

**ARTIGO****A CURADORIA (VIRTUAL):
A APREENSÃO DO FENÔMENO
ESTÉTICO NA OBRA DE ARTE****CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA**

RESUMO: A partir de sugestões de estudantes, em meio ao programa MAC USP de visitas às exposições, a apreensão do fenômeno estético da obra de arte torna-se uma possibilidade. Aqui, o filósofo Maurice Merleau-Ponty contribuiu enormemente com suas reflexões sobre uma *fenomenologia da percepção* para aprofundar a premissa deste trabalho: desde seu início, a pesquisa foi a procura, diante da imagem da forma artística, do olhar como um agente criador, olhar esse que pode se aproximar da estrutura estética que a sustenta por dentro.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria virtual; fenomenologia do olhar; material do professor.

ABSTRACT: It all starts with students' suggestions in a MAC USP programme of visits to exhibitions, the apprehension of the aesthetical phenomenon of the work of art became a possibility. Here, the philosopher Maurice Merleau-Ponty contributed greatly with his reflections on the phenomenology of the perception to deepen the premise of this article: from the onset, the research was seeking, before the image of the artistic form, the gaze as a creative agent, and this gaze can approach the aesthetical structure that sustain it from inside.

KEYWORDS: virtual curatorship; gaze phenomenology, teacher's material.

Toda forma é um rosto que me olha, porque me chama para dialogar.

Nicolas Bourriaud

I. A IMAGEM DA FORMA ARTÍSTICA

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) se inscreve no imaginário coletivo como um espaço de conhecimento do mundo da cultura. Na apreensão da imagem da obra de arte, o museu é o lugar do tempo presente, das memórias, percepções, do imaginário, enfim, das visualidades intencionadas da cultura artística.

O museu é o instrumento desse passeio. Obras se perfilam diante de nós e nos inquietam. E, na deambulação pelo mundo da cultura, realizamos algumas movimentações ao nos aproximarmos das imagens das formas artísticas: segundo Merleau-Ponty, são movimentações ordenadas pelo *corpo cultural*, compreendido como *quiasma* ou o entrelaçamento entre subjetividade e corpo vivido na experiência no mundo. Esse corpo

cultural aloja, nessa dialética, tensões à procura de um discurso: a construção da “imagem, que se revelará como uma síntese autêntica, um fenômeno originário da história e produzirá uma nova forma de discurso” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171-172). As imagens, uma vez delineadas, são indícios de linguagem advindas da construção de um olhar.

A imagem da obra de arte, sendo uma imagem crítica, oferece acesso ao olhar do artista que a constituiu com seu *corpo cultural a linguagem de sua visão vivida de mundo*. Nosso trabalho aqui é mostrar que há a possibilidade de nos aproximarmos dos horizontes desse conhecimento, codificado visualmente e iluminado pelo mundo da arte visual.

Presença da linguagem

Ao lado das inúmeras compreensões e interpretações que podemos tecer com as obras, seria interessante se pudéssemos vê-las, também, como presença da linguagem artística em si, com estrutura e forma integrantes de imagens críticas que dão acesso aos

sentidos da cultura visual do artista delineados nos códigos da matéria.

Hoje, o olhar tem se enfraquecido diante da profusão de imagens veiculadas. Por esse motivo, necessitava-se refletir sobre o exercício de um olhar que sustente a *estrutura da forma artística*, ou seja, um olhar que possa situar aspectos da criação artístico-visual.

Há um tipo de consumo de imagens que tende a diluir o *olhar criador*, desestimulando o exercício perceptivo ao nos dirigirmos às imagens sem estrutura de pensamento. Para dar forma a essa questão, lançamos mão do termo “imagens de primeira geração”, usado por Joseph Beuys. Segundo Beuys, o ato de desenhar realiza um movimento criador de transformação de forças invisíveis em elementos visíveis (ADRIANI, p. 10-12). O artista está se referindo ao momento da criação artística no qual uma imagem mental permitirá a gênese do desenho. O filósofo Merleau-Ponty diz que esse é um movimento do espírito humano com o qual a consciência volta-se a si, coincidindo consigo ao ver a imagem se

transformando em expressão. Não é a materialização da imagem como réplica do vivido, mas como uma formação. Paul Klee diria, “*uma forma em ação*”.

Quase-presença e visibilidade iminente, com Didi-Huberman (2013, p. 13), é a estrutura de um pensamento criador como *forma essencial* contida na imagem. Estamos, então, falando sobre *imagens autênticas* com a possibilidade de criticar reflexivamente as imagens que vemos. Portanto, a imagem na (da) obra de arte (forma artística) deve nos interrogar como *imagem crítica* ou, de acordo do Fabbrini, como *imagem-enigma*.

A imagem-enigma é que nos desorganiza; a realidade de uma ausência; uma inquietante estranheza; uma imagem com inacessibilidade; uma imagem adiada; um tumulto silencioso que impregna o imaginário do observador. (FABBRINI, 2019, p. 138).

Apreensão da imagem

A apreensão da *imagem* requer um trabalho. Segundo Didi-Huberman

(2013, p. 23), “ao fruidor”, exige uma *inquietação* que atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (...). Como poderíamos descrever esse trabalho?

Seguindo pelos caminhos até agora percorridos, a primeira apreensão da imagem (crítica) da forma artística (obra de arte) sempre nos levará ao ver. Ou seja, uma obra de arte é situada aqui como uma visão de mundo inscrita numa matéria, lugar da *cultura estético-visual* expressada. Interessante pensar que a “visão sempre se choca no volume dos corpos: volumes dotados de vazios, de cavidades, coisas de onde sair e reentrar.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). O olhar passeia pelos ocos, nichos, depressões das formas artísticas e a noção de “sintoma”, do pensador, traz uma compreensão desse momento, ou seja, certos sentidos de uma obra de arte a transformam num “evento crítico”, num “acidente soberano”, dão acesso ao “dilaceramento que revela a latência incontável dos fundamentos (das imagens) fugidios

e abissais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23). Estaríamos nos aproximando dessa dimensão de crise crítica da *imagem da forma artística*, do *acontecimento cultural* da obra de arte, da *essência que a sustenta por dentro* e que nos inquieta com sua visualidade.

Estamos falando de uma dialética em suspensão.

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho, pois não o olho como uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Qual seria, então, o *exercício do olhar* que poderíamos realizar ao buscar “(...) a suspeita de uma latência que contradiz a segurança tautológica do “‘what you see is what you see’”? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62).

As obras de arte têm muitas camadas de sentido que ali estão guardadas. Ainda que a cultura atual esteja sem disponibilidade à *póiesis* e que estejamos cedendo lugar a um

pensamento palpável, fragmentado, justamente por isso, as imagens das formas artísticas podem adensar nossa percepção e, em vez de nos desagregar mais, o exercício de um *olhar criador* fará alicerçar a cultura contemporânea.

Enfraquecimento da percepção

Se pensarmos na relação dos indivíduos com a profusão de imagens veiculadas, observamos um olhar de sobrevoo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14), um olhar flutuante que não realiza trocas entre o mundo da cultura e o mundo vivido.

Imagens se sucedem diante dos olhos. Merleau-Ponty (2004, p. 18) diz que num “forro de invisibilidades” ciframos conhecimento de mundo, mas hoje, a algaravia de um sem-número de relações faz emergir uma síntese da cultura com imagens deslocadas do *olhar*, uma impressão geral da cultura de simulacros.

Como as *imagens-simulacros* (FABBRINI, 2019, p. 131) nos chegam rapidamente e são apreendidas em sucessões vertiginosas, a percepção

se transforma. Como já dissemos, muitas imagens são de “segunda geração”, sem a estrutura da primeira visualidade do pensamento, citando novamente Beuys. Perdem origem, estrutura e historicidade pelos inúmeros redesenhos que sofrem. Nossa percepção se enfraquece nesse contexto de incessantes *agoras*. Com a percepção regida por uma temporalidade sem lastro, a compreensão da *imagem-enigma* neutraliza-se. Mas, essa mesma *imagem-enigma* pode recuperar sua potência perceptiva ao nos envolver em um ver e pensar sobre o que se está vendo.

Falamos anteriormente sobre nosso desestímulo ao exercício *perceptivo*. Voltemos à essa ideia. O exercício dos atos perceptivos não se realiza como posse das coisas do mundo ou de um recorte de impressões que se possa ter dele. Esse modo de cogitar sobre o mundo é um ato de compreensão-interpretação dos seus significados, estruturas ou de arranjos espontâneos de suas partes. É um ato de conhecimento com o qual nos reconhecemos nas coisas do mundo.

II. FENOMENOLOGIA COMO HORIZONTE

Diante da obra, uma *subjetividade silenciosa* interroga “o sentido de se fazer afirmativas sobre a existência daquilo que nada se sabe ou conhecer um sinal que não se constitui como tal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 370). Essa subjetividade silenciosa faz parte de um cogito tácito que constrói linguagem (CARMAN e HANSEN, 2005, p. 151), numa apreensão articulada da qualidade do mundo da vida, com o corpo no trabalho. (CÂMARA, 2005, p. 129). A *apreensão articulada da qualidade do mundo*, que vem a ser a *imagem-enigma* que nos move com sua *quase-presença* ou *visibilidade iminente*, seria ainda “(...)uma *extensão do mundo* compartilhada pelo indivíduo, uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 605): a subjetividade silenciosa em ato do corpo no trabalho.

Merleau-Ponty (1999) ressalta que o tempo é dimensão originária do ser.

Assim, a frase “uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade” é a presença do fenômeno vivido “num entendimento amplo do presente atual, enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo”.

Então, precisamos pensar que, entre as coisas do mundo, há ligações.

Há uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

O exercício perceptivo da apreensão da *imagem-enigma*, ou imagem-crítica, ou ainda, imagem dialética, imagem quase-presença transforma a vivência do mundo da vida em possíveis ligações entre as coisas visíveis, às quais vamos nos aproximando e construindo uma *visibilidade secreta*.

Esse é um ato de conhecimento que abre uma via de acesso à experiência de nós mesmos, presença da cultura em si mesma e o reconhecimento de sua

condição de construção de linguagem. (CÂMARA, 2005, p. 129).

Fenomenologia implicada

Ao trabalhar com estudantes de pós-graduação da USP, percebemos que a liberdade de apreensão da imagem significativa era uma movimentação do conhecimento inspirador. Sem inspiração, os alunos apresentavam certas dificuldades para produzir pesquisas que gerassem imagens genuínas. Pouco a pouco, compreendemos que o exercício fundamental para expô-los às movimentações do conhecimento criador estava em motivações que ativassem o *mundo da cultura*. Segundo Merleau-Ponty (in CHAUI, 2002, p. 40), o mundo da cultura é uma gênese constante entre o *ser bruto* e o *espírito selvagem*. Facticidade e essência, ou experiência e conceito: para o filósofo, é um acesso ao *mundo operante*, ou seja, à movimentação do espírito humano que situa pensamento e mundo juntos e que nos dão o invisível desse mundo.

Com as reflexões acima, procuramos nos aproximar do olhar que fosse

conhecimento também e, portanto, exercitasse sínteses do mundo da cultura. E talvez, tornasse visível, com os estudantes, os etéreos desenhos desse *olhar-conhecimento criador*. Nesse momento, a proposição do artigo é construir uma aproximação do olhar criador à procura de fenômenos estéticos situados em obras de arte do acervo MAC USP, buscando historicidades, com passagens e projeções visuais. Para tal, nos apropriamos de alguns conceitos de Merleau-Ponty que permitiram a escolha de artistas e obras para o exercício do *olhar criador*.

Primeiramente, o filósofo reflete sobre o *olhar o mundo*, afirmando que é preciso fundar esse olhar em um pensar, ou seja, aliá-lo a um pensamento que “desmancha o tecido da tradição da razão, puxando seus fios com argumentos sobre não-coincidências e irrazões”. (CHAUI, 2002, p. 4). Ao compreender essas colocações, pensamos no olhar que fizesse correlações visuais (*há ligações entre as coisas do mundo*) e, ao mesmo tempo, se intencionasse

longe das observações absolutas: um olhar que interpretasse esse mundo sem distanciamentos entre seus sujeitos e objetos, sem modelos pré-dados e, acima de tudo, longe de interpretações inadequadas à descrição do conhecimento visual de mundo. Um olhar livre para criar.

Na construção da linguagem criadora, temos indícios de origens de fenômenos estéticos percebidos no mundo, de forma que o ato de olhar se deve mais à uma motivação criadora. Pensar, para Merleau-Ponty, não é ter a posse da ideia, mas é a circunscrição de um campo, *no qual o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza os fios*. (CHAUI, 2002, p. 22). Essa tessitura da criação artístico-visual irá pairar na matéria e será realizada por um *olhar-pensar* em exercício. Desse modo, com as obras do MAC USP e, a partir de curadorias realizadas, procuramos, a seguir, traduzir esse modo de apreensão visual.

As visitas orientadas ao acervo do museu deram origem aos *Percursores visuais no acervo do MAC USP*, cujo

principal objetivo foi o de oferecer ao professor dos ensinamentos fundamental e médio curadorias virtuais que pudessem subsidiar este docente em sala de aula. Mostramos os diversos movimentos de aproximação do olhar na organização de um conhecimento visual criador. Nossa premissa foi: *ao olhar as formas artísticas, podemos realizar passeios entre elas, ou correlações visuais. Ao procurar estas aproximações, podemos interrogar e situar fenômenos estéticos*.

As exposições *Samson Flexor. A dobra do desenho e Samson Flexor. Traçados e abstrações* (2008 e 2015) foram significativas na elaboração de correlações mais intrincadas. Duas exposições que se seguiram, *León Ferrari. Lembranças de meu pai* (2013) e *Memorial do desenho* (2018) exercitaram de modo mais efetivo as reflexões sobre as relações inerentes à curadoria em museu de arte. Na mostra sobre León Ferrari, a proposta curatorial reportou o visitante a um percurso, no qual as obras fossem dando indícios da blasfêmia que o artista exerceu. Numa tentativa de mostrar que estávamos dentro de um

templo profanado, texto, recorte de obras, construção espacial museográfica e a distribuição das obras foram as variantes introduzidas nesse diálogo.

Das curadorias realizadas, surge o exercício de pesquisa iniciado em 2017: *a curadoria (virtual) como material de apoio ao professor*, base para o presente artigo. A seguir, passamos a descrever como o projeto foi articulado reflexivamente.

III. A CURADORIA (VIRTUAL) COMO MATERIAL DE APOIO AO PROFESSOR

1. Desígnio

A *curadoria (virtual) como material de apoio ao professor* foi elaborado entre 2021 e 2023, com recortes de obras baseados nas pesquisas curatoriais realizadas. Os recortes deveriam se constituir como material de apoio ao professor dos ensinamentos fundamental e médio, ou seja, as curadorias, ao serem editadas para a rede, poderiam se tornar materiais de consulta para esse docente e, como extensão,

para o estudante. Entretanto, para sua implantação virtual, seria necessária uma parceria efetiva com o Setor de Informática do museu, objetivando criar a linguagem apropriada de transposição para o plano digital.

2. Arquitetura

Com o estudo dos aspectos filosóficos pontyanos e da experiência com a visitação no MAC USP, pensamos na elaboração de uma “arquitetura de apreensão da imagem da forma artística”. Não se trata de aplicar a fenomenologia como uma metodologia. Trata-se de uma “fenomenologia implicada”, ou seja, primeiramente, apontar os alicerces desse pensar objetivando criar uma síntese de *conceitos-chaves* que, posteriormente, numa movimentação filosófica própria, originam o *olhar criador*: aquele olhar que, *ao lançar-se às formas artísticas, realiza passeios de fenômenos estéticos objetivando situar aqueles que são interrogados*. Situamos, então, os alicerces e movimentações possíveis dessa *arquitetura de apreensão da*

imagem da forma artística que se dá nessas *nervuras*:

- *Percepção, cogito, corpo-reflexivo e ver*: conceitos-chave
- *Códigos da visão*: elementos estético-visuais e planos óticos
- *Movimentações do olhar*: correlações

2.1 Percepção, cogito, corpo-reflexivo e ver: conceitos-chave

Percepção

É um ato de conhecimento que não se coloca a parte do fim ao qual está dirigido; a percepção e o percebido têm a modalidade de *entrelaçamento* na medida em que perceber é sempre perceber alguma coisa no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. x-xi).

Cogito

Queremos cogitar sobre a qualidade do mundo, ou seja, suas estruturas, seus arranjos espontâneos de suas partes; cogitar é um movimento do espírito humano que traz à luz atos da consciência refletidos no corpo. Isto

quer dizer que nossa consciência de mundo é vivida também por um corpo. Consciência essa que se derrama na experiência de um corpo vivente e movente na profundidade de mundo. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. 371-2).

Corpo-reflexivo

O corpo-reflexivo é o lugar onde todas essas operações (percepção e percebido unem-se no corpo; cogita-se sobre a qualidade do mundo) vão se realizar. O corpo-reflexivo está entrelaçado à consciência, aos olhos e ao mundo buscando constituir, assim, um traçado essencial dessa vivência:- a *imagem*. Entrelaça movimentos da visão e da consciência nos movimentos do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Ver

O corpo tem olhos que deixam fluir uma interioridade (movimentos que a consciência realiza por meio de seus atos) ao apreender a visualidade das coisas do mundo; ao mesmo tempo, os olhos se movimentam no corpo (com movimento em si) na profundidade desse mundo, no meio das coisas. Aqui podemos, portanto, dizer que o projeto de um exercício do cogitar

fenomenológico é deixar fluir esse entrelaçamento *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo* que, por sua vez, irá estruturar a visão imaginária do real, ou seja, esse enredar que empresta à visão física aquilo que a acarpeta subjetivamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37).

2.2 Códigos da visão: elementos estético-visuais e planos óticos

Falemos das movimentações do *olhar* em si. A apreensão dos códigos que pertencem à linguagem artístico-visual é imperiosa porque essas movimentações permitem realizar o passeio por esses códigos que estão nas formas artísticas: ao vê-los, apreendê-los temos a possibilidade de correlacioná-los, dando gênese a outros fenômenos estéticos que podem, por sua vez, serem estendidos a outros. Esse exercício tece aproximações da linguagem artístico-visual, de sua compreensão e interpretação, na medida em que pode recriá-la. Assim, visão, compreensão e interpretação visual desses códigos permitem novas criações no exercício do olhar a linguagem artístico-visual.

Elementos estético-visuais

Pontos, linhas, formas, profundidades deflagradas, vestígios e projeções visuais, modernos e contemporâneos, são levados em conta a partir de técnicas, suportes, materiais e das correlações desses elementos formais expressos em sua poética: a) as linhas estão nas formas e entre elas, sendo que a forma é uma linha em ação, uma formação; b) a luz está nas formas: vejo-a projetada, não vejo luz pura; c) com a luz projetada nas formas, vejo espaços; d) a luz também constrói *cores-luzes*; e) o espaço está nas formas; f) o espaço constrói volumes e profundidades; g) materiais, técnicas e faturas entrelaçam-se com os elementos da linguagem e a modifica e, h) materiais, técnicas e procedimentos oferecem materialidades.

Planos óticos

Didi-Huberman (2013, p. 33) diz que vemos também em planos óticos: vemos a potência visual; planos rítmicos; movimentos do olhar da superfície ao fundo, de avanço e recuo,

aparecimento e desaparecimento; pulsões de fluxo e refluxo.

2.3 Movimentações do olhar: correlações

Os recortes propostos para o material virtual de apoio ao professor obedecem a movimentações sobre a aproximação estética do fenômeno situado, desenvolvidas a partir de algumas ideias-guias que norteiam essa aproximação, ou seja, das relações estético-visuais que se oferecem com as obras, sob as asas de três motivações-sínteses:

Olhar/ver é habitar um corpo e uma consciência que cifra sentidos das experiências vividas em discursos da consciência:

Nosso corpo: reflete-se na consciência e vice-versa (“corpo-reflexivo”); movimenta-se no espaço da experiência do mundo da vida;

Nossa visão: move-se no corpo; seus deslocamentos entrelaçam-se, tencionam e inquietam o indivíduo; projetam, nessa movimentação, traçados essenciais ou cifras visuais;

Proposta conceitual: é nesse movimento tensionado que a ordem vicária vai se dissolvendo e um princípio de desordem se instala para, logo adiante, se recompor em nova ordem mais pessoal - reflexo de uma experiência genuína.

Olhar/ver é perceber códigos da visualidade de mundo e correlacioná-los:

Perceber: na movimentação *corpo-reflexivo*, a percepção carrega-se de sentidos visuais; tensões e inquietações codificam-se em cifras visuais: linhas, formas, cores-luzes, materiais e técnicas;

Codificar: é o indício para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de ordenar os elementos que se fizeram cifrados no discurso da consciência: *linhas que engendram formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, profundidades; materialidades;*

Proposta conceitual: é nesse sistema de codificação e correlação que se oferecem novas linhas, formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, técnicas e materialidades e, então,

as construções expressivas visual-plásticas atuais.

Olhar/ver é dialogar com o mundo:

Dialogar: a possibilidade da construção da expressão visual-plástica reflete-se em muitos diálogos; um deles, seria no diálogo com as linguagens artísticas nas mais diversas formas e conteúdos da História da Arte;

Proposta conceitual: visão e corpo movimentam-se com a linguagem artística refletida nas transformações da História da Arte; ver as obras é aproximar-se dos elementos da linguagem intencionados na história, por um lado; por outro, como a expressão de um sistema artístico cultural situa-se com a movimentação do olhar na busca de sínteses das tensões e inquietações visuais cifradas na obra, o fenômeno artístico ali depositado é percebido como um sistema de diálogos: “a apreensão de uma extensão do mundo, compartilhada pelo indivíduo como uma transição entre o que é visto, é vivido e a ideia que essa experiência é uma construção cultural; um entrelaçamento da nossa

maneira ativa de ser na profundidade vivida num fluxo de temporalidade, numa duração”. (FONSECA, 2012, p. 81).

IV. SUBSÍDIOS

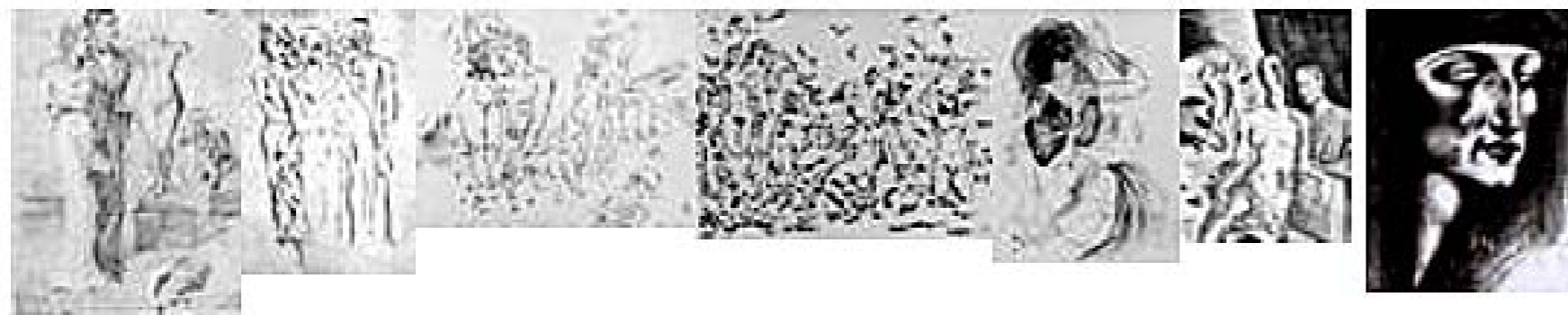
A seguir algumas *sentenças visuais* que ofereçam ao professor modos de articular as imagens da forma artística, projetando-as em planejamentos de interesse e motivações artístico-educacionais.

Percursos visuais no acervo do MAC USP

São nove curadorias publicadas no site do MAC USP (http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_visuais.asp). Contemplam leituras visuais e biografia dos artistas. Foram os primeiros resultados no desenvolvimento de curadorias virtuais como material histórico-visual de apoio ao professor. A proposta para a compreensão histórico-estético-visual contemplou 65 obras do MAC USP. As temáticas escolhidas tiveram origem em curadorias de pesquisadores do



Alfredo Volpi



Ismael Nery: desenhos

museu e no diálogo com os estudantes dos ensinamentos fundamental e médio das escolas do Estado de São Paulo, ocorridas durante 4 anos em visitas orientadas à estas exposições. Tem como objetivo tornar visíveis as ligações de fenômenos estéticos que um olhar criador pode realizar no seu exercício da apreensão visual de passagens históricas e artísticas entre as obras.

Destacamos outros exemplos:

Samson Flexor: a dobra do desenho

A exposição ofereceu um panorama do processo criativo do artista, além da chance de explorar sua produção de desenho para a construção do pensamento espacial - um recorte que nos permitiu ter contato com o que, normalmente, fica à sombra do público. A maior parte das obras da mostra

localiza-se na sua fase brasileira, entre 1948 e aproximadamente 1970, ano anterior à sua morte. O recorte proposto para uma curadoria virtual recolhe quatro pinturas, situadas como pontos de transformação da linguagem do artista e os desdobramentos da linguagem a partir de desenhos.

1. *Modulação*, 1954 (Fig. 1), é a pintura de um espaço síntese que

busca uma universalidade com os poucos elementos que a ordenam.

2. *Geométrico Grande*, 1954 (Fig. 3), 1954, e realiza a dobra da abstração, da geometria, da matemática que calcula espaços e, pela forma, soma pentagramas,

hexágonos, quadrados, círculos e losangos.

3. *Pintura*, 1960 (Fig. 8), é uma grande tela com pinceladas e gestos vigorosos, de aparente liberdade expressionista abstrata do artista. Na verdade, é uma construção com o “empasto”, técnica que deixa a tela com materialidade e peso.

A diluição da tinta oferece gestos que produzem outros efeitos diáfanos, como a profundidade.

4. *Carrasco*, 1968 (Fig. 13), é uma arqueologia da forma humana, ambígua entre transparências e grandes frestas. Os estudos refletem

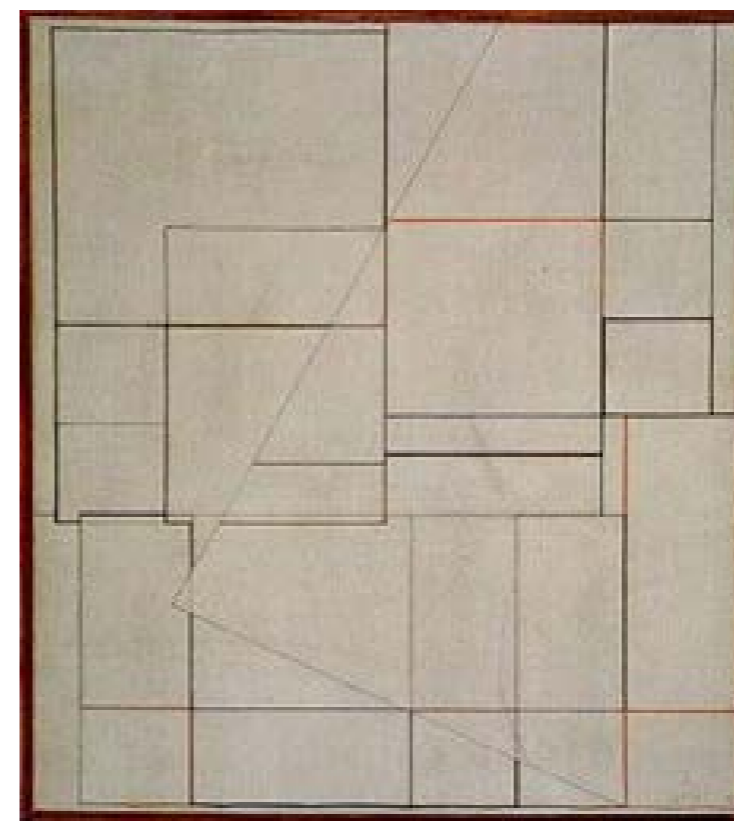


Fig.1 Modulação. 1954

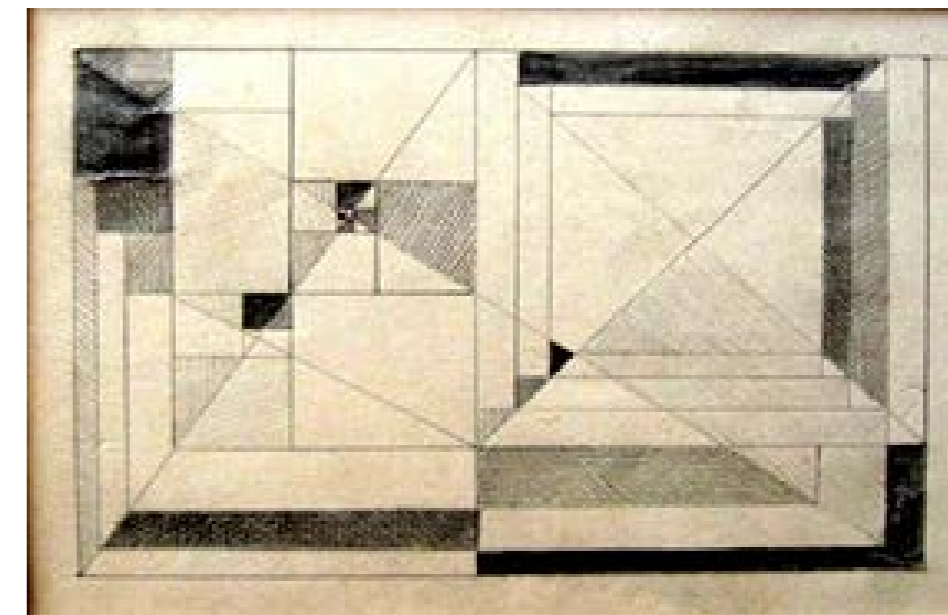


Fig. 2 S/título. s/d



Fig. 3 Geométrico Grande. 1954

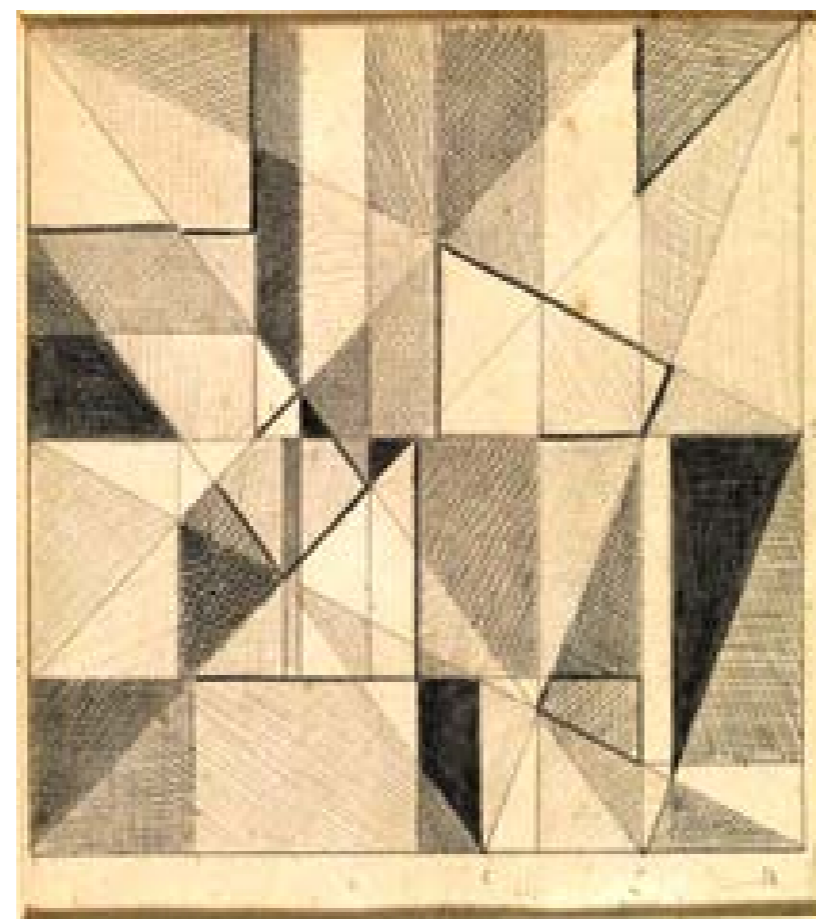


Fig. 4 S/título. s/d



Fig. 5 Fig. 2 S/título. s/d



Fig. 6 S/título. s/d

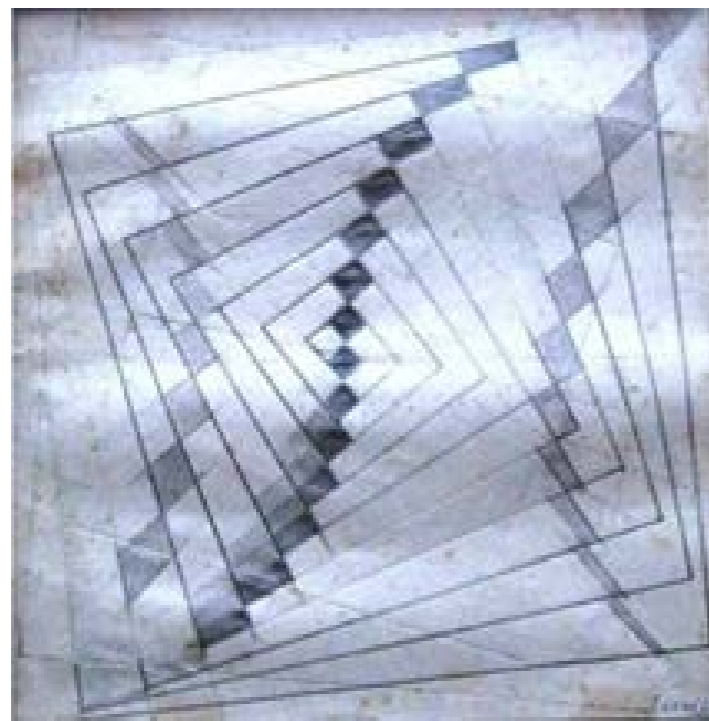


Fig. 7 S/título. s/d



Fig. 8 Pintura. 1960



Fig. 9 S/título. s/d



Fig. 10 S/título. s/d



Fig. 11 S/título. s/d



Fig. 12 Sem título. s/d



Fig. 13 Carrasco. 1968

a construção da temática, por meio de uma leveza e soltura que inclui a aproximação da figuração, com pássaros, pedras e aberturas.

León Ferrari: Lembranças de meu pai

León Ferrari nasceu em Buenos Aires. Sua longa vida de 92 anos o fez, segundo sua própria definição, produzir trabalhos sem uma intenção ética específica (desenhos, esculturas e pinturas com os quais explora temáticas diversas, materiais e materialidades numa configuração própria da linguagem artística visual) e, ao mesmo tempo, essa expressão o fez desdobrar temáticas que interrogam profundamente a cultura ocidental cristã.

Entre os anos 1976 e 1984 - época que residiu em São Paulo, após sair da Argentina, quando essa sofreu o Golpe de Estado de 1976. Ao chegar ao país, Ferrari ligou-se a um grupo de artistas que o instigou à experimentação de novos modos de fazer arte: desde desenhar com materiais convencionais, como nanquim, grafite, crayon, canetas esferográficas, tinteiro e carimbo até utilizar modos de impressão em

heliografia, serigrafia, fotocópia, microficha, videotexto e *offset*.

As obras *Sem título, s/d* e *Lembranças de meu pai*, 1977, são esculturas em arame, procedimento trazido dos anos 1960. As gravuras de 1979, assim como os desenhos de 1979 são estudos realizados pelo artista sobre signos gráficos. Resultam numa diversidade de escrituras impossíveis de serem decifradas, com novas propostas para as linguagens do desenho e da gravura. Usou ainda outros suportes, comuns à sociedade industrial. Plantas arquitetônicas sobre poliéster são reproduzidas, posteriormente, em heliografia. Nelas, empregou a *letra set* para projetos de edifícios, com móveis, portas, divisórias e vasos sanitários. Personagens, em *letra set* ou reproduzidos por meio do carimbo, passeiam pelas plantas.

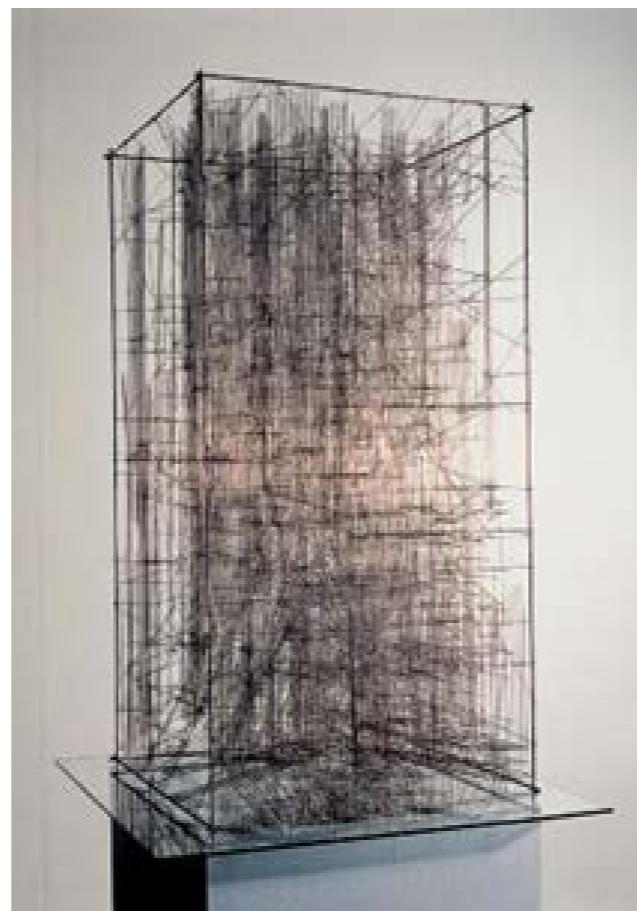
Cruzamento II e *Passarela*, de 1981 são arquiteturas improváveis. *Espectadores*, de 1981 e as serigrafias de 1984, são outras modulações. Fazendo uso dos grafismos impressos nas novas mídias, desdobram-se na crítica à cultura de massa: uma

visão das inúmeras perdas que a sociedade sofre ao agregar-se nas metrópoles num crescimento vertiginoso; certamente uma visão premonitória do que aconteceria nas cidades no futuro.

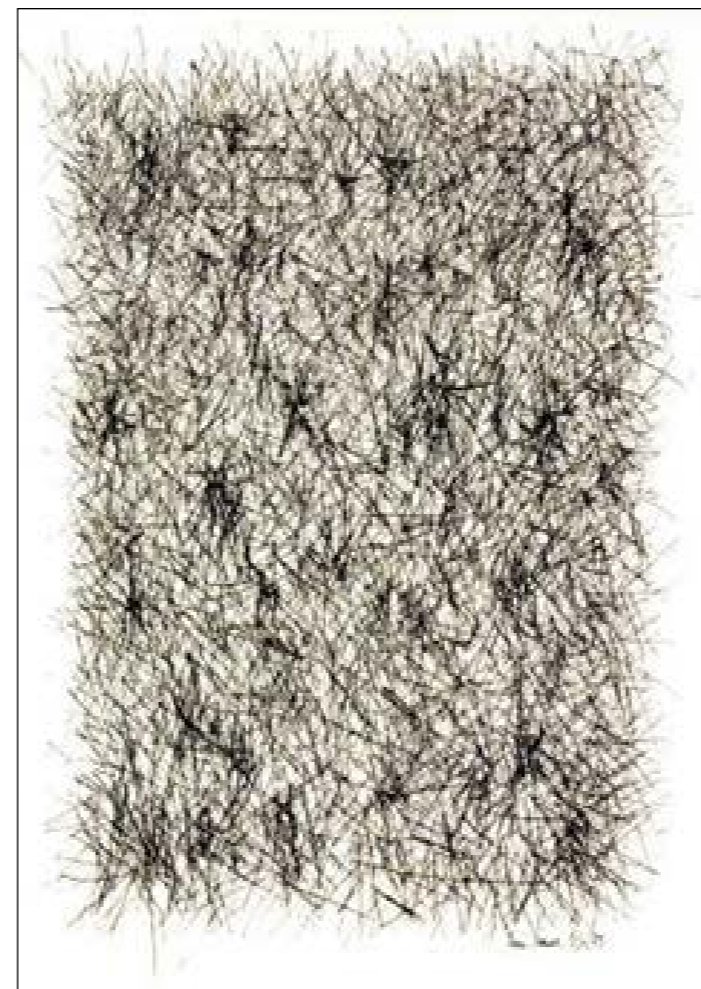
As séries *La Basílica* e *Parahereges*, publicados em forma de livros, marcam o início da discussão, a partir de 1983, sobre os valores éticos e estéticos da cultura ocidental e, especificamente, sobre as relações de poder e violência dos processos políticos da América Latina nos anos 1970. Marcam a reflexão sobre a mulher, como símbolo erótico celebrado na sociedade, e a religião cristã como a grande mola propulsora dos estados antiéticos e antiestéticos. *La Basílica* apresenta colagens de imagens e textos e *Parahereges* mescla reproduções de gravuras de Albrecht Dürer, a desenhos eróticos de caráter pagão. As relações pecaminosas apregoadas pelo cristianismo, em boa parte dessa produção do artista, situam a discussão acerca dos dogmas católicos e das contradições inerentes à prática religiosa.



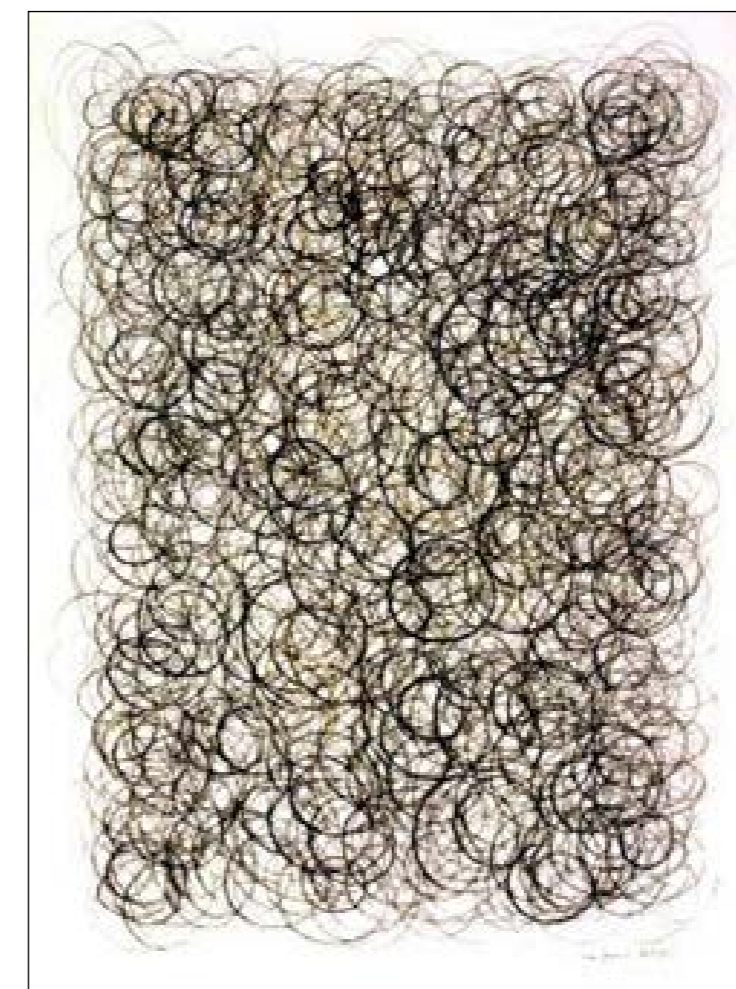
Sem título. S/d



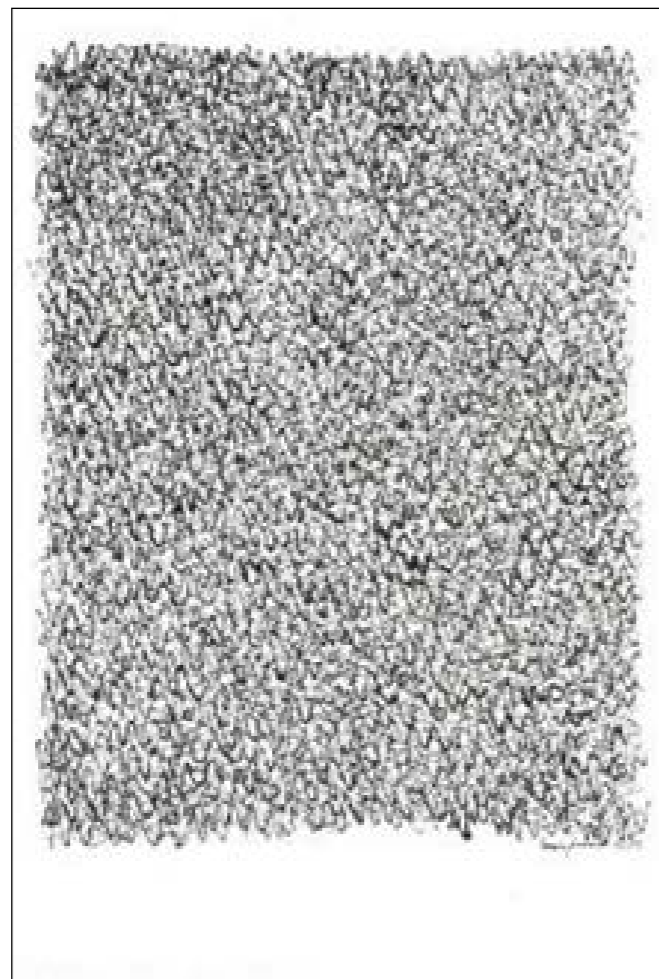
Lembranças de meu pai. 1977



Sem título. 1979



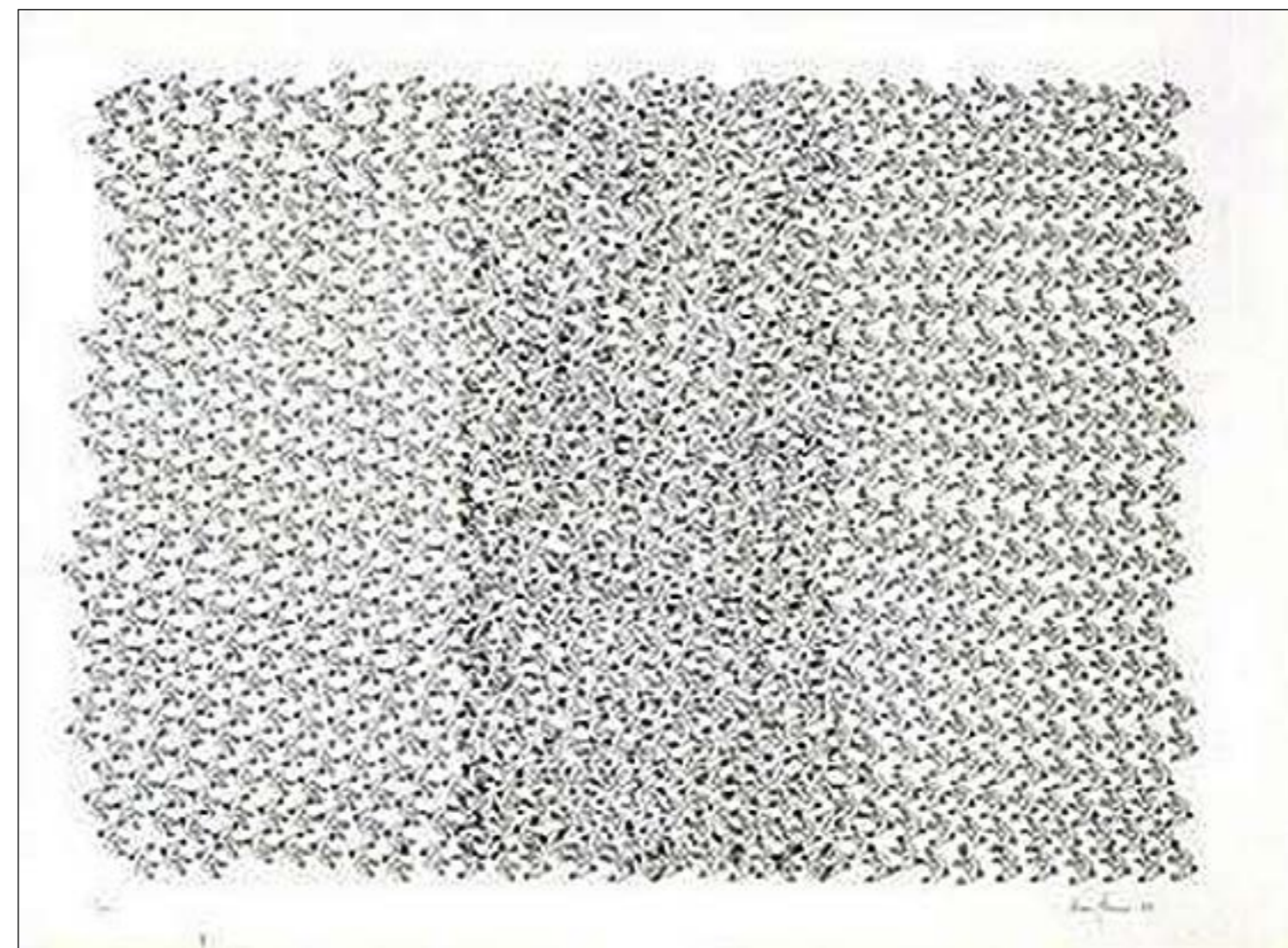
Sem título. 1979



Sem título. 1979



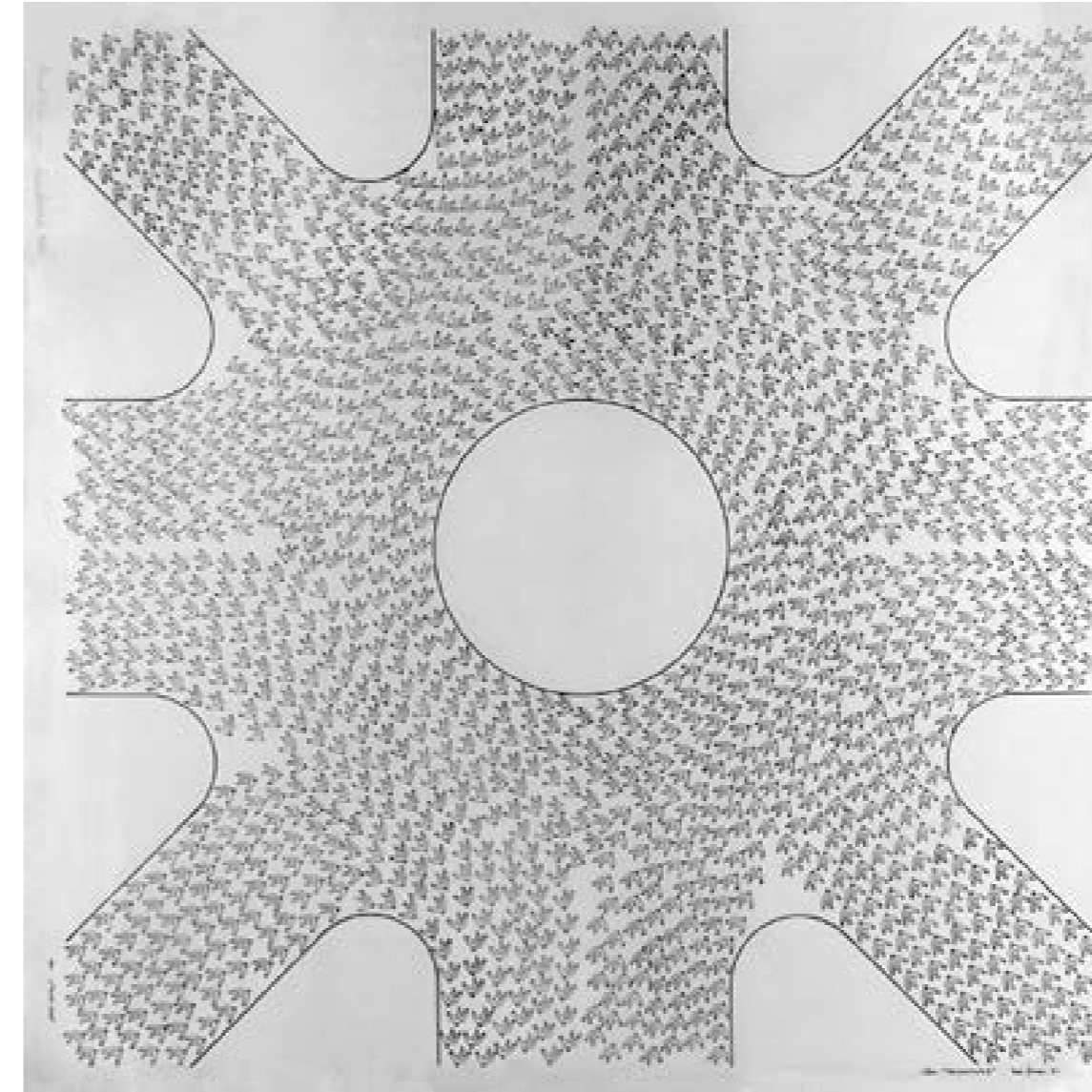
Sem título. 1979



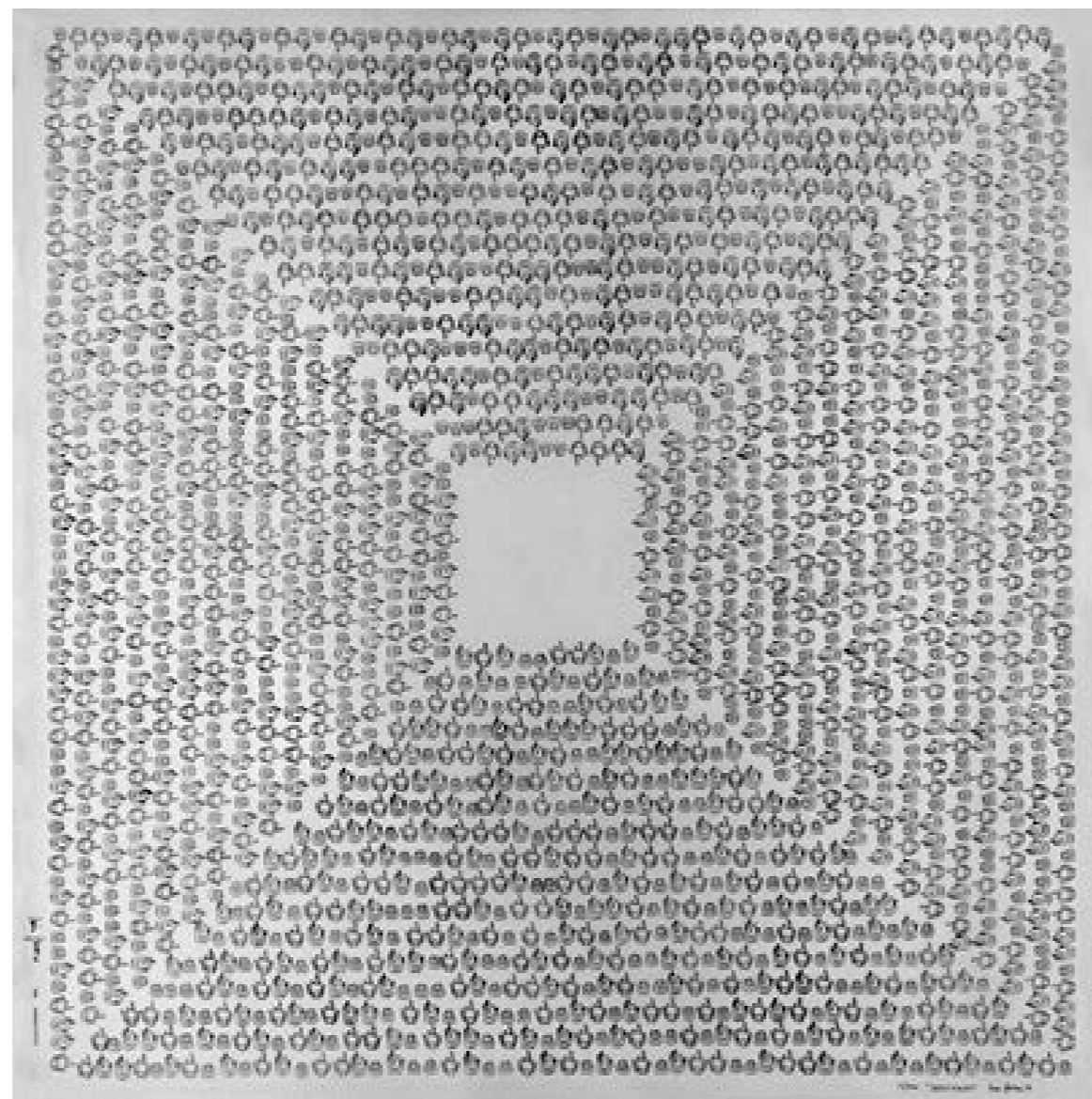
Sem título. 1984



Sem título. 1985

Sem título. 1985
Série Basílica

Cruzamento II, 1981



Espectadores, 1981



Collage. 1986. Série Paraherejes



Collage. 1986. Série Paraherejes



Collage. 1986. Série Paraherejes

Em 1982, León retorna à Argentina, depois de seis anos de ausência, iniciando seu longo caminho de volta. Deixa o Brasil definitivamente em 1991, legando inúmeros trabalhos e exposições nos museus e instituições paulistas e brasileiros.

Memorial do desenho

Durante quatro anos realizamos pesquisa nesse acervo que culminou com a última curadoria realizada no museu, com o destaque de 54 obras em papel. Seu objetivo foi situar a *memória como passagem do moderno ao desenho atual*, isto é, visualidades do século XX impelidas ao século XXI.

Abrangendo obras desde 1913, de Honoré Bérard, até o grafite de 2019 de Rodrigo Munhóz, título da exposição, com um núcleo modernista, com Ismael Nery, Penacchi, Portinari, Rafael Galvez, Di Cavalcanti, Brecheret, Tarsila e Anita Malfatti. Lançamos, a partir daí, um olhar às obras que celebram passagens para o desenho contemporâneo: José Carratu, Mira Schendel, León Ferrari, Amilcar de Castro, Geraldo de Barros. Passando por Grassman e Flavio de Carvalho, Gabriel Borba, Leonilson,

nos aproximamos dos desenhos contemporâneos de Edith Derdyk, Cristiane Moraes, John Parker, Donald Urquhart, Roana Paulino, Rodrigo Munhoz, Vitor Mizael, Gustavo Von Ha, Junior Suci e Zed Nesti. Ao lado do acervo de desenho do Museu, cinco artistas convidados mostram seus trabalhos - uma atualização do olhar e do fazer contemporâneo. Donald Urquhardt, artista escocês, escritor e professor da Universidade de Edinburgh; John Parker, artista

multimídia atuante nos EUA, bacharel em história pela Universidade de Princeton e mestre em pintura pela Universidade da Pensilvânia; Vitor Mizael, artista brasileiro, curador, professor, bacharel em artes plásticas pela UNESP e mestre em estética e história da arte pela USP; Rosana Paulino, artista brasileira, educadora e curadora, mestre e doutora em artes visuais pela USP; Rodrigo Munhoz, artista paulista com background em arte urbana, transitando entre



Ismael Nery
Figura Surrealista com
Personagem Masculino
Deitado. s/d



Anita Malfatti
O secretário da escola.
ou retrato de Bailey. 1915/16



Raphael Galvez
A Gorda Sentada. 1947



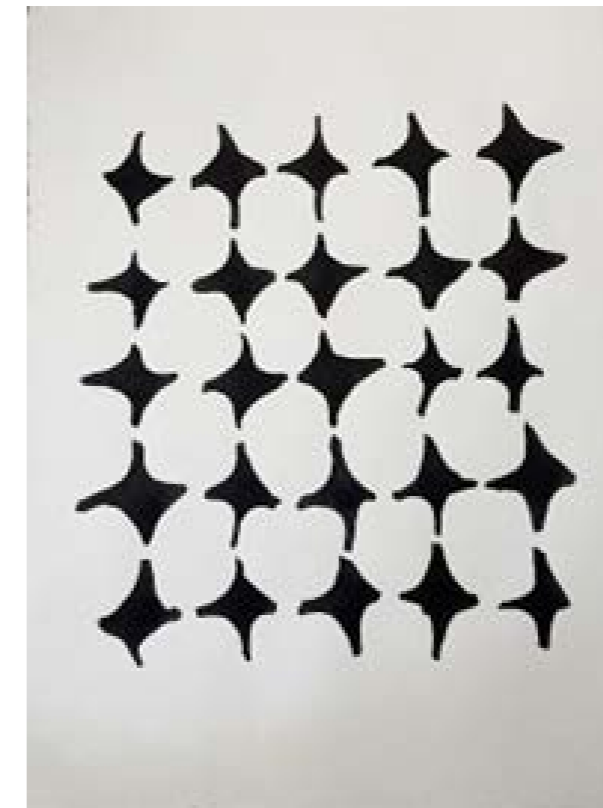
Junior Suci
Sem título. Série Meus pequenos
talentos, 2010.



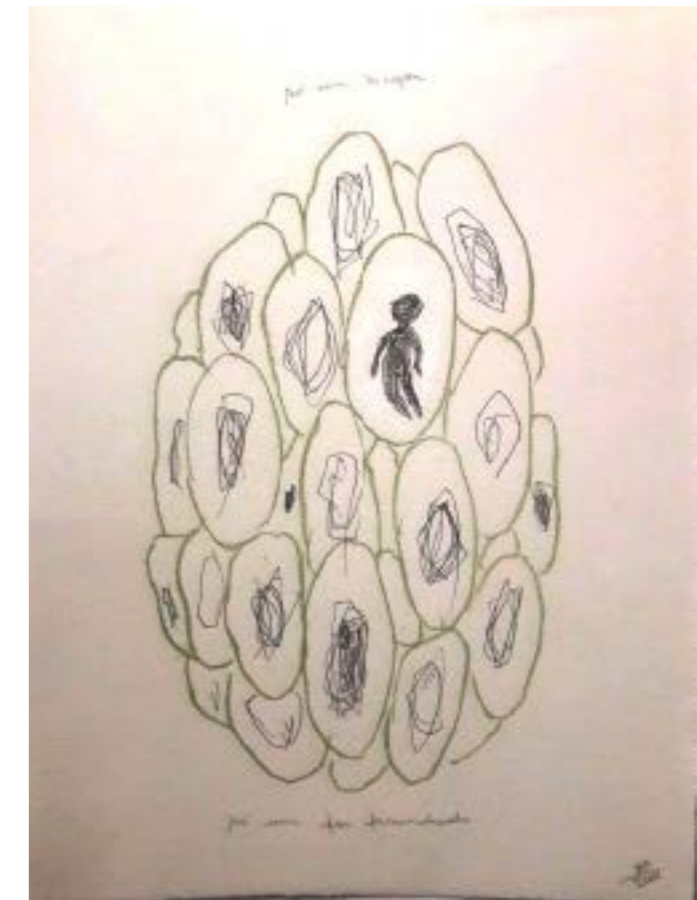
Gustavo von Ha
Projeto Tarsila, Autorretrato I e II (Google Images), 2010



Zed Nesti
Book of Faces of Facebook,
2009/2010



St Celfer (John Parker).
Study for St Celfer's 'The Space
Between Points' (organism), 2018



Rosana Paulino
Célula Mestre Vampirizando Célula Menores, 2001

performance, audiovisual, educação e fotografia.

Na presente proposta de curadoria virtual sublinhamos as imagens que situam interrogações sobre o fenômeno estético da passagem da arte moderna para a arte atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de arte significativa faz parte da cultura e expressa em imagem inscrita na matéria, uma visão de mundo, um lugar da cultura do artista. A presença de seu olhar e de seu pensar sobre o mundo codificados em linguagem artística.

Como acessar essa presença inscrita nos códigos da matéria?

Esse acesso é, em primeiro lugar, uma *aproximação* realizada com o *corpo cultural*: silenciosa e articulada, essa aproximação tem condição de linguagem, entretanto, uma constituição tácita.

Então, diante da imagem da forma artística, realizamos exercícios que abarcam as movimentações do corpo (reflexivo) que refletem os atos da consciência, corpo esse com olhos para o mundo e com movimento em si.

(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16-23). É no entrelaçamento dessas movimentações que a compreensão-interpretação tácita com condição de linguagem se constrói.

O enredar das diversas movimentações constitui a possibilidade do acesso visual ao fenômeno que chamamos *cultura*: “a experiência de nós mesmos, da consciência que somos (no corpo), quando nos confrontamos com um ser maior, com o panorama de mundo contra o qual nos destacamos” (CARMAN et. all, 2006, p. 151). É essa experiência que nos aproxima da linguagem artística na busca que ela diga alguma coisa ainda não dita.

A obra, atrelada ao fenômeno da criatividade artística na estrutura e repertório próprios das artes visuais, oferece a possibilidade do exercício de um olhar criador que realiza relações “dotadas de finalidade imanente” (Chauí (2002) e pode tornar visível essa etérea linha decisiva.

Não esqueçamos, entretanto, que o *olhar criador* se oferece, nas palavras de Didi-Huberman, nos “interstícios

topológicos e corpóreos” e, em Merleau-Ponty, nos “interstícios fenomênicos”.

REFERÊNCIAS

ADRIANI, Gotz. Joseph Beuys: Drawings, objects and prints. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations. Catalog.

ARANHA, Carmen S. G. Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade. São Paulo: UNESP / Rio de Janeiro: FUNARTE. 2008.

BAUDRILLARD, J. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'água. 1991.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 3a ed., 1994, 2a reimpressão, 2000.

CÂMARA, José Bettencourt da. Expressão e contemporaneidade. A arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2005.

CARMAN, Taylor e HANSEN, B.N. (Editors) The Cambridge companion to Merleau-Ponty. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.

CHAUÍ, M. Experiência do pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. São Paulo: Editora UFMG. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento Arte e vida: do moderno ao contemporâneo. Tese de Livre-docência. FFLCH USP. Área de Estética. São Paulo. Junho/2019.

FONSECA, Andrea Matos da. Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, PGEHA USP. 2012.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2a. Edição. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva. 2009.

MERLEAU-PONTY, M. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

MERLEAU-PONTY, M. Conversas - 1948. Sao Paulo: Martins Fontes. 2004.

MERLEAU-PONTY, M. O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas. 1990.

MERLEAU-PONTY, M. Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos (1949-1952). 1990.

MERLEAU-PONTY, M. Merleau-Ponty. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril. 1980.

MERLEAU-PONTY, M. Phenomenology of Perception. London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978.

MERLEAU-PONTY, M. Signs. Boston: Northwestern University Press. 1964.

MERLEAU-PONTY, M. Sense and Non-Sense. Boston: Northwestern University Press. 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The structure of behavior. Boston: Beacon Press. 1967.

CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA

Doutora em Psicologia da Educação. PUC SP, 1981. Alivre Docente em Teoria e Crítica de Arte. ECA USP, 2001. Docente Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC USP, de 1993 a 2023. Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. PGEHAUSP. Autora do livro Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade (UNESP, FUNARTE, 2008).