



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2014

O museu de arte e o contexto das imagens atuais

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/48374>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

O museu de arte e o contexto das imagens atuais¹

CARMEN S. G. ARANHA *

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA **

Resumo: O museu de arte tem como desafio mediar os fios e as tramas que envolvem a ordem do conhecimento e a intensa profusão de imagens – característica do mundo contemporâneo. Como os museus de arte podem lidar com imagens, inscritas em obras de arte, objetivando auxiliar a construção do conhecimento artístico atual? A partir de uma reflexão que procura fundamentos

1. Artigo originalmente apresentado para o livro “Educação da Arte na Contemporaneidade”. Universidade Federal do Espírito Santo. No prelo.

* Professora Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doutora em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade de São Paulo e Livre Docente em Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atuou nos Ensinos Fundamental e Médio como professora de Artes Visuais e História da Arte durante dezoito anos. Foi professora da Fundação Armando Álvares Penteado, entre 1982 e 1993, na cadeira de Metodologia do Ensino para Professores de Arte. Atualmente, coordena o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. É autora do livro: *Exercícios do Olhar: Conhecimento e Visualidade* (UNESP, FUNARTE, 2008).

** Graduada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1995), Mestre em Ciências da Comunicação (2003) e Doutora em Artes (2008) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente é Especialista em Cooperação e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: museus, arte, história da arte, arte brasileira, história e crítica de arte. É autora do livro: *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011).

teóricos, o presente artigo discute a profusão de imagens na atualidade e como a *contextualização* do conhecimento pode se dar com o museu de arte, visto aqui como ferramenta para o desenvolvimento de pensamentos e percepções. Nessa tarefa, recorre-se aos estudos de Edgard Morin, Marilena Chauí e, particularmente, Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Museus. Arte. Contexto. Conhecimento.

The art museum and the contemporary images in context

Abstract: *The art museum's challenge is to mediate the wires and the plots involving the order of knowledge and the intense profusion of images - characteristic of the contemporary world. How art museums can handle images inscribed in works of art, aiming to build current artistic knowledge? From a theoretical point of view, this article discusses the profusion of nowadays images and the contextualization of contemporary knowledge through the art museums, seen here as a tool for the development of thoughts and perceptions. In this task, it is through the study of Edgard Morin, Marilena Chauí and particularly Merleau-Ponty.*

Key words: *Museums. Art. Context. Knowledge.*

Imagens, milhões de imagens, eis o que eu devoro... Já procurou abandonar esse vício com morfina?

William Burroughs

O museu de arte faz-nos refletir sobre os sentidos das imagens e reconstrói os fios e as tramas da ordem do conhecimento artístico.

Merleau-Ponty

É da natureza da arte visual desvelar o contexto no qual foi produzida. Isto se deve ao fato de que a arte é uma linguagem, ou seja, é a construção de uma *ordem do conhecimento* com a qual é possível se ter a experiência da cultura. Talvez, essa construção seja uma movimentação do espírito humano na busca de um “lugar visual”, no qual imagens, milhões de imagens, apreendem articuladamente as visualidades do mundo (CARMAN, T. *et al* & HANSEN, M.B.N., 2006, p. 151). Seria o consumo das imagens, o “vício da morfina” dos dias atuais? A arte não deve entorpecer como os “vícios”, nem as imagens que a nutrem devem

se enfraquecer. Ao contrário, a arte e as imagens potencializam o conhecimento. O contato com o objeto artístico provoca, instiga, estimula os sentidos; subverte a ordem pré-estabelecida, sugerindo novos modos de organização da vida e do mundo.

Estabelecer um conceito com parâmetros precisos de interpretação para a obra de arte subverte a ideia que as imagens ali inscritas podem estabelecer o “motivo central” de um pensamento:

[...] como numa tapeçaria, numa renda, num quadro ou numa fuga, nos quais o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza os fios, traços e sons, configura um desenho ou tema a cuja volta se distribuem os outros fios, traços ou sons, e orienta o trabalho do artesão e do artista. (CHAUI, 2002, p. 28)

Assim, o “motivo central” de um pensamento nos permite indicar que imagens, assim configuradas, podem se transformar no ponto de mudança de forças invisíveis para coisas visíveis (ADRIANI, p. 10-12). A obra de arte, pendente desse processo, situa a presença genuína da linguagem artística e assim sendo nos acessa aos sentidos da cultura, também, refletidos nos códigos artísticos inscritos nas matérias plástica ou virtual. Isto quer dizer, então, que procuramos obras e imagens que criem contextos culturais e, sob essa perspectiva, o “contexto torna-se o tecido de correlações”, no qual as coisas surgem à medida que nossa vivência se apropria desses objetos estéticos para refundar nosso *conhecimento do mundo*. Metaforicamente, os museus de arte estão imersos nesse tecido de correlações e, desse modo, adquirem a função de reflexão e reexame deste panorama da cultura atual.

*

Ao colocarmos lado a lado, por exemplo, as obras de Velásquez e Picasso, ambas nomeadas como *Las meninas*, vemos que as mesmas imagens do tema central situam contextos culturais específicos das épocas em que foram criadas. Picasso, em 1956, ao se apropriar da obra de Velásquez, de 1656, a recria num cubismo tardio, mas com todos os elementos formais pertencentes à arte moderna cubista.



Velásquez, *Las Meninas*, 1656-1657.



Picasso, *Las Meninas*, 1956.

Então, ao criar trocas “dentro de um organismo maior”, podemos dizer que o fenômeno da criatividade artística é diagramado, de algum modo, no conhecimento e, uma vez assim compreendido, passeia com suas sínteses culturais, materializando uma etérea linha decisiva entre fato e essência.

A contextualização do conhecimento, frente a um recorte da cultura, apresentada por meio de obras de arte, não deveria se dirigir à explicação de correlações, ponto por ponto, entre obras, imagens e discursos históricos,

sociológicos ou antropológicos. Ao contrário, “contextualizar” é buscar um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções” (MERLEAU-PONTY, 1967, p. 166-9) e não um mundo de objetos, do qual simplesmente nos apropriamos e nos servimos deles para explicações diretas que, inclusive, não nos oferecem nenhuma interrogação mais profunda. Sob esse signo, o museu inspira ser um lugar para questionamentos e produção crítica, passando a ser um espaço para a experiência do fenômeno da vida.

O fenômeno da vida aparece quando a extensão de um corpo, pela disposição de seus movimentos, e pela alusão que cada um faz a todos os outros, volta-se sobre si mesmo e começa a expressar alguma coisa, a manifestar um interior sendo exteriorizado. (Idem, 1967, p. 162)

Ao falarmos sobre a construção do conhecimento artístico, sabemos que um conhecimento formal, arduamente aprendido na militância intelectual, muitas vezes, nos aprisiona, penetra em essências e passa a comandar nossas percepções: só se vê o que a razão permite ver. É neste instante que a arte pode começar a interferir como um ponto de fuga na cadeia de conhecimento, não por ser uma “desrazão”, mas pelo assombro que provoca. A função da arte na cultura sempre foi dar vazão e voz àquele “nada” que, entretanto, é “tudo” e não encontra, por isso, expressão na racionalidade vigente, nessa sintaxe da ordem prática que, às vezes, inutilmente se propõe a explicá-la.

Segundo Morin (2000, p. 22), “os sistemas de ideias que embasam nosso saber, com sua linguagem de significados lógicos, são resistências à informação”. São proteções que nos convêm: “[...] afastamos os saberes que nos refutam com argumentos contrários” (MORIN, 2000, p. 23). O pensador nomeia esse modo de se aproximar do mundo como

[...] a “racionalidade” que se transforma em “racionalização”, que verifica o caráter lógico da organização das teorias, a compatibilidade entre ideias que a compõem, suas asserções e dados empíricos aos quais se aplica. “Como é perfeita, opera em um ir e vir entre o real e a lógica, fundamentada na dedução ou na indução, com bases duvidosas, às vezes, com partes suprimidas”. (Idem).

O objeto artístico contemporâneo, por exemplo, foge dessa dinâmica; questiona a organização das teorias; cria incompatibilidades indissolúveis entre ideias; não permite a operação de ida e volta entre o real e o lógico. Destituída

de aura da eternidade, do sentido de unicidade e durabilidade, a arte atual chama à participação do espectador, tornando insuficiente a contemplação à distância. Cabe ao museu, nesse contexto, estimular o conhecimento sobre a produção artística, assumindo sua condição de lócus de criação e de reflexão sobre a arte, discutindo suas formulações, sua manutenção e transformações (MENESES, 2006, p. 32).

Mas como nos aproximar desses fenômenos quando falamos de cultura artístico-visual? Como os museus de arte podem lidar com obras e imagens objetivando auxiliar a construção do conhecimento artístico atual?

Um dos caminhos é reconhecer que a imagem, fundamento do mundo contemporâneo, tem sido infinitamente redesenhada, das suas primeiras transformações de forças invisíveis para coisas visíveis, quer seja pela apropriação fácil de imagens de segunda geração,² quer seja pela sua rápida aplicação em campos profissionalizantes ou, ainda, pelos recortes criados e recriados a partir dos objetos considerados culturais.

Hoje, podemos apontar o enfraquecimento da percepção visual da “imagem de primeira geração” e a assimilação de “imagens de segunda geração”. A partir da emergência da arte moderna, as imagens se disseminam excessivamente e necessitam de uma ordenação que, como já apontamos aqui, não é necessariamente regular ou linear. A proliferação do uso da fotografia, por exemplo, contribui para a formação do novo sistema visual, registrando o instante. As vanguardas históricas e, mais tarde, a arte contemporânea estão envoltas nesse movimento acelerado de proliferação de imagens.

Outra bifurcação – nesse caminho de reconhecimento da cultura artística contemporânea e suas imagens – está na discussão que leva em conta que, a partir dos anos de 1980, além da suspensão de certos significados, “as forças culturais mais coesas também se dispersaram pela importância dada às impressões transformadas em linguagem significativa”, ou seja, a construção social tornou-

2. O termo “imagem de primeira geração” é usado aqui em paralelo à definição do artista Joseph Beuys em relação à linguagem do desenho: “desenho é a primeira visualidade do pensamento, transformado no ponto de forças invisíveis para coisas visíveis” (Adriani. Op. Cit. p. 10-12). Há uma estrutura de pensamento para ser reconhecida na imagem. Por outro lado, as “imagens de segunda geração” são aquelas cuja estrutura de “primeira visualidade do pensamento” se perde por meio das inúmeras vezes que são redesenhadas.

se um discurso de linguagens histórica, sociológica ou antropológica, muito mais do que uma construção gerada em um mundo vivido (Idem). Nesse mesmo momento, surge a “imagem por excelência” (MORIN, 2000, op. cit.) que, aos poucos, visa substituir a significação linguística pela visual sem, entretanto, decompor os mesmos vazios: jornais, televisão, a própria cidade e outros meios de veiculação de imagens. A cultura atual se define – como num passe de mágica – como “cultura de imagens”. Sem a temporalidade para refletir sobre essas afirmativas, as imagens se transformam em apreensões imediatas e sem número de relações nelas submergem. Por outro lado, ocorre uma síntese geral da cultura de visualidade deslocada do olhar. As cifras da vida diagramadas no corpo cultural (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132) são, apenas, colagens de seus próprios pedaços. Nas sucessões vertiginosas, como diz Sarlo (2004, p. 53-68), “a compreensão não está aparelhada para essa veloz e dupla decodificação simultânea de áudio e vídeo”. Segundo a autora, a sociedade veicula imagens, mas imagens sem intensidade, sem intenções. “A imagem não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente” (Idem).

*

Cabem às mediações ocorridas nos espaços dos museus romperem com essa apatia provocada pela profusão de imagens de segunda geração e não se perderem na vontade de construção apenas do conhecimento formal (aquele resistente à informação). Cabe a valorização da liberdade das percepções desregradas presentes no objeto artístico, cumprindo, assim, funções ligadas à valorização do indivíduo, à abertura para o desenvolvimento de suas potencialidades e à construção de um conhecimento sensível.

O exercício do olhar criador tece o conhecimento visual e o traz à luz, no seu sistema de correlações e nas tensões recolhidas nas imagens das obras de arte e nas imagens veiculadas pela chamada cultura de visualidade atual. Ao compreendermos que há uma visualidade no mundo, um lugar de passagem de forças invisíveis para coisas visíveis como dissemos, e que as imagens atuais significativas advêm de processos criadores contextualizados culturalmente e interpretados com as materialidades das artes visuais, sabemos que um processo de conhecimento está sendo ordenado, certamente mais orgânico que a leitura da imagem, ou seja, à sua adequação a um texto: para além de qualquer enunciado, há o cogito tácito (CARMAN, T. *et al*, 2006, op. cit.) que a arte pode, em uma espiral

de aproximação, resgatar a ordem de visualidades apreendidas nos fenômenos vividos no mundo.

Parte da investigação sobre o olhar criador funda-se na procura de correlações que contribuam para a formação do conhecimento visual e possam ser vistas nos processos do fazer artístico. O que interessa agora é o olhar que se aproxima dos códigos da visão e, com eles, tece correlações que se aproximam da cultura de visualidades. Esse olhar, com múltiplas dimensões, situa-se longe dos sistemas e se aproxima de um pensar que, por sua vez, sacode as falsas evidências abstratas de qualquer observador absoluto (CHAUI, 2002, op. cit.), porque, se os conceitos podem facilmente virar simulacros e esconder a motivação que desvela a dimensão da ideia, o olhar pode situar as cifras que recortam o mundo e dão nascimento às formas criativas da cultura, na matéria plástico-visual da obra de arte.

Portanto, nos museus de arte, sobretudo, os dedicados à arte contemporânea, é necessário um olhar que pode tudo ver e desmanchar os pensamentos tecidos somente com a razão (Idem). Um olhar-pensar puxando seus fios com argumentos sobre não coincidências e “irrazões” para olhar as coisas do mundo ao invés de lê-las. Um olhar que tece um pensamento visual – um contexto.

Referências bibliográficas

- ADRIANI, Gotz. *Joseph Beuys: Drawings, Objects and Prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations. Catálogo.
- ARANHA, Carmen S.G., BRITO, Amauri Costa & ROSATO, Alex. “Cultura de visualidades: aproximações da linguagem artístico-visual”. In: *Espaços da mediação*. Organizadoras: Carmen Aranha e Kátia Canton. São Paulo: PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.
- ARANHA, Carmen S.G. [BRITO, Amauri C., ROSATO, Alex & NICOLAU, Evandro C. (Assistentes de pesquisa)]. *Exercícios do Olhar: Conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP/ Funarte. 2008.
- CÂMARA, José Bettencourt da. *Expressão e contemporaneidade: A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes. 1981.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 2004.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. “Imagem e História”. *Aula magna*. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: MAC USP. 07/03/2006.
- MORIN, Edgar. *Os Sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez Editora. 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif. 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of perception*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978.
- MERLEAU-PONTY, M. *The structure of behavior*. Boston: Beacon Press. 1967.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Poética da Memória: Maria Bonomi e Epopeia Paulista*. São Paulo: ECA USP, 2008 (Tese de doutoramento).
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Schenberg: Crítica e Criação*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2004.