

Priscila Almeida Cunha Arantes *

Imagem, design e narrativa expográfica: uma leitura crítica da curadoria

ISSOÉOSSODISSO

*

Priscila Almeida Cunha Arantes desde 2007 é diretora artística e curadora do Paço das Artes. Pós-doutora pela Pennsylvania State University (EUA) e UNICAMP, é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e formada em Filosofia pela USP/SP. Pesquisadora produtividade pesquisa do CNPQ, é líder do grupo de Estudos do CNPQ: Design, Arte e Memória: perspectivas Contemporâneas. É crítica de arte, curadora e professora do Departamento de Artes da PUC.SP (Pontifícia Universidade Católica de SP) e docente do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi.

<priscila.a.c.arantes@gmail.com >

ORCID: 0000-0002-0500-0849

Resumo Ao longo do século XX e XXI, com o início de uma nova etapa na história da cultura baseada na presença cada vez mais constante dos aparatos midiáticos e imagéticos, percebe-se o despontar de uma série de pensadores que tomam as mídias e as imagens como ponto de partida para o desenvolvimento teórico. Partindo deste pressuposto o presente artigo divide-se em três partes. Na primeira, analisamos o pensamento de Vilém Flusser e Walter Benjamin que apontam para a importância das imagens na construção da narrativa histórica. Na segunda, discutimos ‘o pensamento por imagens’ do historiador da arte Aby Warburg. Por último e como estudo de caso, realizamos uma leitura crítica da exposição ISSOÉOSSODISSO da artista Lenora de Barros, apresentada no Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade no ano de 2016.

Palavras chave Arte, Imagem, Design Expográfico, Curadoria, Paço das Artes.

**Image, design and expographic narrative:
a critical reading of ISSOÉOSSODISSO curatorship**

Abstract *Throughout the twentieth and twenty-first centuries, with the beginning of a new stage in the history of culture based on the ever-increasing presence of media and imagery, a number of thinkers are beginning to take the media as their starting point. the theoretical development. Based on this assumption, this article is divided into three parts. In the first, we analyze the thoughts of Vilém Flusser and Walter Benjamin that point to the importance of images in the construction of historical narrative. In the second, we discuss 'the thought by images' of art historian Aby Warburg. Finally and as a case study, we made a critical reading of the exhibition ISSOÉOSSODISSO by brazilian artist Lenora de Barros, presented at Paço das Artes in partnership with the Oswald de Andrade Cultural Workshop in 2016.*

Keywords *Art, Image, Expographic Design, Curatorship, Paço das Artes.*

Imagem e mídia como forma de pensamento: o pensar com e por imagens

Dentre os vários pensadores das mídias que despontaram na segunda metade do século passado, Vilém Flusser talvez tenha sido aquele cuja importância mais cresceu ultimamente.

Segundo o filósofo (2007:133) existe uma íntima relação entre os modelos de história e as linguagens predominantes de uma determinada época. Com a invenção da escrita, diz Flusser, “começa a história não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica”.

Para Flusser, o modo de raciocínio advindo da escrita alfabética, predominantemente linear e racional, se torna hegemônico com a invenção da prensa tipográfica e com a disseminação da alfabetização. Esta maneira de produzir pensamento se modifica, no entanto, quando entram em cena as imagens técnicas. Segundo o filósofo, a decadência da escrita alfabética irá trazer consigo o ‘fim’ da história e do pensamento linear e o início de um novo período da cultura, que ele nomeia de pós-histórico, baseado no retorno de um pensamento predominantemente imagético e espacial.

É esta discussão, este deslocamento de um mundo da escrita para um mundo permeado por imagens e, paralelamente, de um pensamento histórico e linear para um imagético e pós-histórico, que Flusser aborda nos artigos ‘Linha e superfície’ e ‘O mundo codificado’, ambos publicados no livro *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Dentro desta perspectiva cabe ressaltar ainda *Filosofia da Caixa Preta* (1985) e *Lês Gestes* (1999) - fundamentais para entendermos o discurso flusseriano sobre as imagens.

O exercício empregado por Flusser em *Filosofia da Caixa Preta* é de, exatamente, ao perceber uma nova etapa da cultura contaminada pela explosão das técnicas e das mídias, lançar um olhar crítico aos aparelhos vistos como caixas pretas; dispositivos cujo interior programado é completamente opaco e incerto.

Dentro deste contexto o sujeito tende a se converter, pela ação de programas tecnosociais, em um funcionário programado e programável, de quem se espera que responda às questões colocadas pelo aparato técnico. Somos cada vez mais operadores de máquinas, apertadores de botões, usuários de interfaces; “funcionários” das máquinas. Lidamos com situações programadas sem nos darmos conta. Pensamos que podemos escolher e, como decorrência nos imaginamos inventivos e livres, mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a um software, a um conjunto de possibilidades dadas a priori pela caixa preta e que não dominamos inteiramente. Em outras palavras: o que vemos realmente, em um mundo dominado pelas imagens técnicas, não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo impregnados na estrutura midiática. (Machado 2007).

Programando o Visível, exposição apresentada no Paço das Artes em janeiro de 2016, dialogou exatamente com estas questões. O interesse da exposição se deu não somente por reunir uma série de obras do artista e cineasta Harun Farocki, conhecido internacionalmente por sua leitura crítica das imagens que constituem o mundo mas por, especialmente, apresentar uma vídeo-entrevista do artista com Vilém Flusser .

Tendo realizado uma série de filmes, muitos deles inspirados em Bertolt Brecht e Jean Luc Godard, Harun Farocki, nos últimos anos de sua vida, migra para o universo da arte contemporânea realizando filmes e instalações que discutem a relação do ser humano com o universo das imagens técnicas. Em 2010 participa da 29 Bienal Internacional de São Paulo com a vídeo-instalação Serious Games em que fazia uma reflexão sobre a animação computacional e o uso das imagens voltadas para a violência, tomando como ponto de partida o processo terapêutico desenvolvido com soldados norte-americanos que haviam passado por situações traumáticas no Oriente Médio.

Programando o Visível apresentou não somente parte do universo criativo de Farocki, mas abordou o deslocamento das imagens captadas por aparelhos ópticos para aquelas construídas por algoritmos computacionais. Por outro lado, a exposição não somente discutiu a natureza das imagens contemporâneas, mas também seu ‘poder’ na construção da maneira como vemos e percebemos a realidade. O título da mostra - Programando o Visível- neste sentido, não poderia ser mais apropriado: aquilo que vemos não somente é criado por códigos de programação, mas nossa visibilidade é programada; vivemos envoltos em um mundo programável e manipulado pelos códigos das máquinas.

Outro pensador que se utiliza da imagem, mais propriamente da imagem em movimento, para estabelecer relações com seu pensamento é Walter Benjamin. Diferentemente de Henri Bérgson que incorpora a discussão da imagem em movimento e do cinema para desenvolver sua filosofia da duração, o filósofo frankfurtiano lança atenção para a montagem cinematográfica como estratégia metodológica e conceito operativo para pensar nos novos formatos narrativos, diversos daqueles, lineares e hegemônicos, da história oficial (Arantes: 2015)

A montagem, como sabemos, é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do dadaísmo, do surrealismo, do teatro épico de Brecht, dos meios de comunicação de massa, como o jornal e o cinema.

Dentro desta perspectiva história e mídia se confundem: a história é pensada como meio/mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita/corta/interrompe o continuum fílmico, o historiador reescreve a história: implode o continuum da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora (Arantes:2015).

Não por acaso os filmes surrealistas são ótimos exemplos dos ‘novos’ formatos narrativos discutidos por Walter Benjamin em seu discurso sobre a imagem-dialética; formatos que implodem, por meio da montagem

em forma de choque e da utilização de antíteses, o continuum da narrativa/história. Lembremos as primeiras cenas de *Um cão Andaluz*, - filme surrealista realizado em 1928 com a colaboração de Luis Bunuel e Salvador Dali - que faz um paralelo entre a imagem de uma lua sendo atravessada por uma nuvem e um olho cortado por uma navalha. Nesta sequência fica evidente a ideia do 'salto do tigre', como diria Walter Benjamin, entre um plano e outro como recurso de montagem em forma de choque.

A história e a narrativa benjaminiana, não tem como concepção, neste sentido, a ideia de um tempo homogêneo e linear, mas de um tempo saturado de agoras, onde cada presente se comunica com os diferentes passados devido às suas similaridades 'imagéticas'.

Imagem, historiografia da arte e narrativa expográfica.

Interessante perceber como esta ideia de similaridades imagéticas, ou de pensar com e pelas imagens, terá consonância com outros campos de discussão, como o da historiografia da arte e o da narrativa expográfica.

Dentro do contexto da historiografia da arte, podemos lembrar os estudos de Aby Warburg que desenvolveu entre os anos de 1923 e 1929, o *Atlas Cultural Mnemosyne* (*Atlas da Memória*). O atlas consistiu em um conjunto de 63 painéis em que o historiador agrupou perto de mil fotografias relacionadas à história da arte - espécie de arquivo histórico- através das quais queria mostrar a permanência de certos valores expressivos que sobreviveriam como uma espécie de patrimônio sujeito a leis de transmissão e recepção que a memória coletiva conservaria e transformaria.

Para Warburg, a história da arte é pensada como uma memória errática de imagens/arquivos que regressariam modificadas constantemente como espécie de sintomas. Longe de entender a história da arte de forma cronológica onde o sentido já está garantido a priori, Warburg pensa a história da arte dentro de uma visão sincrônica em que nada se situa antes ou depois, mas simultaneamente. (Arantes: 2015).

O Atlas permitiu séries variadas de composições imagéticas, nas quais Warburg estabelece articulações, associações e imbricações. Ou seja, o exercício empregado por Warburg, dentre outros críticos e historiadores da arte, como Didi-Huberman, que mais recentemente percebe a necessidade de se repensar os paradigmas da historiografia da arte e seus métodos de análise, é o de exatamente colocar em debate uma visão historicista, evolutiva e pretensamente universal (e eurocêntrica) da história da arte através de uma leitura da história da arte em diálogo com o campo da imagem.

Imagem, design e narrativa expográfica : Issoéossodisso

Entendendo uma curadoria como um processo criativo que articula conceitualmente artefactos - sejam eles materiais ou imateriais- articulação esta que desenha uma narrativa expográfica, tomarei como estudo de

caso a exposição ISSOÉOSSODISSO, que teve como ponto de partida uma obra da artista Lenora de Barros, mais propriamente a imagem/obra *Procu-ro-me* (2001-2003). Foi a partir desta imagem-obra que a articulação conceitual não somente com as demais obras da exposição, mas com o espaço expositivo, se desenvolveu¹.

Procu-ro-me foi inicialmente desenvolvida na forma de um pôster-poema com imagens do rosto da artista com boca entreaberta com estilo de cabelos diferentes, remetendo a identidades étnicas diversas. Logo acima do rosto havia a frase: *procu-ro-me*². O pôster-poema foi publicado inicialmente no caderno *Mais!* (Folha de S. Paulo) logo após a queda das Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, quando o presidente americano Bush mencionou a famosa frase “Procurado Vivo ou Morto”, com a imagem d rosto de Bin Laden.

Posteriormente *Procu-ro-me* se transforma em uma série de cartazes, em mural *lambe-lambe* e vídeo. Quando a imagem foi exposta na fachada do Centro Universitário Maria Antônia em 2002, quatro cartazes plotados foram pichados e um grupo que se denominava *Art-Attack* assumiu a pichação. A artista, nesta época, resolveu responder ao grupo resgatando as imagens que haviam sobrado, deixando alguns espaços vazios, e mudando as frases de três pôsteres de ‘*procu-ro-me*’ para ‘*procura-se*’.

Em seguida, Lenora de Barros inicia o processo de “recuperação”, ou melhor, de desdobramento dos trabalhos pichados e roubados de *Procu-ro-me/Procura-se*, que resultariam na série e na mostra *Retalhação*.

É exatamente este contexto de uma imagem que remete a outra imagem, criando um nexu narrativo, a base conceitual da curadoria ISSOÉOSSODISSO: não somente as imagens são ponto de partida para se pensar o desenho da exposição, mas também sua narrativa conceitual de que uma coisa sempre leva a outra.

ISSOÉOSSODISSO apresentou mais de 20 obras da artista entre vídeos e foterperformances, cartazes, poemas sonoros e documentos, e teve como fio condutor o processo de criação da artista. Neste processo, é possível perceber um elemento comum: as obras de Lenora de Barros sempre se desdobram, gerando ecos em outras obras. Um texto escrito transforma-se em um vídeo. Uma performance se desdobra em uma vídeoperformance. Uma mesma imagem, uma boca entreaberta, um olhar assustado, aparece em diferentes trabalhos que se inter-relacionam.

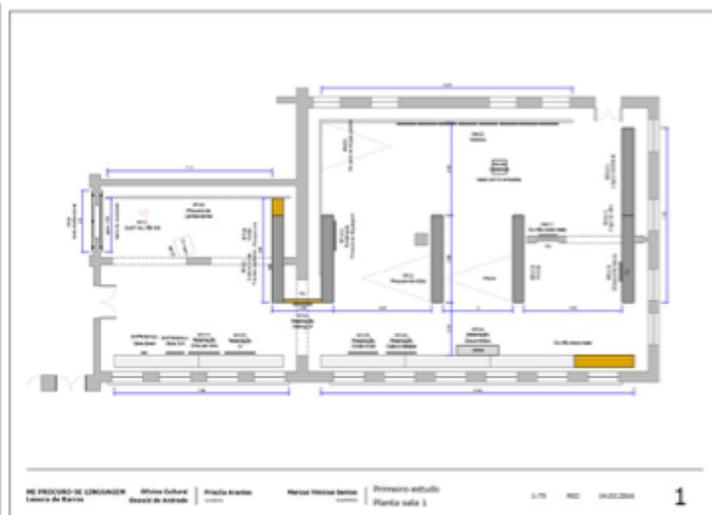


Fig 1. Planta da Exposição
ISSOÉOSSODISSO



Fig 2. **Imagens da Exposição ISSOÉOSSODISSO de Lenora de Barros**, com curadoria de Priscila Arantes
Fotografia: Leticia Godoy, 2016



Fig 3. **Imagens da Exposição ISSOÉOSSODISSO de Lenora de Barros**, com curadoria de Priscila Arantes
Fotografia: Leticia Godoy, 2016



Fig 4. **Imagens da Exposição ISSOÉOSSODISSO de Lenora de Barros**, com curadoria de Priscila Arantes
Fotografia: Leticia Godoy, 2016



Fig 5. **Imagens da Exposição ISSOÉOSSODISSO de Lenora de Barros**, com curadoria de Priscila Arantes
Fotografia: Leticia Godoy, 2016

A obra de Lenora de Barros é um tornar-se permanente, em que o mesmo é sempre outro. Neste processo de tornar-se outro, onde “isso é osso disso”, é possível entrever o gesto performático constituinte da obra da artista: esta fresta, este interstício sempre lacunar, esta dobra que se desdobra – como diria Gilles Deleuze – onde as inúmeras possibilidades expressivas de algo estão em constante devir.



Fig 6. Imagens da Exposição ISSOÉOSSODISSO de Lenora de Barros, com curadoria de Priscila Arantes
Fotografia: Leticia Godoy, 2016

O texto Há mulheres, por exemplo, apresentado pela primeira vez em sua coluna “...umas”, publicada no Jornal da Tarde, de 1993 a 1996, transforma-se em uma vídeoperformance, com o mesmo nome, em 2005. Uma mesma palavra, “silêncio”, pode ser vista escrita em seqüências fotográficas em uma foperformance de 1990, mas também em um videopoema de 2006; ou ainda em uma performance realizada ao vivo como Pregação, em que a artista martela a palavra, letra por letra, na parede do espaço expositivo.

O poema que deu nome à exposição nasce em 1994, quando Lenora de Barros participa de um congresso da Sociedade Brasileira de Psicanálise e apresenta, ao lado de Arnaldo Antunes, a performance O desejo é o começo do corpo/O corpo não mente. Durante a ação, Lenora quebrava um esqueleto de plástico em várias partes e ao jogá-las no chão repetia, melancolicamente, a frase: “isso é osso disso”.

Em ISSOÉOSSODISSO, esta ação é reencenada em vídeo. A artista, sentada em uma cadeira “performática” – a própria cadeira, aliás, baseada em outras cadeiras presentes na obra de Lenora de Barros – quebra um novo esqueleto. Dele resta somente sua coluna, sua espinha dorsal, a última imagem da performance, que nos remete, sem dúvida, à obra Língua Vertebral, realizada em 1998 no contexto da Bienal da Antropofagia.

“Para a Bienal, mergulhei no universo de Oswald de Andrade e criei dois trabalhos – Língua vertebral e No país da língua grande, dai carne a quem quer carne. O título dessa segunda obra foi criado a partir da frase “no país da cobra grande”, que está no Manifesto Antropófago e o intuito era expressar a idéia de uma ação antropofágica e deglutidora que gerasse sentidos, linguagem. Em Língua vertebral tratei graficamente a imagem da língua, e dei a ela, através da sobreposição de uma espinha dorsal, uma estruturação”. Ela lembra, ainda, da influência de Lygia Clark, cujo trabalho teve contato na década de 1970, e do impacto que Baba antropofágica (1973) lhe causou na época.

A língua como símbolo da linguagem aparece no seu Poema (1979), uma das primeiras fotoperformances de Lenora. Aqui a língua da artista percorre as letras das teclas de uma máquina de escrever nos dando a ver não somente a gênese da prática poética, mas a relação indissociável do corpo da artista com sua própria obra: corpo-obra. É ali, na ação do corpo, de seu corpo que se submete à escrita e ao mundo que é possível fazer dele emergir algum significado poético.

A utilização do corpo, neste caso de seu rosto, também se faz presente em Homenagem a George Segal, poema visual realizado em 1975 – que se transformou dez anos depois em sua primeira videoperformance, sob a direção de Walter Silveira. Aqui Lenora desenvolve uma ação cotidiana de escovar os dentes. Sua mão e rosto, no entanto, são totalmente encobertos pela pasta de dente, em uma espécie de “paralisação” absoluta, paralisação que ecoa por toda a exposição seja na impossibilidade da fala ou na interdição do olhar: Ela não quer ver, Já vi tudo, Fogo no Olho, Calaboca, Silêncio, Estudo para Facadas...

Esta narrativa conceitual, que parte inicialmente da imagem /obra Procuro-me e de seus inúmeros desdobramentos se manifestava não somente visualmente na proximidade das obras por suas “similaridades imagéticas” mas na forma como as elas foram dispostas no espaço expositivo. Não por acaso a entrada da curadoria se dava através de uma ‘ante-sala’ em que apresentávamos as primeiras ‘manifestações’ de Procuro-me: o lambe-lambe, a publicação no caderno Mais!, bem como os registros fotográficos da exposição do Centro Universitário Maria Antônia em 2002.

Já na segunda sala tínhamos três paredes principais. Uma primeira, à direita, que dava continuidade à primeira sala, e onde colocamos os resultados e as obras da série Retalhação. Já as paredes do centro, enfileiradas como uma grande coluna “vertebral”, e a parede da esquerda, acolhiam as demais obras : Língua vertebral, No país da língua grande, dai carne a quem quer carne, Calaboca, Silêncio, Estudo para Facadas, Poema e Homenagem

a George Seagal. Colocadas em espaços próximos, e a partir de suas similaridades imagéticas, as obras criavam um diálogo conceitual e narrativo que ecoava por toda a exposição e que nos remetia não somente visualmente para a imagem da boca entreaberta de Procuro-me mas, para a ideia da linguagem e da língua (Língua vertebral, No país da língua grande, dai carne a quem quer carne, Poema) assim como para a interdição da fala e do olhar (Calaboca, Silêncio, Estudo para Facadas e Homenagem a George Seagal).

É exatamente sobre a impossibilidade de ver e de não falar, sobre o interdito especialmente relacionado à figura da mulher que encontramos a terceira sala onde foram exibidos os quadro vídeos: Já vi tudo, Tato do olho, Há Mulheres e Ela não quer ver. Apresentados em grande projeção, eles criavam um ambiente imersivo/instalativo inserindo o espectador ao centro da trama narrativa. Esta sala, que ‘fechava’ a exposição, abrigava na sua entrada o vídeo Issoéossodisso que mostrava a própria artista quebrando um esqueleto e ecoando, como uma espécie de mantra sonoro, a frase ‘isso é osso disso’.

Se obviamente o debate sobre a relação entre imagem, design e narrativa vai muito mais além do que este artigo consegue abarcar, o que me parece interessante de se destacar é de que o exercício de se pensar por imagens é fundamental quando desenhemos uma curadoria.

1 A exposição ISSOÉOSSODISSO foi curada por mim em uma parceria do Paço das Artes com a Oficina Cultural Oswald de Andrade e apresentada em 2016 nesta última instituição.

2 Anos antes a artista havia feito as fotografias de seu rosto, com cabelos escolhidos em um programa de penteado, em um shopping Center em São Paulo.

Bibliografia

Arantes, Priscila. 2005. **Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo, FAPESP/ Editora Senac.

Arantes, Priscila 2016. **ISSOÉOSSODOSSO**. São Paulo: Paço das Artes.

Arantes, Priscila. 2005. **Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo, FAPESP/ Editora Senac.

ARANTES Priscila; OLIVEIRA, Mirtes. **Design e Ativismo**. DAT Journal Design Art and Technology, Vol 4 No 2 (2019). Editorial, p.1-2. Disponível em: <<https://datjournal.anhembibr/dar/article/view/124/103>>. Acesso em: 26 set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.29147/dat.v4i2.124>

- ARANTES, Priscila; PRADO, Gilberto. (2019). **Expanded Circuits and Poetic re-writings: Circuito Alameda**. Proceedings of the 25th International Symposium on Electronic Art. Gwangju, Korea: Art Center Nabi. Disponível em: <http://j.mp/2Y893FU> Acesso em: 26 set. 2019. P. 679-682.
- BARBOSA, Valéria; ARANTES, Priscila. **O fora de série na produção da ,ovo** DATJournal v.4 n.2 (2019), 122-134. Disponível em: <<https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/137>>. Acesso em: 26 set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.29147/dat.v4i2.137>
- CATROPA, Andrea; PRADO, Gilberto. 2018. **“Designed Words: Aesthetics of the Future in Brazilian Concrete Poetry.”** The International Journal of Visual Design 12 (4): 35-53. doi:10.18848/2325-1581/CGP/v12i04/35-53. DOI: <https://doi.org/10.18848/2325-1581/CGP/v12i04/35-53>
- Flusser, Vilém (1985). **Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**.
- Flusser, V, 2007. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify.
- PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (Org.). 2016. **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo : ECA/USP. Disponível em: <<http://poeticasdigitais.net/POETICAS/assets/dialogostransdisciplinares.pdf>>. Acesso em: 03 dec. 2018.
- VENTURELLI Suzete; ROCHA Cleomar; SILVA, Teófilo Augusto da; COUTINHO, Cláudio; REIS, Artur Cabral Reis; MARTINS, Tainá e HARGREAVES, Prahlada. **Poiesis do corpo**. IN: DAT-Journal v. 3 n. 1 (2018): DOI: <https://doi.org/10.29147/dat.v3i1.78>

Recebido: 09 de setembro de 2019.

Aprovado: 11 de setembro de 2019.