de São Paulo seu trabalho “Costumes”, onde o público é convidado a experimentar roupas pouco convencionais e a se locomover com elas, experimentando relações inusitadas entre vestimenta e corpo. A partir daí, poderia até sugerir um trabalho prático, convidando os alunos a criarem seu próprio protótipo de roupa, fosse ela usável ou conceitual. E depois pedir que justificassem suas escolhas a partir dos questionamentos suscitados em sala de aula.”

Ao tecer um olhar, apontamos para um entrelaçamento de fios. Fios que juntos irão compor um tecido. Tecido este que compõe um significado cultural. Significado cultural que possibilita ou implica em leitura e práticas metafóricas sobre a imagem, pois imagens são tecidos sociais, significados culturais, produção de sentido e percepção de um pensamento visual real e imaginário. Ao olharmos a arte encontramos um tecido composto por significações que necessitam ser entendidas no espaço escolar.

Para que isto ocorra, é necessário, antes de tudo, que o próprio professor teça um olhar crítico e estético sobre a realidade. Ao compor uma trama ou rede o professor de arte percebe as relações em que as imagens ultrapassam o que é visível. Isto é, o olhar do professor é estabelecido pelas relações sociais entre as pessoas, mediadas por linhas de imagens.

Para tal, é viável que pensemos sobre o que é uma imagem. Ou ainda, como pensar a imagem das coisas e a imagem de nós mesmos. Conforme Novaes (2005, p.11), *o desvelar de uma imagem está na própria etimologia da palavra theoría. Derivada da fusão de théa (“visão”, “olhar”) e ora (“desvelo”).* Desta forma, para tecer um olhar crítico-estético, precisamos pensar em atos que levem à compreensão. *Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho de reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada movimento.*

O princípio de um pensamento crítico instaura-se no movimento entre olhar e questionar a imagem, refletir sobre as relações no âmbito social em que se inserem tais representações visuais e nas relações interpessoais que a imagem pode suscitar.

Não se trata daquele mero olhar contemplativo, extasiado pela sensibilidade do artista ou pela imponente beleza da obra. Trata-se sim de um olhar reflexivo, um olhar que vai além da imagem, é aquele olhar perturbador que constrói significado e sugere ou pressupõe do professor um olhar inventivo que imagem me provoca? Ou de onde devo partir?

Talvez seja através desse ponto que nasce a criticidade. Ver as idéias nas imagens é apenas o começo que o mundo imaginário exige de um sujeito contemporâneo, pois a imagem começa a partir do momento em que não se vê mais aquilo que imediatamente é oferecido no suporte material. E se pensarmos a arte em meio a um “hibridismo cultural”, conforme Burke (2003) propõe, torna-se necessário que reflitamos sobre objetivos e práticas que se misturam. É neste contexto que a confluência entre arte e moda pode contribuir, não somente para contextualizar, mas para instaurar uma significação que dá sentido à imagem que o aluno da escola percebe. Assim, o olhar do professor implica o olhar de seus alunos.

O ato de tecer um olhar crítico-estético possibilita a formação de um professor coerente, que volta a sua consciência ao contexto social do aluno. Conforme Campos (2002):

A sociedade precisa de professores que aprendam, compreendam e mediem conhecimento, o que implica processos de ensino “abertos” para os contextos sociais, porque um sistema educacional comprometido estético e criticamente com seu tempo, na concepção de Heller (*apud* THUMS, 1999, P.94) passa através da apropriação do mundo: quanto mais aprendo, melhor assimilo e uso os objetos que estão fora de mim (p. 97).

Assim, o caminho da construção da formação docente através do contexto ético-estético torna-se real necessidade em uma proposta que abarque a compreensão da cultura visual. Isto significa reconhecer que vivemos em um mundo inundado por imagens e imaginários visuais

- onde a moda seria um destes imaginários, pois pressupõe a pesquisa; e ao aproximar os sujeitos do objeto, propicia a construção de conhecimento na sociedade regida pela imagem (desde que esta situação seja mediada pelo professor).

Deste modo, é enfatizada a aprendizagem significativa da imagem que mobiliza um ensino da arte de forma multicultural, pois podem ser abordados vários códigos que contemplem a diversidade cultural. A compreensão de uma imagem faz com que um conhecimento crítico se instaure e através deste conhecimento construído o indivíduo signifique seus valores e saberes. Ao ensino da arte cabe uma educação que aborde temas interculturais de forma polidisciplinar e multimidiática. Tendo em vista este pensamento, é necessário que pensemos a aprendizagem na cultura visual como correspondente a uma relação entre a construção da subjetividade individual e a construção social da compreensão.

Relevante entender o pensamento de Baudrillard (1991), onde a sociedade de consumo é criticada pela descaracterização da relação entre objeto consumido e sua utilidade, pois o foco do objeto como necessidade muda, não é mais sua utilidade que determina a compra, mas seu estilo e incessantes diferenças agregadas como signo social.

A sociedade virtualizada faz crescer e desenvolver a fim de modificar sistemas de vida que vão atrelando-se a complexidades relativas ao consumo de produtos, os quais geram modos organizacionais corporativos e anônimos. O mundo imaginário do indivíduo choca-se com o mundo real quando acontece uma tentativa de integração com o meio material, desmistificando a relação do objeto como signo de *status*.

Neste sentido, é necessário que façamos ações (principalmente no que confere um contexto educacional) onde desmembremos os simulacros causados pelas imagens. Ressaltamos que a moda organiza um sistema indissolúvel de uma necessidade: a mudança, e embora algumas mudanças sejam previsíveis e/ou pré-determinadas pela sociedade de consumo, podemos vislumbrar um setor de igualdade, de escolha e de liberdades (ficcionalis) individuais que se coincidem na ordem cultural do sistema de produção.

A moda gera a reflexão em torno de critérios, definindo atributos a um determinado conjunto de proposições sistematizadas ao redor de um dado objeto configurado como epistemológico. Desta forma, consolida um campo de saber interdisciplinar. A moda é efetivamente um fenômeno da sociedade contemporânea, e talvez seja porque a moda tornou-se este tal objeto reflexivo e comunicativo, que seja tratada e pensada como linguagem, possível de ser incluída e articulada como o conteúdo reflexivo mediado nos processos de ensino e aprendizagem em arte.

Dados disciplina de Cultura Visual (2009/1)

Durante o primeiro semestre de 2009 orientei 30 alunos na disciplina de Cultura Visual (disciplina obrigatória ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da UDESC). Neste espaço pedagógico o objetivo foi oferecer um espaço propositivo em poéticas visuais para professores/artistas/pesquisadores, tendo como eixo gerador a cultura visual e sua possibilidade crítico reflexiva. O aporte teórico transitou entre arte relacional, estudos visuais e subjetividade.

Também foi idealizado o desenvolvimento de projetos poéticos que vinculassem arte/cidade ou poéticas do urbano. Um *workshop/laboratório* com o artista curitibano Tom Lisboa aconteceu com direcionamento para a cultura visual e suas relações com a cidade e diferentes formas de perceber o espaço urbano.

Como espaço integrado e de registro para a produção textual e poética elaborei um *site* sobre cultura visual (www.artistasvisuais.com.br/culturavisual). Este espaço virtual abarca um banco de dados para pesquisa nesta temática, registra postagem de vídeos, textos e imagens de artistas visuais que abordem plasticamente o tema sobre Arte Contemporânea.

No início de nossas aulas, a proposição chave foi sobre a articulação cotidiana e produção poética do artista visual na contemporaneidade. O que é um artista (hoje)? Com quais representações visuais este artista trabalha? Como o artista transita no território da cultura visual? E de que forma esse território da cidade ou as sociedades contemporâneas interferem em sua forma de produção?

Das aulas expositivas, discussões e vivências realizamos alguns exercícios plásticos, entre os projetos de intervenções ou ações urbanas com o artista, dos projetos e ensaios visuais realizados pelos grupos de alunos/artistas/professores/pesquisadores matriculados na disciplina, escolhemos a colagem para dar início à nossa experimentação visual.

Colagens

(cada imagem/colagem representa um pensamento visual de um estudante professor/artista/pesquisador). Ao lado segue indicação de possíveis conteúdos a serem desenvolvidos (conteúdo apontado pelos estudantes) e considerado em grupo em sala de aula.

Conteúdo possível para ser abordado:

- História da Arte
- tempo/espaço
- paisagem contemporânea



Figura 43

- Conteúdo possível para ser abordado:
- estética
 - o corpo como tendência na Arte Contemporânea
 - imagem e palavra



Figura 44

Figura 45



Conteúdo possível para ser abordado:

- desconstrução da imagem
- fragmentação do homem contemporâneo

Figura 46



Conteúdo possível para
ser abordado:
- cartografia
- fotografia

Figura 47



Conteúdo possível para ser
abordado:
- tempo/espço
- paisagem contemporânea
- o olhar fragmentado

Figura 48



Conteúdo possível para ser
abordado:
- identidade e diferença
- arte e política

Figura 49



Conteúdo possível para ser
abordado:
- desenho como expressão
- filosofia da arte
- História da Arte



Figura 50

Conteúdo possível para ser abordado:

- linguagem tri dimensional
- identidade e representação

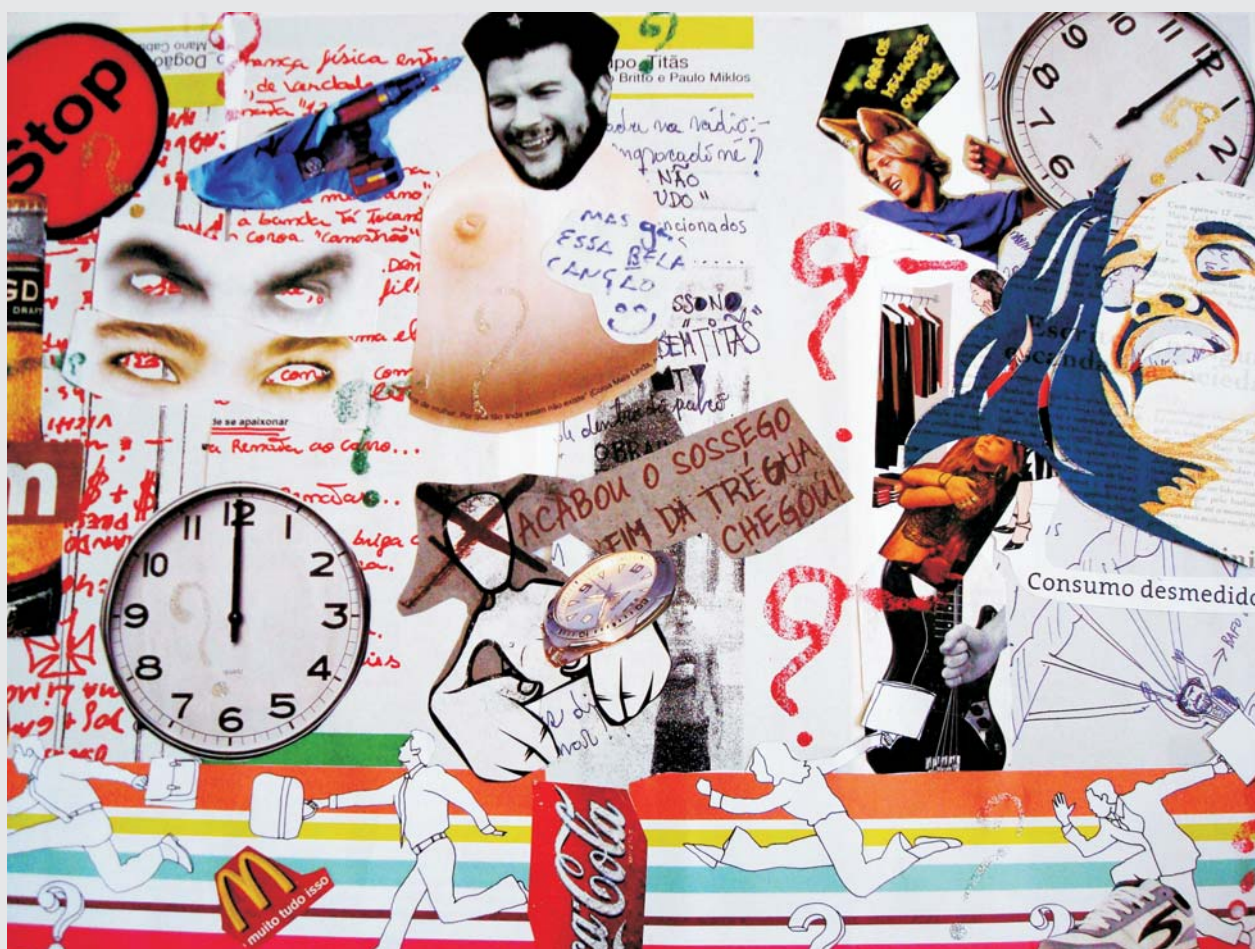
Conteúdo possível para ser abordado:

- mídia e História da Arte
- fotografia como linguagem
- identidade e diferença



Figura 51

Figura 52



Texto inserido no verso da colagem do aluno P:

Instrução para o olhar:

-Procure um lugar que esteja super-hiper-povoado e barulhento (trânsito a partir das 18 hs é uma boa pedida).

-Feche seus olhos

-Sinta o ambiente (fumaça, barulho, etc...)

-Respire profundamente (se conseguir)

-Tente equacionar as perguntas:

1) De onde vc veio?

2) Por que habita este planeta?

3) Pra onde irá?

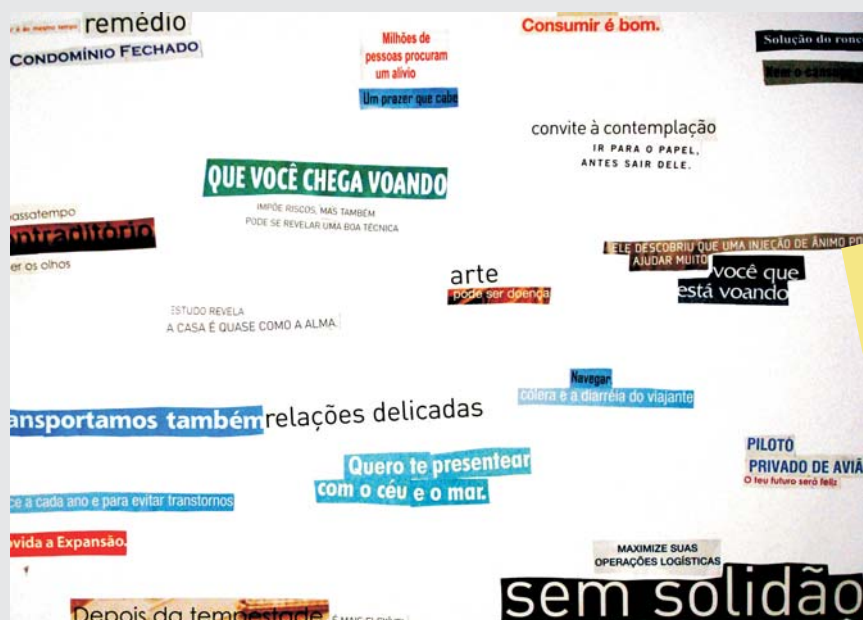
-Abra os olhos

-Relacione as suas respostas com o ambiente onde vc se encontra.

-Transforme suas conclusões em imagens.

-Quando chegar em casa, procure cola, tesoura e revistas, e transforme suas conclusões em uma colagem.

Figura 53



Conteúdo possível para ser abordado:

- imagem palavra
- Arte Contemporânea
- arte conceitual (imagem/palavra)
- surrealismo

Colagem desenvolvida por Priscilla Menezes na disciplina de cultura visual

Conteúdo possível para ser abordado:

- fundamentos da linguagem visual
- representação sociocultural



Figura 54

Figura 55

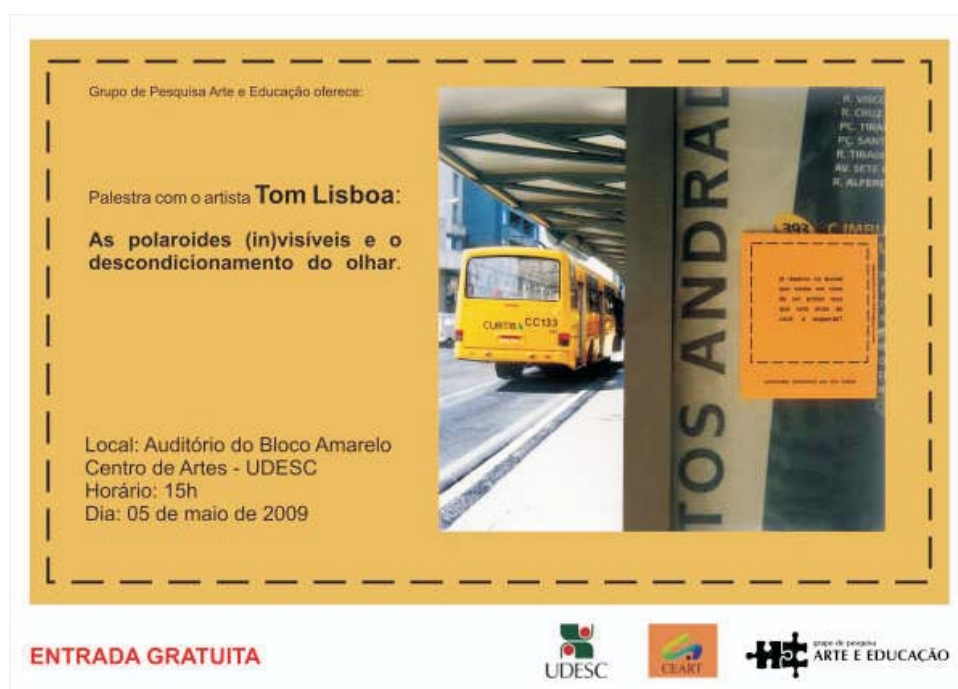


Conteúdo possível para ser
abordado:
- História da Arte
- fragmentação
- identidade

Projetos Poéticos

O projeto poético Polaróides (In)Visíveis⁹ foi realizado em parceria com o artista visual Tom Lisboa¹⁰. Artista visual legitimado pelo sistema de arte que desenvolveu várias exposições em salões, galerias no âmbito nacional e internacional. Aborda a temática da produção visual contemporânea em meio a ações ou práticas urbanas que ressoam poeticamente. O projeto poético determinava a organização de uma palestra com o artista, seguida de um *workshop* para os alunos da disciplina de Cultura Visual. Para tal logística desse projeto poético foi reunido um grupo de alunos que organizou a vinda do artista, a palestra e o *workshop*.

Seguem imagens/registros das ações propostas pelo artista:

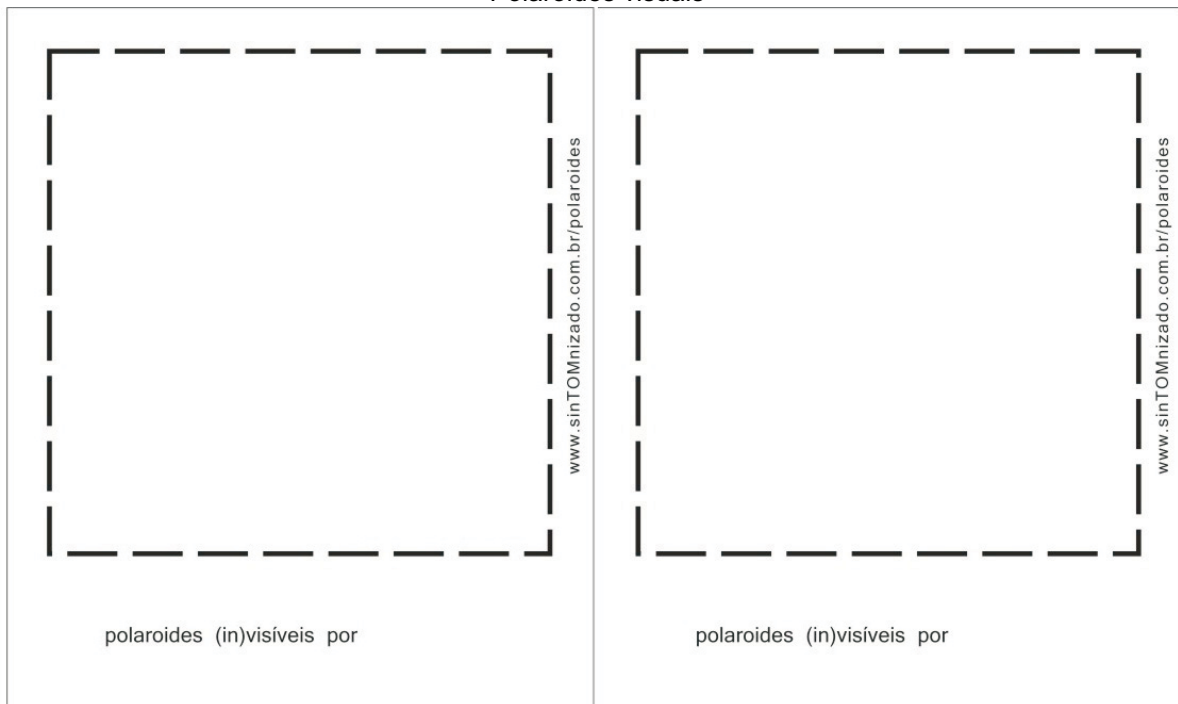


Convite para ação urbana realizada na disciplina de cultura visual em 2009/1.

⁹ Polaróide é o que o artista visual define como espaço para apontamento ou escrita descritiva, são quadrados para serem recortados, escritos e colados na paisagem.

¹⁰ Sobre o artista ver <http://www.sintomnizado.com.br/tomlisboa>

Polaróides visuais



Figuras 57 e 58

Imagens dos trabalhos gerados

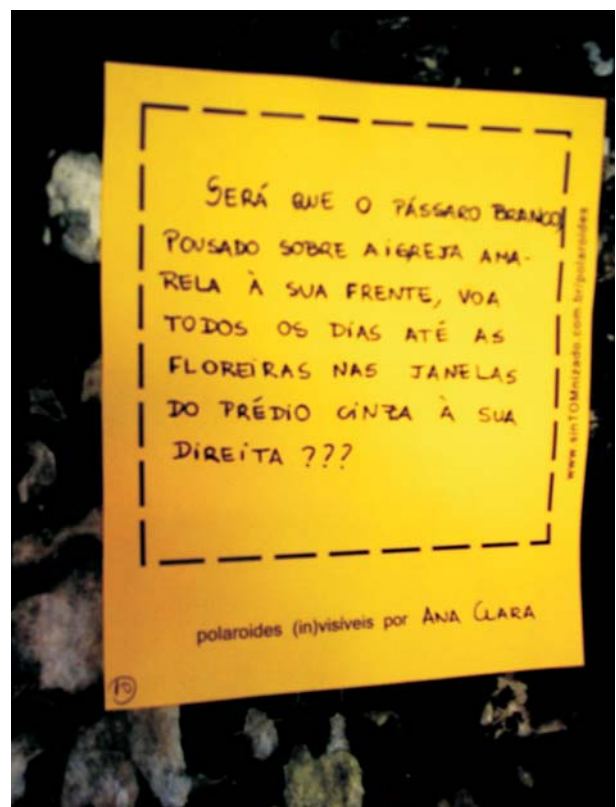




Figura 59

Imagens do grupo realizando o trabalho na Praça XV em Florianópolis em 2009/1.



Figuras 60 e 61

Imagens do grupo de artistas/professores/pesquisadores inserindo-se nos locais de observação da paisagem no calçadão de Florianópolis em 2009/1.



Figura 62

Imagem da aula aberta realizada pelo artista visual Tom Lisboa em 2009/1, atividade vinculada à disciplina de Cultura Visual

Todos os projetos poéticos tiveram seus registros visuais, bem como apontamentos curatoriais, desenvolvidos pelos estudantes envolvidos em cada projeto poético. Cada artista/professor/pesquisador desenvolveu reflexões teóricas a partir de ações práticas pontuadas nos projetos poéticos:

Seguem os textos curatoriais:

Conforme o aluno A:

Inicialmente, o primeiro passo dado pelo grupo foi estabelecer contato com o artista Tom Lisboa, residente em Curitiba. Foi escolhido o e-mail como fonte de comunicação com o artista, sendo criado um e-mail em comum para o grupo. A partir daí foram feitos vários contatos a fim de estabelecer fatos como uma data determinada para os eventos, o material exigido para a oficina, etc. A divulgação da palestra, que foi aberta ao público, aconteceu em forma de cartazes que foram distribuídos nos centros culturais de Florianópolis, e ainda através das rádios Itapema FM e Rádio Udesc. Na elaboração do cartaz foi usada uma imagem do trabalho “Polaróides (In)visíveis”, passando previamente pelo aval da professora Jocielle e de Tom Lisboa antes de sua distribuição. Para facilitar o processo dos alunos na palestra e oficina, foram disponibilizados no xerox da faculdade textos sobre o trabalho de Tom Lisboa e a sugestão de visita em seu site. Dessa forma o acesso dos alunos ao desenvolvimento da oficina se deu de forma mais produtiva. Outros fatos importantes a serem resolvidos foram a estadia, alimentação e transporte de Tom Lisboa nos dois dias que passaria na cidade, assim como a ajuda de custo liberada pela universidade para o pagamento de hotel, comida e locomoção. No que diz respeito a estas questões, contamos com a ajuda da professora Jocielle e de Ana Clara, que nos auxiliaram tanto na parte prática como na burocrática. Lembrando também da realização das inscrições e convocação dos alunos para a oficina.

Conforme o aluno B:

Na palestra, que aconteceu na segunda-feira do dia quatro de maio, Tom expôs o seu trabalho “Polaróides (In)visíveis”, assim como falou de outras intervenções feitas no passado e de seu atual trabalho. Divulgou seu site, onde posta todos os registros de suas intervenções, além de textos sobre seu trabalho e sua trajetória. No dia seguinte ocorreu a oficina, que contou com a participação da professora Jocielle e Ana Clara, e alunos da disciplina que se inscreveram previamente. O encontro foi marcado na Praça XV de Novembro, no coração do centro da cidade. Desse local partimos para a intervenção na rua Felipe Schimidt. Cada um dos alunos ganhou uma polaróide em branco e a indicação de um orelhão, para que a partir desse ponto estabelecesse sua escrita. Depois de terminada a colagem de todos, percorremos juntos cada um dos orelhões observando o trabalho dos colegas. O projeto poético elaborado na disciplina de Cultura Visual foi uma oportunidade de entrarmos em contato com um artista e seu trabalho de forma mais pessoal e comprometida. A realização da oficina foi também muito interessante, pois participamos diretamente da ação que o trabalho de Tom Lisboa propõe. A prática de organizar um evento como uma palestra, um encontro e uma ação educativa foi interessante para o grupo. Ao longo desse percurso, destacamos a experiência e exercício da curadoria como um dos fatos mais marcantes na realização desse trabalho. Também destacamos a importância do trabalho em grupo e o contato com o artista e seu processo de criação.

Conforme aluno C:

“Polaroides (in)visíveis”

No lugar das imagens uma sugestão de foco, surpresas agradáveis ao freqüentador habitual. Como um presente, a paisagem se mostra de forma nova, indicando enquadramentos ocultos da cidade. As obras são fixadas com fita crepe e revelam-se somente para quem escolher segui-las. As polaróides (in)visíveis aparecem na paisagem urbana como um chamado para a realidade poética do lugar, como uma fotografia mental, formas de comunicação indiretas que podem ou não alcançar um espectador participante, não dá para saber se a “imagem” é realmente instigante, ou quantas pessoas foram realmente levadas pelo olhar do texto a buscar tal imagem, mas ela está lá, pronta para ser descoberta. O anonimato do artista e a efemeridade das obras só se dão no espaço urbano, no universo virtual, Tom Lisboa como artista propositor criou um “guia on-line”, onde quem quiser ser artista por um dia tem a possibilidade de ir para a rua, buscar enquadramentos e criar sua polaróide. As “polaróides” de Tom escapam por completo ao seu domínio, com variáveis incalculáveis e escalas muito maiores do que se pode prever, dialogam com sistemas e movimentos infinitamente mais amplos e complexos. São intervenções que a partir de sugestões sutis, buscam redirecionar olhares e dinâmicas urbanas, onde a reação do espectador é que faz com que a obra se conclua. ... depois eu passei por todos os orelhões e chamei uma amiga para participar da visitação, foi muito engraçado, apesar de eu achar que o mais legal é o encontro, sem prévia informação, dos usuários dos telefones com as polaróides... Trecho de e-mail enviado a colegas em ocasião do curso de Tom Lisboa em Florianópolis

Cartografia ao contrário do mapa não é estático é algo que se constrói no movimento, é o caminho que escolhemos para vivenciar ou a maneira como escolhemos caminhar, são as percepções que capturamos ou que imprimimos no espaço em que estamos. No trabalho de Tom Lisboa “Polaróides (In)visíveis” conhecido por mim desde 2006, o trabalho do cartógrafo se apresenta de várias maneiras, criando mundos, despertando sensibilidades, desviando os fluxos, propondo situações “quase” inusitadas em sua simplicidade. Nas Polaróides penso que a cartografia é uma transposição de desejos entre a proposição do artista a ação de quem escreve e indica e a leitura do “surpreendido”. O desejo mais explícito é a condição de voyer para o lugar do “outro”, considero que o lugar em si é secundário se comparado à forma com que o outro olha para este lugar, isso é muito vívido no trabalho, nós pudemos conferir essa questão com o exercício proposto para a oficina, perceber coisas, peculiaridades, cores, memórias, obsessões.

O que cada um prioriza na hora de olhar, será que são as pessoas que estão na rua? As pombas, a torre da igreja que tem um relógio parado, as folhagens que querem se atirar, ou a reverberação do nosso eu no espelho ou em quem sai do “Magazine Luiza”... São múltiplas as possibilidades, mágicas, como brincadeira. Brincadeira também pode ser a maneira como os usuários encontram esses pequenos tesouros em forma de dicas, proposições, indicações... estar em um telefone, esperando ser atendido e ver um recorte que te leva para outra situação, é inusitado, é surpreendente, e por que não, gatilho de um maravilhamento? As pessoas estão carentes disso nos dias atuais, mas ao invés de redentor o trabalho se apresenta apenas como um ativador de espaços, de sensações, duvido que a maioria das pessoas não se dê ao trabalho de procurar (mesmo se sentindo meio bobo) o local indicado em pequena folha de papel amarelo, que é exatamente a cor sinônima de atenção.... é isso, chamar a atenção para outros caminhos, desse caminho tão usual, tão repetitivo, tão cotidiano... Mudar, mesmo que temporariamente a paisagem, estalar os dedos e fazer a sobreposição das imagens. Em cima da imagem diária, surrada, quase desaparecida (de tão vista) colocamos outra imagem, com re-significados e agregações feitas por um estranho, o nome até está no papel, mas esse não significa muita coisa, é apenas uma indicação de que alguém esteve ali, diante desse papel só o olhar que agora atualiza a escrita. E ninguém sabe qual vai ser o resultado, pois que indefinido e progressivamente variável. O teórico Francis Wolff diz que a linguagem é o que nomeia o mundo, se suprimíssemos todos os nomes não restaria nenhuma coisa no mundo. Mas ao mesmo tempo mesmo que os nomes e os conceitos sejam os mesmos (pensando em uma mesma cultura), como podemos precisar que o que falamos seja recebido pelo outro com a mesma tonalidade? Como posso saber que a imagem que eu faço de algo é a mesma para as outras pessoas? Pode ser que a comunicação seja feita por inúmeras conversas paralelas que nunca se encontram, porque o que imaginamos é tão particular que fica impossível representar com fidelidade nossas idéias, então o que fica são frações de acionamentos do que eu falo que aciona outro sentir em quem está lendo, criando mundos ilimitados, com riqueza de detalhes muito pessoais.

O nome já traz em si a brincadeira, a dualidade (in)visíveis, ele tanto pode ser visível como passar despercebido, o trabalho e o próprio objeto do apontamento, a cidade. Em dado instante alguém pode se alterar e pensar: como pode em tempos de crise, de guerras as pessoas perderem tempo grudando pedaços de papel com besteiras nos espaços públicos? Nesse momento a pessoa pode retirar, amassar e jogar (no chãoooo!!!). Alguns podem rir, outros nem ao menos ver, mas há aqueles que vão se deliciar com o encontro, se reencontrar com a poesia existente ali, afinal, nesse pequeno espaço delimitado pelo petit passe e o pé do telefone, há uma plantinha que insiste em querer existir.

Este grupo de professores/artistas/pesquisadores realizou o projeto poético intitulado [entre]. A ação propunha intervenções ou práticas urbanas sobre determinado contexto da cidade de Florianópolis.

Texto 'curatorial' desenvolvido pelo grupo que organizou a ação:

Habitar a cidade. Conhecê-la pelos cantos, desde os rodapés. Escalar muros, repor ladrilhos, quebrar espelhos. Promover passeatas, mudas de mínimas feras mitológicas, enfileirar formigas falsas. Pendurar céus eqüiláteros que vigiem a pele deste ser atemporal, ser grande, ser pequena. Criar trajetos dispendiosos, tracejá-los, marcá-los com tinta até a próxima chuva, segui-los até que todo sentido perca a direção. Amarrar balões aos postes, deixar que voem, permitir que sejam esquecidos, marcar cada um deles com um segredo, uma proposta invisível para cada milênio novo. Adesivar as superfícies com memórias indizíveis, embaralhar paisagens, criar portos frágeis para pequenas naus, propor intimidades improváveis entre um corpo anônimo e uma invisível arquitetura. Habitar as frestas, explicitar-se nas brancuras. Eu não te esperava, mas aqui estou, para transtornar teus muros com minhas contra-máquinas e deixar nas tuas mãos fórmulas que nos unam e nos separem, a cada nova soma, a cada inútil solução. Entrar na cidade, permanecer em seus espaços. Entre os muros, entre os carros, entre os corpos, entre os prédios, entrem todos. Habitar, entre a intimidade e a espera, entre o que é meu e o que é seu, entre, pode entrar. Entre uma manhã e uma noite, entre dois instantes que já passaram, entre a voz e o silêncio, entre e demore mais um pouco. Entre e não vá, não tão rápido, não sem olhar uma segunda vez, dar-se o tempo de uma espera, um instante para a pausa e então perceber que entre os cheios resolutos da cidade, entre os corpos tão prontos que passeiam pelas ruas, há o espaço para a dúvida, para as questões emudecidas. Habitar, sem ter certezas, sem precisar ter rumo, comprovante, logradouro. Entre o que é fixo e o que nunca se resolve, entre e fique à vontade, a rua é sua, pode entrar.

Figura 63

Convocatória/convite aos artistas

Ação Artística Urbana

[entre]

Convida:

Artistas para intervirem no espaço público, a fim de repensarem os espaços da cidade.

A proposta é pensar a cidade como possibilidade de refletir sobre a memória e suas camadas, os embates, os desvios, os espaços de intimidade e os locais de encontro.

A partir deste mapa, os artistas podem escolher o local onde irão intervir. A ação, será partir de uma visão múltipla acerca do espaço, de uma concepção macroscópica e generalizante para um olhar minucioso e poético, que pensa nas pequenas relações e sutilezas encontradas no cotidiano.

As ações artísticas deverão ser ativadas até a manhã do dia 08 de junho.



Proximidades ao antigo terminal de Florianópolis.

Figura 64

Convite/divulgação da ação artística

Ação Artística Urbana

[entre]

Artistas:
Ana Clara Joly
Cacá Rogelin
Eloah Mello
Fernanda Volkerling
Gabriel Scapinelli
Giorgio Filomeno
Giani Nazário
Jociele Lampert
Jorge Luiz Miguel
Maira Dietrich
Marina Borck
Maria Camila Constanza
Priscilla Menezes
Rosana Rocha
Vanessa Bortucan

Convida: para a exposição de trabalhos de intervenção no espaço público.

Proposta: pensar a cidade como possibilidade de refletir sobre a memória e suas camadas, os embates, os desvios, os espaços de intimidade e os locais de encontro. Pensar o constante movimento de deriva que é o percurso pelo espaço urbano, a vulnerabilidade do olhar diante da ocupação visual destes lugares que, em sua maioria, são controlados pelo apelo publicitário.

Quando: A partir do dia 08 de junho.

Onde: Centro da Cidade de Florianópolis (Mapa ao lado).

Informações: <http://coletivo-entre.blogspot.com/>
coletivoentre@gmail.com



Proximidades ao antigo terminal de Florianópolis.

Os trabalhos foram registrados no *site* www.artistsvisuais.com.br/culturavisual e também o grupo curatorial resolveu publicar os registros em um blog, assim contando notas sobre o trabalho de cada artista. Seguem imagens do *blog* <http://www.coletivo-entre.blogspot.com/>.

Seguem registros visuais deste projeto poético:

Figuras 65 e 66

Título do trabalho: mergulho numa cápsula NBP



Comentário postado do *blog* da ação urbana:

Somando a parte sua que existe em mim com a parte minha que você levou, e multiplicando-as por 2, terá contigo, eu elevada à quarta potência. Atente-se: as divisões impostas por aquilo que sobrou podem repartir além do que deveriam e então anunciar o fim. O mergulho se dá pelo incansável movimento dos pronomes, que possibilita equacionar você e eu. Se as soluções são inúteis, tente substituir as variáveis por algo que você acredite que seja equacionável; pois quando eu e você somos muitos, podemos nos igualar a zero.

Figuras 67 e 68

Título do trabalho: S/título (Intervenção com adesivos/formigas no museu Victor Meirelles)



Comentário postado no *blog* da ação urbana:

Um grafite encontrado em uma cidade. Percebido, registrado, apropriado e, por fim, deslocado para outras superfícies, outros lugares. Um procedimento em que pequenos fragmentos visuais são retirados da paisagem (silenciosamente, sem que se faça referência à origem, mantendo um esforço em perder o começo) e são inseridos em novos lugares, num jogo de construir e montar o corpo fragmentado de paisagens que coincidem brevemente e cedo se despedem.



Figuras 69 e 70

Título do trabalho: Nota de rodapé (apropriação de grafite em adesivo colado no Museu Victor Meirelles e Museu da Escola de Florianópolis)



Figuras 71, 72 e 73

Título do trabalho: s/título (grafite urbano) inserido no espaço da cidade propositadamente pelo artista com o intuito de dar visibilidade ao fragmento da cidade.



Figuras 74 e 75

Título do trabalho: Variações (foto performance). O artista insere-se na paisagem, registra sua inserção e assim torna-se parte do lugar e objeto/paisagem cultural instaurado por ele. Foto performance de Priscilla Menezes como parte do trabalho realizado na disciplina de cultura visual.





Comentário postado do *blog* da ação urbana:

Seis propostas para o próximo milênio. "Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra". Balões a serem levados, perfurados, esquecidos. "Prefiro calcular demoradamente minha trajetória de fuga". Estranhos de tão leves. Feitos do vazio da palavra, densos de ar.



Figuras 76 e 77

Título do Trabalho: Seis propostas para o próximo milênio

Figuras 78 e 79

Título do trabalho: Era uma vez um tango. Trabalho realizado com o intuito de provocar olhar para ações deslocadas em tempo e espaço sobre o cotidiano.



Comentário postado no *blog* da ação urbana:

Inversão de lugares dançados. sobreposição de espaços; lugares praticados em concomitância: memória, imaginação, ação.

Figuras 80 e 81

Título do trabalho: S/título. Papel adesivado desenhado pelo artista e colado na paisagem urbana.
Representação sobre a fragmentação do sujeito, o olhar sutil sobre o ser humano, um lugar de passagem/trânsito. O que chama a atenção: a cor, o gestual, o desenho, o conceito.





Figuras 82 e 83

Título do trabalho: *Grande pequena*. O que há de pequeno que poderá ser grande no trabalho do artista?

Mais que o objeto em si, a reflexão parte para o conceito.

Figuras 84 e 85

Título do trabalho: s/título. Indicações sobre o contexto urbano, marcas do artista, rasuras e ranhuras sobre a paisagem da cidade indicam um percurso a ser seguido e pontuado pelo sujeito figurante.



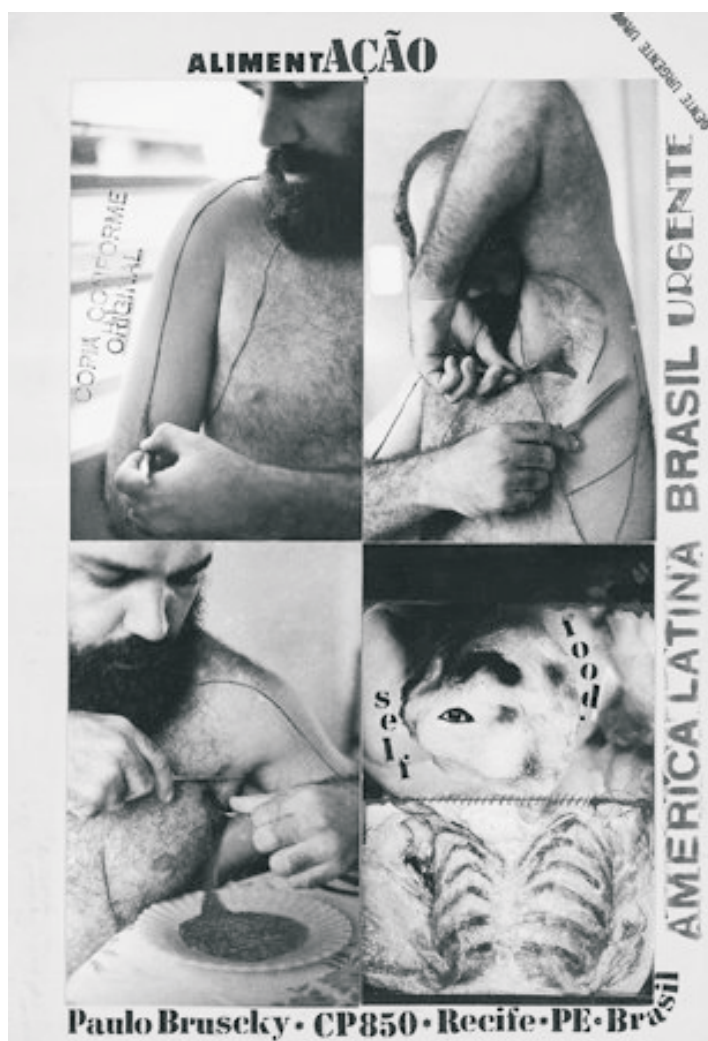
Projeto poético III

A proposta poética deste grupo de professores/artistas/pesquisadores foi realizar um “Picnic Cover”. Refazendo uma ação do artista visual Paulo Bruscky que se chama “AlimentAÇÃO”, que consiste de uma foto/*performance* na qual o participante posa para fotos usando o próprio corpo como alimento com total liberdade de criação. Assim foram utilizados alguns objetos dispostos (pratos, talheres, toalha, copos) para que o participante utilizasse da maneira que quisesse; a convocatória foi imediata após uma aula da disciplina e realizada no pátio/arena do Ceart/UDESC.

Figura 86

Paulo Bruscky

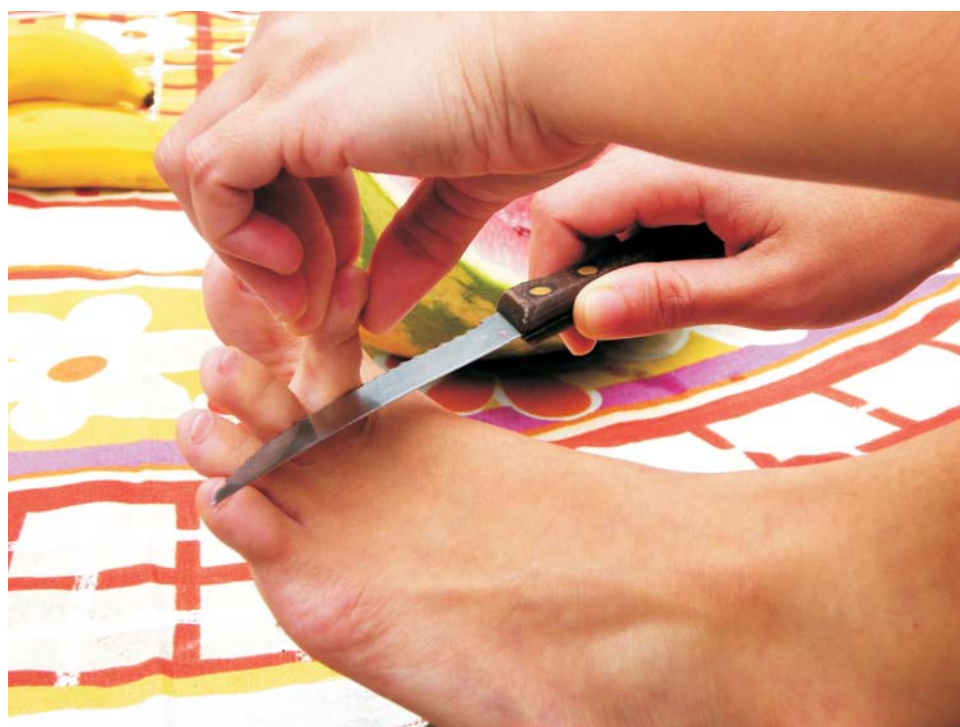
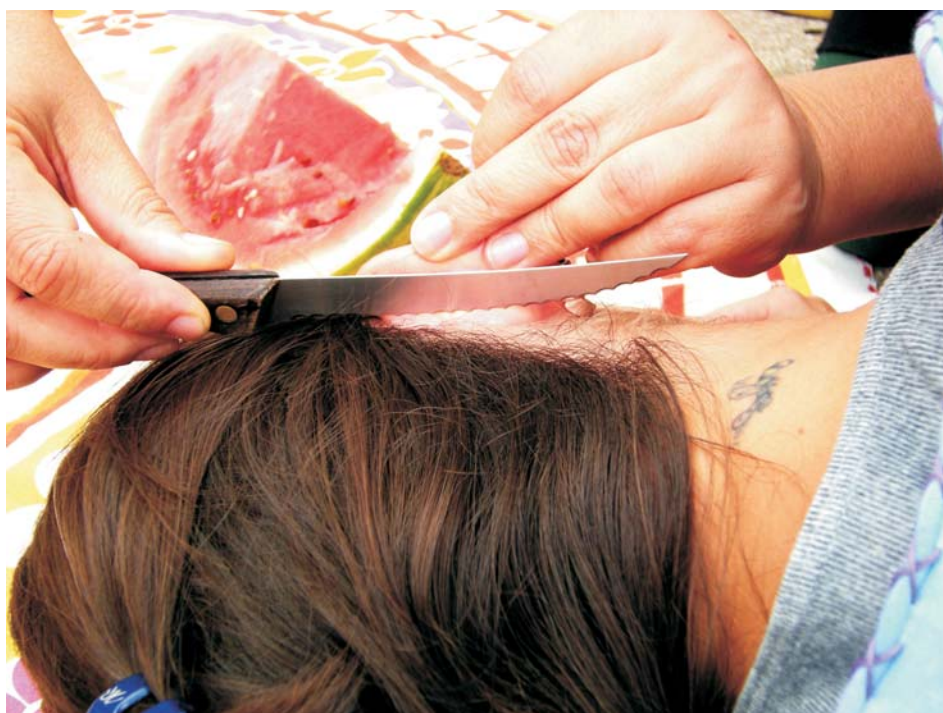
AlimentAÇÃO - Imagem e idéia geradora do projeto poético.



Seguem imagens de registros do “Picnic Cover” realizado em 2009/1 no pátio do Centro de Artes da UDESC, local chamado de arena multiuso pelos estudantes:



Figuras 87 e 88
Imagens de registros do “Foto Picnic Cover”



Figuras 89 e 90
Imagens de registros do "Foto Picnic Cover"



Figuras 91 e 92
Imagens de registros do “Foto Picnic Cover”





Figuras 93 e 94
Imagens de registros do "Foto Picnic Cover"

Texto curatorial do “Foto *Picnic Cover*” desenvolvido pelas alunas D e E como proposta integrante ao projeto poético:

A partir da idéia de piquenique proposta pela professora como uma das possibilidades de trabalho curatorial dentro da disciplina de Cultura Visual, pensamos sempre em tecer conexões com o ato de se reunir para comer. Começamos a pesquisar trabalhos que envolvessem a temática da comida e da alimentação como um todo, já que queríamos um trabalho poético que pedisse participantes, sendo assim, curatorial, já que dependia de nós a escolha de local, convocatória e o desenvolvimento e desdobramento do conceito do evento. Dentro dessa busca encontramos o trabalho “AlimentAÇÃO” de Paulo Bruscky, no qual o artista simula comer o próprio corpo através de poses para fotos e intervenção na revelação. Se trata de um trabalho de arte postal, modalidade da arte que o artista ficou mais conhecido no Brasil e exterior, mas posteriormente esse trabalho de fotos foi seqüenciado e virou livro de artista. Na década de 70 muitos artistas tinham seus trabalhos apreendidos e sua liberdade cerceada por conta do sistema político e da censura, Bruscky, como um artista contestador, teve inúmeras vezes os seus trabalhos apreendidos e suas exposições fechadas, a arte postal era uma alternativa a essas limitações. Diante dessas limitações, a foto-ação de Bruscky é muito significativa, no sentido de que o artista podado de sua liberdade de expressão tem a si mesmo e a seu corpo como refúgio último da sua inconformidade e forma de expressão. Tecendo relações com o Manifesto Antropofágico de 1928 por Oswald de Andrade, “Só a antropofagia nos une”, Bruscky definitivamente queria tecer relações com essa raiz e esse passado antropofágico que o Brasil tem, essa falta de lógica e categorização que sempre desconcertou os colonizadores e ainda desconcerta aos brasileiros. A falta de sistematização e a presenças de conteúdos latentes e pouco claros. Por que comiam os outros? Porque queriam sorvê-los, porque o corpo do outro seduz já que contém tudo o que o outro é. Em “Totem e Tabu” os filhos comem o pai para absorver sua força, em “AlimentAÇÃO” Bruscky come a si mesmo, reforçando sua potência, já que é limitado de todo o resto. A partir dessas reflexões propusemos refazer a ação de Brusky num piquenique tupinambá, pedindo aos participantes que cometessem a autofagia fotográfica, simulando comer o próprio corpo e invadindo o espaço do outro para também devorá-lo. As fotos do evento e nome dos participantes estão no blog [HTTP://www.Fotopicnicover.blogspot.com/](http://www.Fotopicnicover.blogspot.com/)

Projeto poético IV

Este projeto foi desenvolvido por um grupo de alunas do curso de Design Gráfico do Ceart/UDESC, que cursaram a disciplina Cultura Visual como alunas especiais. Embora não sejam professores/pesquisadores especificamente, entendo que a produção deste grupo partiu do eixo da criação, ou seja, da articulação entre o produtor visual, sujeito que circula na sociedade contemporânea, que convive com o que espetacular em relação à imagem, e que deste meio pesquisa/investiga/elabora seu pensamento visual.

Segue o texto curatorial apresentado pelo grupo de alunas do design:

Ao contrário da forma habitual, onde a idéia é vivenciar um momento de lazer, normalmente junto à natureza e acompanhado de boas comidas e amigos, o Foto Picnic propõe a desconstrução do conceito de um piquenique tradicional. Abordando temas como: independência, dependência, despreocupação, desdém, ignorância, ambição, satisfação pessoal, alienação, troca, mudança, desapego, introspecção, marasmo, boemia, distorção. O projeto visa o intercâmbio de conhecimentos por meio das diferentes visões que se tem do mundo, utilizando o cenário de um piquenique, já que o mesmo traz consigo a intenção de compartilhamento, seja de comida, amigos, idéias ou palavras. As drogas, no lugar da comida, representam tudo que está intrínseco ao ser humano, tudo que é vivido e provado no dia-a-dia, tudo aquilo que é consumido mediante aos diversos canais propulsores de informação. A utilização de vários tipos de drogas e suas alucinações serve de metáfora para as diferentes interpretações que cada pessoa possui daquilo que absorve. Elas representam como distintos repertórios são elementos mediadores de posicionamentos, atitudes e comportamentos. A distorção dos sentidos provocada pelos efeitos das drogas é reproduzida através das imagens, tratando-se de uma metalinguagem onde a câmera vê o que o usuário de drogas vê. É uma representação do filtro que condiciona a visão humana, pois somos todos influenciados pela cultura. Não há ser humano que pense e aja conforme sua própria natureza, nossas posturas são frutos do aprendizado. Na cultura visual estuda-se a forma como o contexto está ligado aos significados das imagens e da mesma maneira funciona com o Foto Picnic. O conceito de “drogas” e tudo o que se refere a elas implicam que todos os momentos das nossas vidas culminam em decisões por demais significativas que repercutirão na nossa auto-imagem de maneira permanente. O “utilizar” da droga é quase o mesmo “utilizar” das máscaras que assumimos perante a sociedade, são máscaras diversas, cada uma para uma situação específica. E são nesses contextos traçados pela cultura visual que usamos estas máscaras, cada segundo errôneo faz uma marca profunda, e por isso nós vamos atrás de subterfúgios como as drogas.

Seguem as imagens realizadas pelo grupo deste projeto poético:



Figuras 95 e 96

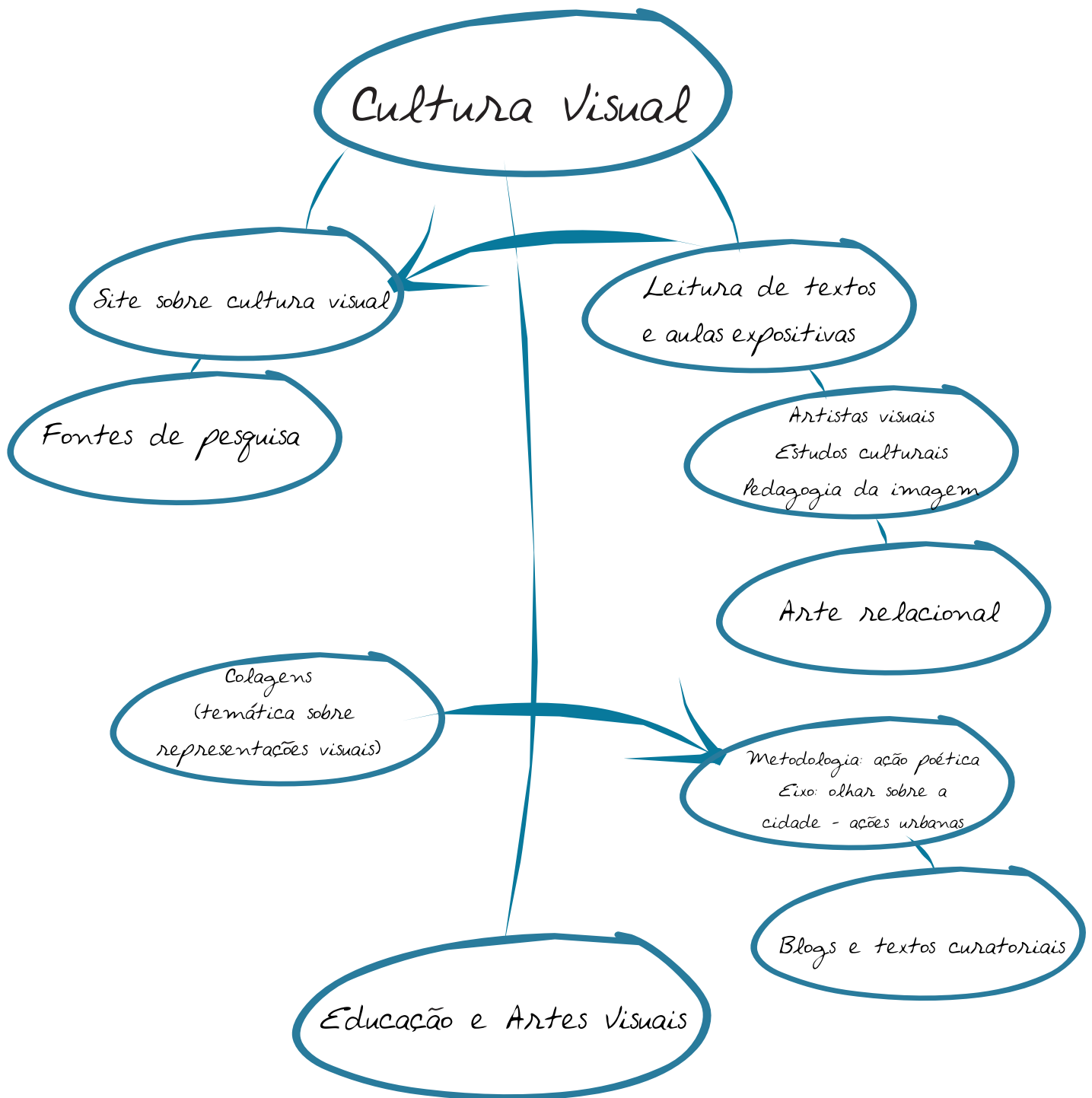
Distorção de imagem, manipulação em processo digital, ensaio realizado no Horto florestal em Florianópolis em 2009/1.

Figuras 95 e 96

Distorção de imagem, manipulação em processo digital, ensaio realizado no Horto florestal em Florianópolis em 2009/1.



Mapa e percurso relacional dos dados coletados na disciplina de
Cultura Visual



Em 2009 foi a primeira vez que o curso de Licenciatura em Artes Visuais do Ceart/UEDESC ofereceu aos estudantes uma disciplina especificamente sobre cultura visual.

Quando planejei este espaço curricular, nomeei projetos poéticos e projeto teóricos, vinculados por meio do processo criativo, para refletir sobre a formação do artista/professor/pesquisador. Parti da pesquisa educacional baseada em artes visuais conforme os textos de Eliot Eisner.¹¹ Assim, questionei-me sobre o que significa dizer que uma abordagem à pesquisa educacional está baseada na arte?

Dois critérios podem ser desenvolvidos a partir deste ponto: primeiro, a pesquisa baseada em artes poderá estar envolvida com uma finalidade freqüentemente associada com a atividade artística (a pesquisa baseada em artes está destinada a realçar as perspectivas pertencentes a certas atividades humanas). Segundo, a pesquisa baseada em artes poderá estar também definida pela presença de certas qualidades estéticas ou elementos de design que introduzem o processo de investigação e o “texto” de pesquisa. Embora estes elementos sejam evidentes em toda a atividade de pesquisa educacional, quanto mais declarados eles forem, mais a pesquisa pode ser caracterizada como baseada em artes.

No entanto, tradicionalmente, a pesquisa educacional é conduzida com a finalidade de se chegar ao conhecimento que é altamente válido e confiável, tão confiável e fidedigno quanto possível. E a pesquisa em ABER não aponta para uma busca por exatidão. Sua finalidade, ao invés disto, pode ser descrita como a intensificação de perspectivas. Ou seja, não oferece argumentos sobre como proceder dentro dos confins de um encontro educacional ou de um episódio de produção de políticas. Ao invés de isolar a discussão sobre as pré-suposições incorporadas dentro de um projeto de pesquisa, ela se move para ampliar e aprofundar conversações contínuas sobre a política e prática educacional chamando atenção para noções aparentemente de senso comum, tomadas como certas.

Não compreendo a formação acadêmica de artistas/professores/pesquisadores em um formato tradicional, até porque o que se pretende em uma educação contemporânea, penso, seja a 'formação' de profissionais inventivos/criativos capazes de transgredir a realidade em que vivem, assumindo-se como um sujeito contemporâneo que produz arte, ensina arte e pesquisa sobre e em arte.

Entendendo uma forma de pesquisa que busca a inter-relação entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento instaurado, deparei-me com apontamentos sobre a a/r/tografia, conforme Irwin (2008). Desta forma, a a/r/tografia é uma representação que paira sobre o texto escrito e a imagem visual produzida enquanto momentos de hibridização. A a/r/tografia é uma metáfora para: *artist* (artista), *researcher* (pesquisador), *teacher* (professor) e grafia significam escrita/representação.

¹¹ Desenvolveu pesquisa sobre a ABER (*Art-based educational research*) em cursos de Pós-Graduação na Stanford University entre os anos 70 e 80.

Assim, com a a/r/tografia foi possível saber, fazer e realizar os projetos poéticos e os projetos teóricos. Os estudantes formaram grupos (por afinidade ou interesse nas propostas lançadas). “Alquiler temporário” (era a proposta para um *site specific*) e “Foto *Picnic*” (foi um projeto idealizado para fazer com que os artistas/professores/pesquisadores pudessem vivenciar o contexto). A proposição inicial era que cada grupo pudesse e tivesse autonomia para desmembrar e deslocar o seu projeto.

O projeto passaria a ser assumido pelo grupo como um trabalho artístico independente da disciplina. A condição ou exigência que fiz: a realização da ação poética, o registro visual da mesma e um texto curatorial realizado posteriormente e apresentado em aula. Meu objetivo: inter-relacionar teoria, práxis e poética. Entendendo que a teoria poderia servir de base para um processo de mediação ou projeto educativo da ação prática, assim também teoria e prática não seriam mais dicotômicas e sim estariam em um âmbito dialógico.

Antes dos estudantes elaborarem seus projetos (e esboços iniciais de seus projetos poéticos), tivemos a vivência de um projeto poético aberto com um artista convidado especificamente para a disciplina. Tom Lisboa, artista visual curitibano, proferiu uma palestra sobre seu trabalho plástico e propôs uma ação poética em formato de 'laboratório' (que foi realizado no calçadão da cidade de Florianópolis em maio de 2009).

Este laboratório também foi organizado pelos estudantes (eu como professora escolhi e convidei o artista e realizei a tramitação burocrática na Universidade). Do contato inicial, do convite, das definições sobre o projeto realizado, da organização do material de divulgação, dos textos divulgados na mídia e toda a logística para que o laboratório fosse realizado, tudo ficou aos cuidados de um grupo de acadêmicos da disciplina.

Este artista propôs aos estudantes momentos de socialidade em meio ao contexto urbano, bem como realizou um 'descondicionamento' do olhar em instâncias perceptivas, pois os indivíduos que participaram desta ação poética foram inquiridos a olhar com mais atenção para 'detalhes' da paisagem que antes não seriam percebidos, além do mais o trabalho foi registrado por 'polaróides' (pranchas de papel onde os artistas/professores/pesquisadores escreviam seus direcionamentos), direcionamentos estes que pressupunham diferentes formas de ver o mundo, perceber detalhes, modos de sentido, ou produção de sentido com o que não era visto ou vivenciado. Desta forma, os artistas instauram práticas de exploração social, ou extraem formas do que antes não se tinha contato. Ao final desta prática urbana todos foram convidados a realizar o percurso escolhido e verificar os apontamentos e percepções descritas nas anotações das polaróides.

Em meio ao desenvolvimento do projeto teórico (onde estudávamos textos e imagens que referenciavam a cultura visual e a poética do urbano), os projetos poéticos foram sendo desenvolvidos ao longo de 2009/1. Ao todo foram três projetos poéticos (o [entre], o “Foto

Picnic Cover", e o "Foto *Picnic Drogas*"), este último desenvolvido por um grupo de alunos do curso de design que cursaram a disciplina como atividade complementar.

A ação urbana [entre] foi planejada por um grupo de cinco acadêmicas, dentre elas Priscilla Menezes (que participa nesta pesquisa como artista/professora/pesquisadora, sujeito da pesquisa nas disciplinas de estágio I e II). Esta ação compreendeu: convocatória/convite a quinze artistas visuais de diferentes linguagens com a proposição para realizarem trabalhos em um circuito específico; realização da ação urbana e 'acionamento' dos trabalhos, bem como divulgação do projeto na mídia; elaboração de um *blog* para registro da ação e também do texto curatorial.

Na ação [entre] os artistas produziram espaços-tempos relacionais no circuito delimitado pela comissão curatorial do projeto poético, desta forma as experiências inter-humanas tentam libertar-se de ideologias ou restrições da comunicação de massa. Ou seja, os artistas acionaram sociabilidades alternativas em relação ao contexto da cidade, pressupondo um modelo crítico do olhar sobre o cotidiano.

A produção contemporânea poderá integrar em um só tempo, reflexão teórica e prática artística acerca de uma das modalidades de arte contemporânea que mais tem se destacado nos debates em circuitos artísticos e culturais atuais: **arte pública/estética relacional**, pois incorpora as tensões, fluxos e mediações ocorridas nas fronteiras entre espaço público e privado, entre ética e estética, entre individual e coletivo, entre memória e imaginário, tendo a potência da cidade como lugar de experiência, atuação crítica e criativa. Conforme a artista visual e pesquisadora Lilian Amaral (em *workshop* proferido no Ceart/UDESC em 2009),¹² referindo-se à arte relacional:

Esta arte convoca artistas, coletivos de artistas e a população para interagir, por meio de pensamentos, ações e atitudes simbólicas sobre os/nos espaços públicos, resignificando a experiência urbana cotidiana. Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e por outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público. Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e freqüentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome.

¹²

Workshop "interterritorialidade e processo de criação" (junho de 2009), Ceart/UDESC.

No projeto poético “Foto *Picnic Cover*” foi o ato de reunião para comer (a idéia de contraposição com um *Picnic* idealizado de forma romântica), bem como o trabalho de elaboração de pesquisa de outros artistas e ações que também tivessem o eixo 'alimentação' ou similaridades. Usou-se como referência plástica para este projeto o trabalho “AlimentAÇÃO” de Paulo Bruscky, no qual o artista simula comer o próprio corpo através de poses para fotos e intervenção na revelação, realizando um ensaio ou foto/*performance*. Usaram também referências em seu texto curatorial sobre o movimento antropofágico e reflexões sobre a história da arte.

Desde o começo dos anos 1990 uma quantidade cada vez maior vem interpretando, reproduzido, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Conforme o pensamento de Bourriaud (2009), essa arte de pós-produção corresponde a uma multiplicação da oferta cultural, que poderá propiciar abolir a distinção, tradição entre produção e consumo ou criação e cópia.

Esta pós-produção não se utiliza de matéria prima, mas sim de um substrato social já existente, os artistas instauram ou transitam entre a apropriação de formas, repertório de conceitos e poéticas, transcendência de autonomia artística, manipulação de trabalho imaterial.

No projeto poético IV um grupo de alunas do curso de Design desenvolveu o registro/ensaio visual para um “Foto *Picnic*” intitulado “Drogas”, as imagens são manipulações visuais, distorções de sentido registradas a partir dessa situação criada especificamente para um registro. Usaram doces e balas de goma para fazer alusão às drogas e à comida. No *site* www.artistasvisuais.com.br/culturavisual é possível ter acesso ao ensaio na íntegra.

Há vários nomes para evocar-se a imagem do 'limite'. E o menos sutil deles é a fronteira, conceito-osso da política geográfica. Fronteira: este traço, que impõe sobre a comunidade milenar e indiferente das paisagens geográficas o arbítrio do couto, do canto, da porção, do sítio. É a partir dela que suas tipologias de abstrações surgem. Abstrações montadas sobre bases opostas excludentes: interior e exterior. Neste par binário será a noção de propriedade, de pertencimento que, deslizando, configurará outra entidade igualmente abstrata: a identidade (conforme o pensamento de Marcelo Coutinho)₃

A confluência de espaços ocorre quando a percepção torna-se um exercício de confronto entre diferentes sistemas e sentidos. Essas tensões produzem a necessidade da criação de um campo poético. Assim o indivíduo pode até basear-se em uma visão singular,

¹³ Texto que circula na internet (s/data definida) intitulado “Deambulações sobre o contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas”.

no entanto é do (e com) encontro com o Outro que surge a rede de significação, ou de afetos, como aponta Amaral (2008).

Durante o ano de 2009, partindo da prerrogativa de ter um espaço virtual para armazenar os trabalhos de meus alunos, e tendo como parceiro o *site* www.artistasvisuais.com.br, criei e idealizei o espaço para pesquisa em cultura visual. É um espaço virtual que oferece a qualquer sujeito a possibilidade de postar imagens, textos, vídeos e *links* sobre assuntos que relacionem artes visuais e cultura visual.

No *site* www.artistasvisuais.com.br/culturavisual é possível ter acesso à produção textual dos alunos da disciplina Cultura Visual (Ceart/UDESC), resenhas e textos curatoriais, também é possível encontrar registros fotográficos das ações urbanas, bem como *links* que apresentam trabalhos de outros artistas. Entendo que há muito a desenvolver nesse espaço virtual, podendo ser não apenas um espaço para registro de imagens, mas sim uma referência para pesquisas na área.

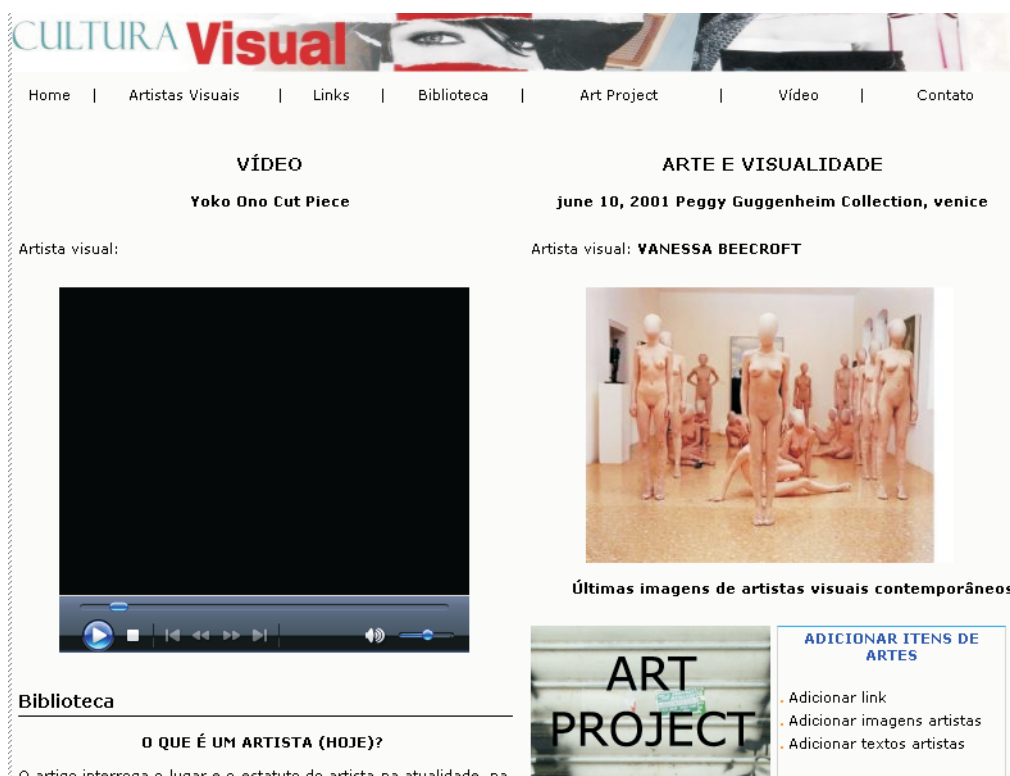


Figura 99

Imagens/detalhes do site www.artistasvisuais.com.br/culturavisual

Biblioteca

O QUE É UM ARTISTA (HOJE)?

O artigo interroga o lugar e o estatuto do artista na atualidade, na qual o ateliê deixa de ser o lugar privilegiado da criação para se tornar o espaço onde se centralizam imagens coletadas pelo mundo. O artista, não sendo mais um criador, é uma espécie de intruso em todos os outros campos. Ele seleciona signos, explora seus campos de produção, manipula-os, constrói trajetórias entre eles.

1
Um avião furtivo
O artista é um avião furtivo da cultura: imperceptível ao radar do espetáculo, porém extremamente eficaz por sempre apontar para lugares afiados, para as situações mais crí...
[Mais textos](#)

Biblioteca

MÁRCIA X: A restância como desejo de perversão

MÁRCIA X: A restância como desejo de perversão

Márcia X. Burger
Alô Márcia, alô, câmbio:
Estamos aqui, no Espaço Sérgio Porto
Num quase CEP 20000 quinze anos
Nesta mesma casa que tantas vezes abrigou
Suas inesquecíveis atuações
Às vezes solo, às vezes em parceria, outras com o nosso
Imponderável coletivo, experimental-trash-sardônico
The Zés Manes
Desafiando o coro dos contentes,
As brigadas vermelhas
Os analistas de sistemas
Bastante saudade figura
Emblemática, carismática, patafísica
Livre como as secretárias eletrônicas



Artistas

Últimos artistas visuais

- [Giani Nazário...](#)
- [Cláudia Bernardo...](#)
- [Priscilla Menezes...](#)
- [ANTONIO TAVARES...](#)
- [ZENVIRONMENTS...](#)

[Ver mais artistas visuais](#)

Links

Últimos links

- <http://www.fotopicni...>
- <http://www.coletivo-...>
- <http://www.coletivo-...>
- <http://www.artistas...>
- <http://www.pocs.org/...>
- <http://www.voutube.c...>

[Ver mais links de artes](#)

ADICIONAR ITENS DE ARTES

- [Adicionar link](#)
- [Adicionar imagens artistas](#)
- [Adicionar textos artistas](#)

BIBLIOTECA

- [MÁRCIA X: A restânci...](#)
- [1 Artista não faz Pi...](#)
- [Texto Curatorial - F...](#)
- [El lenguaje de las i...](#)
- [Qué significa educar...](#)
- [Sísifo enseña en los...](#)
- [A Cultura Visual no ...](#)
- [Curaduría y mercado...](#)
- [Seminário Cultura vi...](#)

[Ver mais](#)

Apóio Cultural:

GPAAE - CNPQ
GEPAAEC - CNPQ

Sites do grupo :

Artistas Visuais
Arte e Tecnologia
TV Digital Arte
Galeria de Gravura

[3/23/2009 - Introducinq Visual Culture: Ways of Looking at All Things Visual - Martin Irvine](#)

[3/23/2009 - Un paso más allá del pop - Eloy Fernández Porta](#)

[3/23/2009 - Los diarios de Susan Sontag - Traducción Naief Yehy](#)

[3/20/2009 - Doce tesis sobre el capitalismo cognitivo y la bioeconomía - Andrea Fumagalli](#)

[3/18/2009 - Iniciação à Cultura Visual - Rosana Rocha e Silva](#)

[3/17/2009 - Cultura e Resistência - Bruna Maria Maresch](#)

[3/16/2009 - Resenha dos textos dos autores Terezinha Sueli Franz, Fernando Hernandez e Jociete Lampert - Daniela Almeida Moreira](#)

[3/16/2009 - Cultura visual - Dieovana Raulino](#)

[3/16/2009 - Reflexão sobre o campo Cultura Visual - Giani Nazário](#)

[3/16/2009 - Resenha sobre Cultura Visual - Adna da Silva](#)

[3/16/2009 - Breve Reflexão Acerca da Cultura Visual - Isadora Machado](#)

[3/16/2009 - Resenha sobre Cultura Visual - Poliana Rocha Motta](#)

[3/16/2009 - Apontamentos e notações para uma Cultura Visual - Priscilla Menezes de Faria](#)

[3/16/2009 - Sobre Cultura Visual - Flavia Guarani Pontes](#)

[3/16/2009 - Cultura Visual como propositora de compreensão da arte - Marcos da Silva Medeiros](#)

[3/16/2009 - Resenha crítica sobre Cultura Visual - Angela Brandalise Przynsivny](#)

[3/16/2009 - A Absorção Inconsciente da Imagem - Marcela Quint de Campos](#)

[3/16/2009 - A Popularização da Imagem - Rafaela Claudia Sotuyo](#)

[3/16/2009 - resenha crítica sobre cultura visual - patricia fabiola scandolará](#)

[3/16/2009 - Sobre Cultura visual - Cláudia Bernardo](#)

[3/15/2009 - cultura visual - Lisiane C. F. Silva](#)

[3/11/2009 - Sobre violencia doméstica - Anna Maria Guasch](#)

[3/6/2009 - what is visual culture? - UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON](#)

[3/2/2009 - Fluxus Interruptus - Sandra Regina Ramalho e Oliveira](#)

[3/2/2009 - DESAFIOS PARA UMA ARTE/EDUCAÇÃO PÓS-MODERNA - TERESINHA SUELI FRANZ](#)

[3/2/2009 - Entrevista publicada originalmente no site português artcapital.net 03-02-2009 - Eliana Cascaes](#)

Considerações finais: sobre o tempo e o espaço da cultura visual na formação inicial em Artes Visuais

O objetivo deste trabalho não esteve em comprovar hipóteses. Mas sim compreender como a delimitação entre Artes Visuais, cultura visual e formação docente pode ocorrer em um espaço de construção do conhecimento que é a Universidade. Pesquisar como o professor de Artes Visuais compreende criticamente a inter-relação cultura visual e educação na prática educativa e prática artística foi o pressuposto final da investigação.

Entender como são construídos eixos geradores para abordagens de conteúdos foi igualmente foco norteador para o olhar que detive sobre a imagem da moda e a sociedade que vai muito além do espetáculo. Também foi objetivo subjacente desta tese impulsionar formas de ensino e aprendizagem (autônomas e colaborativas) que situassem o conhecimento produzido pelo artista/professor/pesquisador em uma dinâmica contextual considerando que este sujeito irá ensinar e produzir arte.

A cultura visual faz parte da sociedade contemporânea e poderá ser articulada com o conteúdo no Ensino da Arte, partindo possivelmente de uma abordagem para o campo poético em Arte, entendo que é necessário interrogar o lugar e o estatuto do artista na contemporaneidade para tal. O ateliê já não é mais o lugar que privilegia a criação, instaurada de forma romantizada por muitos.

Hoje o artista co-habita um tempo/espaço sobre a cultura visual onde se torna intruso necessário, sendo transgressor, não visto mais como um sujeito criador, mas sim como um indivíduo inventivo e colaborativo porque ele seleciona signos, explora campos de produção e manipulação e desenrola trajetórias entre estes meios, muitas vezes vinculados ao Outro como participador ou interator. Assim, o mundo pode ser construído de encontros fortuitos (materiais e aleatórios) e a arte, por sua vez, também é feita de reuniões casuais e caóticas entre signos e formas.

A Arte contemporânea está longe de um conceito representativo e também não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá a ser realizado, conforme Bourriaud (2009).

Quanto à imagem, esta nunca foi 'apenas' uma obra de arte, muito menos uma ilustração dos textos, mas sim é uma das formas pelas quais a sociedade representa o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele. Assim, não é possível mais perceber o indivíduo contemporâneo de forma passiva em meio à sociedade da informação (entendendo essa sociedade como pós 11 de setembro de 2001, e me refiro ao ataque terrorista aos prédios do World Trade Center em Nova Iorque). Da televisão (novelas, *reality*

shows), passando por *games* (realidade virtual), *sites* de relacionamento (*facebook*, *orkut*, *twitter*, *fotologs* e *blogs*), facilidade de comunicação (email, MSN, skype), e etc., apreendemos imagens rapidamente em diversos sentidos de 'estar' no mundo real e virtual nossas redes são afetivas, porém não fixas.

Somos hoje convidados a ser 'figurantes' na sociedade além do espetáculo, porque nos é permitido interagir, integrar e manipular mesmo que seja uma interação, integração ou manipulação vigiada ou assistida por um modo de produção, ainda assim somos um 'fio do tecido de uma rede' de significação que produz sentido.

Em 2008, em Buenos Aires, na FLACSO¹⁴ ocorreu o 5^a Seminário Educar La Mirada, em palestra de abertura a professora e pesquisadora argentina Inês Dussel chamou atenção a um olhar que interessa pensar e refletir um saber pedagógico sobre o ordenamento (ou desordenamento) do que é visível, sobre o que produz e o que nos faz permear por novos contextos. Interessaria desta forma uma '*educação de la mirada*' com foco aberto para duas questões: primeiro, o que significa ensinar a olhar a vida contemporânea tão povoada de imagens que forma parte de uma visibilidade voraz, e a segunda seria olhar para a escola, que não se trata de um espaço neutro e sim uma instituição peculiar com uma gramática voltada para determinada cultura.

Desta forma, salienta-se a seguinte questão: como se ensina a olhar em um contexto onde todos parecem tão 'competentes' nessa ação? É o caso do contexto universitário, que deveria instigar o estudante à criticidade, a investigações pautadas em reflexões teóricas e ações práticas. Penso que esta seria uma forma coerente de entender a Universidade.

Porém, é relevante salientar que, ainda assim, com tal produção de conhecimento, a Universidade (especificamente na qual realizei esta pesquisa) ainda caminha em passos lentos na relação ao contexto onde se insere. Digo isto e me refiro ao ponto chave de qualquer ensino: a articulação entre o que é ensinado como conhecimento, o que é construído como um entendimento e um possível desdobramento da ação desse conhecimento na realidade. Não acredito em uma Universidade ou em uma Arte que seja fechada nela mesma, pautada em padrões conservadores ou elitistas. Nem me parece coerente formar artistas/professores/pesquisadores para serem inseridos em um 'mercado' linear, exemplo disso: pesquisas que são engavetadas, professores que ensinam cronologicamente o que julgam' o mais adequado, aplicam provas, abordam superficialmente as questões que permeiam o cotidiano, ou ainda, artistas que produzem especificamente para circularem em salões e algumas galerias de arte.

¹⁴ Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais Argentina. Ver: http://www.flacso.org.ar/formacion_posgrados_flacsovirtual.php ou <http://tramas.flacso.org.ar/>

Minhas reflexões e anseios vão ao encontro de uma educação crítica e inventiva, onde o professor é um artista e um pesquisador e para tal (não é necessário 'filiar-se' a guetos, filosofias ou teorias) pode ver-se como um sujeito com autonomia para transgredir e subverter tais sistemas e apropriando-se de disparidades, convivendo com a diferença, entendendo um contexto de significados estéticos estipulados por vivências poéticas que podem ser confluentes ao processo de ensino/aprendizagem.

Ao longo dos dois anos da coleta de dados para esta tese observei e participei do contexto desta Universidade e verifiquei que em algumas situações me pareceu muito mais válido e vigoroso o discurso teórico ou o posicionamento político (e suas implicações dentro da Instituição) do que de fato as ações que poderiam aproximar a comunidade da Universidade, ou ainda momentos em que a escola poderia ser, e deveria estar, inserida em planejamentos e sequer fora nomeada ou lembrada, me refiro especificamente aos trabalhos acadêmicos que são desenvolvidos nos Cursos de Artes Visuais ; porém tenho que salientar o contrário, o esforço de muitos do âmbito universitário em estar na Escola ou aproximar a comunidade das discussões e ações frente ao mundo contemporâneo.

Parece-me incoerente uma educação de artes visuais que não olha para a comunidade ou para a arte de forma a percebê-la como um interstício social e relacional de forma a buscar alternativas para entender o próprio entorno. Daí surge o espaço de estágios curriculares que possam de fato construir ações ou práticas de ensino que visam ser desdobradas pelos artistas/professores/pesquisadores em outros espaços curriculares, ou seja, para que ocorra de fato uma articulação é necessário tempo/espaço para compreender não somente a produção, recepção e os processos de mediação que estão amalgamados ao ensino das artes, mas sim suas formas de significação.

Espaços, como, por exemplo, a disciplina de Cultura Visual, onde o professor é inquirido a posicionar-se como artista/pesquisador, além de entender a sua poética de forma a interagir com um contexto que necessariamente abarcará o Outro e a mediação de seu dado projeto poético, serviram de *local* para o desenvolvimento desta pesquisa.

As novas tecnologias corroboram para transformações socioculturais, podendo reconduzir a um debate crítico e reflexivo sobre o lugar do corpo na contemporaneidade, conforme aponta Garcia (2008). Penso no entre cruzamento entre a moda e a cidade; ou entre a moda, a cultura visual e a educação; e por fim entre as artes visuais, o ensino de artes e a formação docente do professor de artes visuais. Daí surgiram diversidades projetuais díspares que ocorreram em situações não-lineares, fragmentadas e por conseqüência multifacetadas, o que não quer dizer que fossem superficiais. Mas sim, foram redes e sistemas abertos, vistos conceitualmente, que propiciaram trocas e interlocuções

que visavam redimensionar a *autopoiesis* na criação, seja de um projeto poético ou de uma prática de ensino, entendo que assim o contemporâneo pode atualizar qualquer sistema no trânsito das informações que conduzem a esfera da experiência e subjetividade.

Entendo que a pesquisa-ação desenvolvida nesta tese foi verificada em um espaço intersubjetivo, pois ao misturar discursos e ações irregulares a espaços que são 'sacralizados' e pré-definidos em seus planejamentos muitas vezes fechados (teria sido o mais usual: abordar textos sobre projetos de trabalho e formação docente no estágio e orientar cada estudante em seu projeto; ou então ter discutido textos de educação e cultura visual na aula de cultura visual do curso de Licenciatura), porém instaurou-se de fato uma ação diferenciada ou não peculiar no sentido que o conhecimento produzido foi articulado a outros saberes socioculturais.

Assim, a cultura foi compreendida neste processo porque interferiu na produção de significados e de subjetividade instaurado pelo sujeito participante desta pesquisa. Conforme Foucault (2004), é possível dizer que a cultura é formada por lugares de sentido (como construção social, resultado das dinâmicas das relações sociais historicamente localizadas), podendo alterar-se e ampliar-se. Desta forma, é perceptível o caráter relacional da identidade, pois esta concepção relacional e situacionista deixa de buscar a essência que definiria a identidade e substitui sua concepção estática por uma concepção dinâmica sobre a identidade.

Porém, é relevante entender que por mais dinâmica que possa vir a ser a identidade, nunca conseguiremos nos deslocar 'totalmente', embora possamos inserir novas inscrições e repertórios, deslocarmos conceitos, mas não apagarmos o que fomos. Desta forma, para compreender as reconfigurações identitárias é preciso pensar a cultura do Outro a partir da 'negociação' dos interstícios sociais ou o terceiro espaço, conforme Bhabha (1998) este terceiro espaço é o movimento 'entre' onde se entende o multi.

E quanto aos professores/pesquisadores? Entendo que sua realidade não poderá ser dimensionada por discursos ou mesmo intenções, mas sim pelo lugar, pela natureza e consequência da reflexão no exercício crítico sobre o cotidiano (compreendo que tal auto-reflexão, ou tomada de consciência, seja possível a partir de experiências críticas de si mesmo).

No caso da investigação desenvolvida no âmbito da formação inicial em Artes Visuais, a compreensão crítica abordada a partir de espaços de convivência (como a sala de aula, ou a cidade), sendo pautada por referenciais teóricos vinculados à cultura visual, acrescidos da pesquisa referenciada sobre artistas visuais e ainda realizada as observações e práticas de ensino na Escola, entendo que talvez um foco para um ensino/aprendizagem colaborativos possa ser proveniente de espaços híbridos ou confluentes.

Por exemplo, discutir a temática da imagem da moda, usar textos que foquem diferentes conceitos sobre a cultura visual, realizar estudo sobre os artistas, observar a realidade escolar, escrever projeto, e, por fim, desenvolver a prática de ensino tendo ainda uma reflexão *a posteriori*; foram as ações que nortearam a pesquisa de campo para as disciplinas de Estágio Curricular I e II, e servem como reflexão passível de serem desenvolvidas em uma educação contemporânea.

Outro exemplo ocorreu na disciplina de Cultura Visual, a qual derivou de uma estratégia pautada sobre a inter-relação teoria, práxis e poética, onde fora observado a elaboração do pensamento visual oriundo potencialmente da pesquisa sobre o olhar para a cidade e entendendo Arte como produção cultural e a produção plástica em meio ao interstício social.

Meus questionamentos sobre o lugar do professor/pesquisador pressupõem necessariamente uma reflexão sobre o lugar do artista/pesquisador, pois considero que na contemporaneidade vivemos um tempo onde as inter-relações se justificam pelo contexto, e assim percebo o espaço híbrido do professor/artista/pesquisador.

Desta forma entendo a Arte como produção cultural e o artista visual como um ARTÓGRAFO, e da condição ou lugar de pesquisador e professor me vem o seguinte questionamento: como articular cultura visual com o conteúdo de Artes Visuais?

O conteúdo de ensino com frequência aparece definido como um grupo de saberes ou conhecimentos considerados relevantes pelo professor (é apropriado de livros) e 'transposto' aos estudantes se faz necessário refletir sobre os aspectos e tipologias procedimentais e atitudinais que farão com que o conteúdo seja abordado. Utilizar uma abordagem transmetodológica como a cultura visual em sala de aula requer também tal reflexão sobre o uso e as abordagens em que imagens adentram o contexto escolar.

Imagens são polissêmicas, ambíguas, provocam emoções diferentes que nos fazem ver-saber acionando repertórios. Frequentemente aparecem vinculadas a palavras (textos). Por isso, estabelecer perguntas pedagógicas para pensar a relação da pedagogia das imagens na cultura escolar é tão prioritário ao professor quanto saber usar as imagens.

Como se posiciona a escola frente ao regime de visibilidade contemporâneo? Como a escola tem levando em conta essas imagens? Como as imagens aparecem nas práticas dos professores? O que seria uma mirada/olhar crítico para a escola? Ou como seria desvelar os sentidos dessa mirada/desse olhar para a escola?

Tais questionamentos partem de minhas observações e provocações: a imagem é incluída de forma didática e simplifica o ensino; a imagem aparece subordinada a palavras em livros didáticos, são ilustrações que decoram os textos. Em documentos como o PCN as práticas para o ensino de arte pautam-se em abordagens específicas, não dando vazão ao processo criativo do próprio professor como produtor de imagens.

Também percebo que 'padrões' culturais implicam na forma de refletir sobre o contexto e o conteúdo presentes na imagem, o que difere o entendimento de uma mirada ou olhar crítico para os professores. As imagens transitam nas aulas como forma de sedução, para que a aula não seja um tormento, então se usa a imagem como meio. Por fim, realizar/coletar/produzir imagens também é um ponto problematizador para o docente.

Volto a meus questionamentos: até que ponto não são reforçados os estereótipos de uma condição social por meio da imagem? Como se reproduzem sonhos ou fantasias utilizando imagens em sala de aula?

Entendo que imagens devem ter uma lógica de ocultação porque exigem um tempo de reflexão vertical, a imagem causa desconfiança e atração, paira por um lugar interdisciplinar para os estudos visuais, como uma amarração de outras áreas, ao mesmo tempo em que a abordagem sobre as imagens partindo da cultura visual pode ser vista como uma pós-semiótica, porque a imagem não é vista mais como um texto que pode ser interpretado ou lido. A imagem necessita ser vivenciada e assume o valor de um ato frente a uma ação que captura a potência visual, eu me refiro à produção, interpretação e compreensão de imagens, pois olhar é uma vivência subjetiva que é produzida quando estimulada por significados.

E quanto ao lugar do produtor de imagens? Reitero o pensamento de Bourriaud (2002) quando ele aponta para o que é um artista hoje:

1 - Um avião furtivo

O artista é um avião furtivo da cultura: imperceptível ao radar do espetáculo, porém extremamente eficaz por sempre apontar para lugares afiados, para as situações mais críticas. Hoje, com a televisão e as marcas, toda a sociedade produz imagens. O ateliê perdeu sua função inicial: ser "O" lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las. O ateliê, portanto, não é mais o lugar privilegiado da criação, ele é apenas o lugar onde se centralizam as imagens coletadas por toda parte. Além disso, um ateliê é onde a matéria-prima é manipulada. Há um século, encontraríamos ali essencialmente potes de tinta ou argilas; hoje ele pode conter imagens de revista, televisão, situações sociais, carros, qualquer coisa. As matérias-primas da arte contemporânea são tão diversificadas, que o tamanho do ateliê varia segundo as práticas e o projeto artístico. De um lado, o ateliê de Jeff Koons: uma fábrica de 50 pessoas, algo como Walt Disney Production; de outro, o pequeno ateliê onde Claude Closky simplesmente recorta revistas de moda. Três quartos dos artistas trabalham em casa, em um pequeno espaço que se transformou em ateliê. É uma coisa tola, mas que tem relação com a crise imobiliária: não é mais possível ter ateliês imensos, e seus tamanhos estreitam com a flutuação dos aluguéis.

2 - O novo intruso

O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de habitat. Habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais. É exatamente o que se passa na arte dos anos 2000: o artista é permanentemente um intruso em outros campos. Marie-Ange Guillerminot produz um vestido que poderia ser comercializado; Carsten Höller inventa uma droga euforizante; Fabrice Hybert monta uma empresa. Não é mais criar, mas surfar sobre estruturas existentes. “Interdisciplinaridade” é certamente, um termo freqüente na arte contemporânea: eu pessoalmente não creio que ainda exista, nesse nível de criação, algo que possamos chamar de disciplinas. Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram de ponta a ponta. Como consequência, o artista hoje, de Mauricio Cattelan e Alain Bublex, de Gabriel Orozco a Jorge Prado, é uma espécie de “semionauta”: um inventor de trajetórias entre os signos. Ao mesmo tempo, esse squat é também um refúgio: a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo.

3 - O artista como parasita

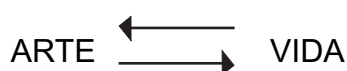
Eu não acredito nesta idéia de artista contemporâneo como um parasita: o parasita não utiliza o organismo no qual ele se introduz; apenas dele se nutre. Esse não é o caso dos artistas contemporâneos: eles estão mais na ordem do manuseio, da manipulação dos signos, do que em uma problemática do parasitismo. Quem diz parasitismo diz necessidade e desejo de causar dano, e, nesse caso, não existe dano: é apenas um modo particular de se servir das formas para produzir alguma outra coisa. Isto não é de todo antinômico em relação à idéia de uma ação política, ao contrário: a ação política mais eficaz para o artista é, segundo o meu ponto de vista, mostrar o que pode ser feito com o que nos é dado. Não significa a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou “naturais”. “Eis o que nós temos. O que podemos fazer?” Com esse espírito, podemos efetivamente mudar as coisas de uma maneira muito mais radical.

4 - O artista como diretor

O artista de hoje funciona cada vez mais como um diretor. Ele faz o casting, como Rebecca Bournigault ou Pierre Huyghe para os seus vídeos, mas também castings de objetos, como nas instalações de Sylvie Fleury e Pipilotti Rist, ou nos environnements de Domingues Gonzales-Foerster: para aquele quarto, escolhe-se aquele despertador e não outro qualquer. O artista trabalha exatamente como um diretor que seleciona, de fato, o que vai se passar na frente da câmera. E a exposição é isto: um filme sem câmera, uma película sobre a qual registramos uma ação, uma forma. Em troca, o espectador pode de algum modo organizar sua própria seqüência de exposição.

Os artistas contemporâneos são, portanto, diretores, essa é sua condição natural, quase espontânea. Não têm, aliás, apenas o desejo de fazer cinema; eles estão com bastante frequência no próprio cinema com os filmes de Philippe Parreno, Doug Aitken, Charles de Meaux, Douglas Gordon e Matthew Barney...Mas, ao mesmo tempo, o que choca também as pessoas de cinema é que, quando o artista faz um filme, isto é, para ele, apenas uma atividade entre outras, um objeto que faz parte de um conjunto muito mais vasto de objetos. Aqui se está ainda no registro da dessacralização da arte: “Eu faço filmes, mas talvez na próxima semana grave um disco”. E isso, sem dúvida, incomoda.

Necessário retomar que nos anos 50 Robert Rauschenberg anunciou seu desejo de situar sua prática na brecha entre arte e vida. Uma década mais tarde afirmar que arte=vida e que a arte estaria presente em toda a atividade humana foi procedimento operativo do grupo Fluxus e de artistas como Joseph Beuys. Em princípios dos anos 70, Antoni Muntadas, questionando ambos os pontos de vista, sugeriu outra vinculação entre arte e vida, e para tal concebeu o ideograma em seu trabalho plástico:



Este ideograma poderia ser entendido como arte na vida e vida na arte. Estaria sendo constituída a partir de um interesse pelo sentido ao olhar para o cotidiano ou para uma experiência diária vinculada à arte. Assim a efervescência artística não estaria somente no ateliê do artista, mas indiscutivelmente fora dele. Passando pela arte conceitual, pela contracultura e pelos movimentos feministas em 1969 Allan Kaprow perguntava-se publicamente como a arte poderia competir com os primeiros passos do homem na lua, sendo este um dos acontecimentos mais midiáticos dessa época. Arte seria uma experiência, em lugar de passividade, concentrar-se-ia em questões de apresentação, percepção e recepção (território anteriormente restrito à crítica). Em 1971 eclodiu da obra de Antoni Muntadas a introdução de materiais e métodos não artísticos, pois este afirmava que arte deveria ser repensada de forma mais aberta, mais exigente, mais educativa e mais abarcadora da vida, e com mais interatividade. (Anos depois o artista reconheceria que seu trabalho poderia ser reconhecido em um território onde determinados aspectos podem ser compreendidos por críticos, pesquisadores da área de comunicação ou por filósofos e sociólogos, mas que dificilmente seria compreensível em sua totalidade de proposta artística).

Assim, do interesse de Antoni Muntadas sobre história arquitetônica e políticas

história e literatura. São apresentações de dualidades e justaposições de opostos, ou uma meta tensão entre arte e vida seguida de outros conceitos dialeticamente relacionados, que incluem público/privado, realidade/mídia, visibilidade/invisibilidade.

Antoni Muntadas, Vanessa Beecroft, Sylvie Fleury, Jacques Villaglé, entre outros que apresentam uma estética relacional condicionada ao processo de criação, foram artistas abordados nesta investigação, especificamente na articulação entre cultura visual e poéticas visuais. Igualmente a artista Laura Lima, que serviu de eixo gerador para articular a imagem da moda e as artes visuais, foi referência para a proposição do sujeito participante desta pesquisa.

Conforme Monachesi¹⁵, Laura Lima costura relações sociais com obras de vestir:

Pois construir casas, produzir utensílios, trabalhar, cozinhar, vestir roupas são hábitos herdados socialmente e qualquer comunidade, antiga ou moderna, pode ser definida por esse conjunto de tradições e seus usos. Na série *Costumes Loja*, a artista expõe evidente carga crítica ao transformar uma galeria de arte em loja de roupas.

As peças instauradas pela artista podem funcionar como metáfora não apenas do funcionamento mercantilista, mas também das estruturas e comportamentos viciados que estão presentes no sistema de arte: relação entre espectador e obra e seus esperados procedimentos. Um dos trabalhos mais conhecidos de Laura Lima é a *performance* “O puxador”, nesta ação um homem veste apenas uma mochila da qual saem cordas compridas que atravessam a janela e prendem-se em árvores externas ao espaço da exposição. O homem tenta durante horas, com força, trazer a paisagem para dentro do espaço em ações repetidas, exaustivas e de certa forma condenadas a não se realizarem.

Outros questionamentos inserem-se neste momento: o que estamos querendo ensinar com isso? Por que abordar tais artistas no contexto de ensino/aprendizagem? Por que ir ao encontro com tal pensamento contemporâneo?

Neste momento preciso fazer menção à ação de 26 de novembro de 1965, realizada pelo artista visual Joseph Beuys, intitulada “como se explicam quadros a uma lebre morta”. Com a cabeça besuntada de mel e folhas de ouro, Beuys adentrou uma exposição de pintura falando com uma lebre morta em seus braços, o público fora excluído de sua *performance*, apenas podendo observar pela janela a ação. Pergunto-me: Quem ou o quê seria esta lebre? Por que explicar quadros a uma lebre morta?

¹⁵ Texto disponível em:

<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/materiasjul/lauralima>

Bem, uma lebre morta não escutaria realmente o que o artista estava falando, então qual é a metáfora? (compreendendo que lebres entendem melhor a noção de direção do que os homens)

Um possível caminho interpretativo é a idéia de que todos nós seríamos um pouco da lebre morta. Quando passamos por imagens e não a olhamos, ou nem mesmo percebemos, quando folheamos revistas sem compromisso, quando andamos na rua e passamos pelas pessoas sem as ver realmente, quando ligamos a TV e vamos fazer outras atividades depois de um dia extenuante de trabalho, quando fingimos escutar atentamente a uma conversa e estamos pensando em outras coisas... Chego à conclusão de que todos nós somos ou temos um pouco mesmo daquela lebre morta.

Por outro lado, vestimos o personagem/figura do artista a todo o instante: quando indagamos perguntas que muitas vezes não têm respostas ou quando prestamos atenção em algo que parece desinteressante para a maioria das outras pessoas.

Quando eu estou em sala de aula (me coloco como professora aqui) e vejo o olhar vazio de alguns alunos, sempre lembro da *performance* de Beuys. Como fazer para explicar algo a alguém que aparentemente não quer ou não pode entender?! Em meu vão esforço como professora procuro tessituras para ressuscitar a lebre morta, sabendo que mais depende dela querer ser ressuscitada do que eu poder fazer isto então, não haverá saída para a lebre morta?

Penso que a vida é feita de escolhas, sabemos que estas escolhas demandam mudanças, no entanto, muitas vezes não conseguimos viver com nossas escolhas e muito menos com as mudanças. Penso que a formação inicial do professor de Artes Visuais, assim como a vida cotidiana do professor na Escola, se parece muito com a metáfora proposta pela obra de Beuys.

Há alguns anos optei pela docência no ensino superior e desde então venho trabalhando na formação inicial em Artes Visuais; sou artista visual e pesquisadora há quase dez anos e ainda não consigo me acostumar (creio que isto será impossível) com algumas situações peculiares em minha vivência na docência:

- alunos de Licenciatura que execram a Educação maldizendo os estudantes das escolas onde serão futuros professores;

- alunos de Licenciatura que se queixam de seus cursos de formação inicial, ou da estrutura curricular de seus cursos, passando por estes apenas com poucas horas de estudos e rasas leituras, porque priorizam o trabalho para seu sustento;

- alunos de Licenciatura que não conseguem perceber nenhum processo criativo na docência, reduzindo-a a um mero instrumento. Estes alunos geralmente são aqueles que não conseguem vincular teoria e prática;

- alunos de Licenciatura em Artes Visuais que insistem em reduzir as aulas de Artes Visuais na escola em técnicas isoladas, aulas expositivas de História da Arte, ou provas sem finalidade alguma;

Também não consigo conviver com alguns discursos oriundos da Escola. Refiro-me explicitamente aquele discurso do professor da Escola:

- meus alunos não entendem nada, eles não estão nem aí para a escola, só querem saber dessas bobagens de jovens;

Ou então, quando um estagiário vai observar um professor que está há muitos anos na escola e volta profundamente ofendido por te ouvido:

“Eu já fui como você, hoje já não tenho mais ilusão, aqui nada funciona!”

- Ou ainda, quando presencio em inúmeros congressos da área de Educação o desinteresse pela pesquisa da grande maioria dos professores geralmente desiludidos com a realidade cotidiana, acostumam-se a reclamar, mas na hora da proposição em fazer algo diferenciado, negam-se...

Lamento também em minha curta 'carreira' enquanto docente no ensino superior quando ouço a negativa de alguns professores (sim, alguns colegas) que não poderiam realizar projetos de pesquisa em comunidades carentes na periferia, ou ainda, quando há a alegação de falta de tempo, que o leva para longe da vivência nas Escolas, juntamente com seus estagiários e orientandos. Já ouvi de alguns professores universitários que é inviável realizar trabalhos em periferias carentes, em escolas. Geralmente estes são os lugares mais necessitados do olhar do pesquisador, que acaba negando-se a olhar para evidente pobreza.

A obra/ação de Beuys sucede reflexões sobre a docência, me faz tecer metáforas e pensar que somos capazes de provocar/ou mediar mudanças que farão a diferença, de forma diferente. No entanto, é preciso não acomodar-se em sentimentos individualistas, mas sim buscar uma Educação de sentido plural - Beuys, além de artista, foi professor também.

Minhas reflexões sobre ensino/aprendizagem partem de um pensamento contemporâneo sobre a arte; não pauta-se sobre um fazer plástico descontextualizado, de movimentos, estilos ou retóricas sobre a história da arte. Mas parto sim do pressuposto do professor (que está sendo formado pela Universidade) como um possível investigador ou intelectual, conforme Giroux (1988), entendendo toda a dificuldade de articulação entre pensamento e ação que pairam sobre propostas de práticas educativas (da pluridimensionalidade das tarefas a serem desenvolvidas que exigem muitas vezes a imediatez e a imprevisibilidade que está em articular a docência ao contexto).

Assim, percebo a condição do tempo contemporâneo em transitar em diferentes territórios (convergentes e divergentes) que impulsionaram o meu fluxo de pensar deslocamentos para a formação docente. Esses espaços de fronteira levam-me a

compreender a necessidade de interlocuções entre diversas possibilidades e lugares onde o professor/artista habita o seu tempo e constitui seu saber. Passando pela visualidade da imagem da moda, do corpo, do olhar para a sociedade que vai além do espetáculo, e chegando a uma educação contemporânea pautada em um interstício social e relacional de 'ver' o mundo. Não posso concluir minhas impressões sobre educação desta forma mas deixo aberta a diferentes debates porque entendo que a investigação sobre o contexto de ensino/aprendizagem é parte de um todo que constitui o processo criativo do professor/artista/pesquisador no território da docência em Artes Visuais.

Aponto meu olhar para a fotografia da artista visual Fabiana Barreda (2008), onde se instaura o corpo, a casa (cada vez mais transparente) e a cartografia de um mapa permeado de afeto, que me faz continuar deambulando sobre a visualidade e educação em pressupostos contemporâneos.

Figura 102

Fabiana Barreda

Módulos Hogar, da série *arquitecturas del deseo*.

Fonte da imagem: <http://www.fabianabarreda.com/barredaarquitecturadeseo.htm>



REFERÊNCIAS

AGRA, Lúcio. **História da Arte do século xx: idéias e movimentos**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

ARANHA, Mária L.; MARTINS, Maria Helena. **Temas de filosofia**. São Paulo: Ed. Moderna, 2005.

ARAÑO, Juan Carlos. Estructura del conocimiento artístico. In: VIADEL, Ricardo Marín (org). **Investigación en educación artística**. Granada: Universidad de Granada, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BARONE, T. & EISNER, E. (in press). Arts-based educational research. In: **Complementary Methods for Research in Education**, Third Edition, Judith Green, G. Camilli, and Patricia Elmore, editors. Washington, DC: American Educational Research Association, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. **Política cultural como prefácio: o museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo**. SP, Banco Safra, 1990.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Estética relacional, a política das relações. In: LAGNADO, Lisette. **27ª Bienal de São Paulo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. **Qu'est qu'un artiste (aujourd'hui)**. In: Beaux Arts Magazine, 2002.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

BREA, José Luis (org). **Estudios Visuales epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

BREA, José Luis. *Cambio de régimen escópico: des inconsiente óptico a la e-image (2004)*, Disponível em: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>.

CAMPOS, Neide Pelaez. **A construção do olhar estético-crítico do educador**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira guia de tendências**. SP: Iluminuras, 2001.

CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Editora Esfera, 2002.

_____. **Moda e linguagem**. SP: Anhembi Morumbi, 2004.

_____. Interrelações da mídia, do design do corpo e do design da moda. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e subjetividade estudos contemporâneos**. SP: Factash Editora, 2006.

COSAC, Charles. Deixe de moda. In: **Revista Cult**. São Paulo: ano VI, n 82; p. 44-47, julho 2004.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O sensacional da moda**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **Visual culture: the study of the visual after the cultural turn**. Massachusetts Institute of Technology, First Mit Press paperback edition, 2006.

FERRARA, Lucrécia. **Design em espaços**. SP: Rosari, 2002.

FIZ, Simón Marchán. Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. In: BREA, José Luis (Org.). **Estudios Visuales epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREEDMAN, Kerry. **Enseñar la cultura visual curriculum, estética y la vida social del arte**. Barcelona: Editora Octaedro, 2006.

GARCIA, Wilton. Projeto orgânico: um rebento. In: OLIVIERA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (Orgs). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. São Paulo: Estação das letras e cores editora, 2008.

GAROIAN, Charles R; GAUDELIUS, Yvonne. **Spectacle pedagogy art, politics and visual culture**. Pennsylvania: Penn State University, 2008.

GAUTHIER, C. **Por uma teoria da pedagogia, pesquisas contemporâneas sobre o saber docente**. Ijuí: Unijuí, 1998.

GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 1990.

GIROUX, Henri. **Escola crítica e política cultural**. São Paulo: Cortez, 1988.

GUASH, Anna Maria. Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales. In: BREA, José Luis (Org). **Estudios Visuales epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores de cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

_____. De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre. Vo. 30 n.2, 2005.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

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

JAMESON, Frederic. Sobre los Estudios Culturales In: JAMENSON, F. e ZIZEK, S. **Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo**. Argentina: Paidós, 1998.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. (pág. 371-376)

_____. **São tantas as verdades Leonilson**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

LAMPERT, Jocielle. A imagem da moda muito além da sociedade do espetáculo: proposições para a formação do professor em Artes Visuais In:

_____. **Interface arte-moda: tecendo um olhar crítico-estético do professor de Artes Visuais**. Santa Maria: Dissertação de Mestrado em Educação PPGE/Universidade Federal de Santa Maria, 2005.

_____. Estágio supervisionado: andarilhando no caminho das Artes Visuais In: OLIVEIRA, Marilda O; HERNADEZ, Fernando (Orgs). **A formação do professor e o ensino das Artes Visuais**. SM: Ed. UFSM, 2005.

LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **Tempos hipermodernos**. SP: Editora Barcarolla, 2004.

_____. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARÍN, Ricardo (Org). La investigación educativa basada en las artes visuales o arteinvestigación educativa. In: MARÍN, Ricardo (Org). **Investigación en educación artística**. Granada: Universidad de Granada, 2005.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, a imagem e das práticas do ver In: OLIVEIRA, Marilda de (Orgs). **Artes, educação e cultura**. Santa Maria RS: Editora da UFSM, 2007.

MENDES, Rafael Haendchen. **A moda contemporânea e suas relações entre presente e passado, influências na construção do pensamento humano: uma experiência na sala de aula**. Monografia do Curso de Graduação em Licenciatura em Educação Artística. Universidade da Região de Joinville, 2001.

MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra - trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

MITCHELL, W.J.T. **Picture theory**. Chicago: University of Chicago, 1994.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a cultura visual**. Buenos Aires: Paidós, 1999.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti; REALI, Aline Maria de Medeiros Rodrigues (Orgs). **Aprendizagem profissional da docência: saberes, contextos e práticas**. São Paulo: EduFSCAR, 2002.

NOVAES, Adauto (Org). **Muito além do espetáculo**. SP: Editora Senac, 2005.

OLIVIERA, Ana Claudia de. Espaços-tempos (pós-) modernos ou na moda, os modos. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA, Marilda O; HERNANDEZ, Fernando (Orgs). **A formação do professor e o ensino das Artes Visuais**. SM: Ed. UFSM, 2005.

_____. (Org). **Artes, educação e cultura**. Santa Maria RS: Editora da UFSM, 2007.

_____. O papel da cultura visual na formação inicial em artes visuais. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.) **Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria RS: Ed. Da UFSM, 2009.

OLIVERO, Ricardo. A moda como manifesto da arte. In: **Revista Cult**. São Paulo: ano VI, n 82; págs. 56-60, julho 2004.

RICHARD, Nelly. Estudios visuales y políticas de la mirada. In: DUSSEL, Inés; GUTERREZ, Daniela (Orgs). **Educar la mirada políticas y pedagogias de la imagen**. Buenos Aires: Manantial: Flasco, OSDE, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias a cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCARANTO, Fabíola. **Guardo-me por dentro**. 2006. 60 p. Monografia- Universidade do Estado de Santa Catarina.

SILVA, Juremir Machado. **Depois do espetáculo reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord**. Disponível em: www.compos.org.br. Acessado em: janeiro de 2008.

TAVIN, Kevin. Contextualizando visualidade no cotidiano: problemas e possibilidade do ensino da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.) **Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria RS: Ed. Da UFSM, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2004.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução. In: **Educação e Pesquisa**. V.31, n. 3, São Paulo: FEUSP, 2005.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, arte e moda**. Barueri SP: Estação das Letras editora, 2007.

27ª Bienal de São Paulo: **Como Viver Junto: material educativo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ANEXOS

ANEXO I

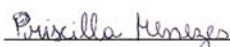
(DVD COM REGISTRO DE ENTREVISTAS, FRAGMENTOS REFERENTE AO ESTÁGIO I)

ANEXO II
(DECLARAÇÃO DE PRISCILLA MENEZES)



Declaração

Declaro para os seguintes fins que Priscilla Menezes de Faria, CFP..070.051.769-36, estudante do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, nº de matrícula 111110709, cede o uso de direitos de nome, bem como, textos e imagens oriundos de seu estágio I e II realizados ao longo de 2008 no CEART/UDESC para a pesquisa de Doutorado (ECA/USP) "Cultura visual e formação docente" de autoria da pesquisadora Jocielle Lampert, tendo como objetivo o registro acadêmico de dados coletados para a investigação.



Priscilla Menezes de Faria

Florianópolis, 8 de julho de 2009.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)