

Com a cara no sol: faces gloriosas em diferentes exposições

Bianca Knaak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reúno impressões cultivadas da mostra coletiva *Reduções do Sentido*, com obras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e armas artesanais dos acervos do Museu da Academia de Polícia do Presídio Central de Porto Alegre e *Ponto Cego*, mostra individual de Miguel Rio Branco, ambas apresentadas em Porto Alegre em 2012, quase concomitantemente. Também revisito *A Grande Muralha*, obra de Arthur Omar, apresentada em 1998 na Bienal de São Paulo para, com essas três experiências artísticas, num esforço de redescrição, lidar com visualidades ao mesmo tempo convergentes e diferentes e, mais ainda, ao considerar o Manifesto Antropófago de 1928, ensaiar sobre os sentidos do olhar ao visitar os denotados espaços de aparições sociais, simbólicas e signícas no Brasil de hoje.

Palavras-chave: visualidades; exposição; alteridade; redescrição; Manifesto Antropófago.

*

Reúno impresiones cultivadas de dos exposiciones presentadas en 2012 en Porto Alegre, casi concomitantemente. La muestra colectiva *Reduções do Sentido*, con obras del Museo de Arte de Rio Grande do Sul y armas artesanales de los acervos del Museo de la Academia de Policía del Presidio Central de Porto Alegre y, *Ponto Cego*, individual de Miguel Rio Branco. También revisito *A grande Muralha*, obra de Arthur Omar, presentada en la Bienal de São Paulo en 1998. Con estas tres experiencias artísticas, en un esfuerzo de redescubrir, busco tratar con visualidades al mismo tiempo convergentes y diferentes y, más aún, considerando el Manifiesto Antropófago, de 1928, ensayar sobre la mirada, al visitar los denotados espacios de apariciones sociales, simbólicas y signícas en el Brasil de hoy.

Palabras clave: visualidades; exposición; alteridad; redescubrimiento; Manifiesto Antropófago.

O essencial é invisível aos olhos.
Saint-Exupéry

O essencial ao homem é a humanidade.
Émile Durkheim

Penso a exposição como uma experiência performativa de conotações multilaterais e plurisensoriais. Como proposta, uma exposição é, num só tempo, afirmativa, propositiva e enigmática. Como experiência, apesar da sugestão espacialmente condutora realizada pela expografia, é aberta e temporal, mas também, pessoal e intransferível. No encontro entre as experiências propostas, as possíveis e as adquiridas no processo que performa uma exposição, a compleição espacial e curatorial, plenamente realizada ou não em uma exposição ultrapassa seus campos disciplinares inerentes e pode, também, problematizar discursos instituídos, por vezes, diacronicamente. Assim, abordarei momentos performativos e expositivos redescritos a partir da aproximação temática de *Ponto Cego* e *Reduções do Sentido*, exposições que frequentei em Porto Alegre, para também reler, por livre associação, algo do Manifesto Antropófago a partir da obra *A Grande Muralha* de Arthur Omar que, anos antes visitei em São Paulo.

Não adentrarei na discussão do estatuto da imagem na arte e na cultura visual, nem nos pertinentes postulados de Aby Warburg e Didi-Huberman (ou mesmo Barthes e Belting) sobre visualidades e mnemosyne. Mesmo assim, reúno impressões resignificadas também sob tais autores para me aproximar dessas três experiências que lidam com visualidades ao mesmo tempo convergentes e diferentes e, das quais, depreendo *insights* (cultivados por muitas camadas de sentidos e leituras), para ensaiar sobre o olhar, realidades sociais e signos. Para tanto, considere o corpo físico visível das obras compreendidas como um todo em exposição, e seus possíveis significados, culturalmente transversais e simbólicos, em cada situação, vivenciadas por mim, a partir dos seus acentos curatoriais e dramaturgicos.

Ponto Cego

Começo por *Ponto Cego*, exposição de Miguel Rio Branco (1946) curada pelo próprio artista e por Paulo Herkenhoff (1949) que aguçou minha visão do mundo pelo cotejamento de propósitos éticos e estéticos, apresentados em Porto Alegre.

Montada no Santander Cultural entre 04 de setembro e 11 de novembro de 2012, dela destaco a aproximação sensível do artista às contingentes imagens cotidianas do suburbano (sub)mundo social silenciado, onde impera o mais forte na exploração física de adultos e crianças; onde progride a prostituição, o narcotráfico, o crime, a contravenção. E onde também sonho e fantasia participam de projeções identitárias, não raro, alimentadas pelo imaginário difundido *pari passu* com a indústria cultural e de massa.

Ao percorrer a exposição que inclui instalações, pinturas, vídeo e fotografias, as imagens advindas com diferentes suportes, me permitiram fusionar o significado desses corpos e prédios. São redutos estruturais que, ao mesmo tempo em que falam de suas circunstâncias, também nos expõem, em nossas distâncias, às falências morais, éticas e

estéticas. Apesar da distância entre a minha realidade imediata e a dos retratados - e do deslocamento emblemático das imagens artísticas abrigadas no suntuoso prédio originalmente erguido para ser um banco - a empatia me implica no que reconheço do outro, das outras.

Tinha-se ali, visualidades que permitiram o ensaio sobre o corpo físico enquanto e meio e fim, materializado e palpável, representado, fotografado – nesse caso sublimado, supliciado, fetichizado, resignificado – indicial ou etéreo, no erótico jogo de aparências e aparições do mundo na arte contemporânea. Imagens artísticas onde, para a instauração da obra coincide seu conteúdo, digamos assim, identificado com a realidade social, as operações práticas e conceituais do artista e a própria materialidade que resulta física, corpo de sentidos.

Nas imagens de Rio Branco reconheço violência, opressão e subjugação, nas cicatrizes, nos corpos mutilados, amputados. Circunstâncias vivas de cada um dos retratados, fixados num instante fotográfico. Identidades e alteridades – humanidade – em acelerada ruína. Essas imagens recuperam em mim o desejo por um tempo outro. Alternativo e distante dessa precariedade da vida num mundo concreto, estatístico e desigual. Torno-me assim igualmente protagonista dessas imagens, no ato coletivo que implica visualizar o exposto, realizado em três tempos signícos: o da ação, o da condição e o da convivência.

Na exposição de Rio Branco tanto quanto no cenário de ruínas e sucatas, de paredes mofadas, descascadas ou mal pintadas, a emoldurar histórias presumidas pelo contexto arquitetônico e social, destaca-se em cada olhar, em cada corpo, a morada de biografias tão destratadas quanto banalizadas pela repetição de nossas tradições segregadoras. Em conjunto, as obras formam uma imagem que resplandece a ineficácia do aparelhamento ótico humano, seletivo e metafórico para o mundo contemporâneo. Elas desvelam a exclusão estrutural de nossos simbólicos sistemas de organização e representação social. E, em seu devir artístico convoca-se o olhar do outro como partícipe da imagem que se estabelece como cúmplice de uma realidade apresentada (a narrativa), como testemunha de um tempo passado (o ato) e sempre presente (a imagem). Texturas-texto, foto-escrituras. Objetivamente nas fotografias de Rio Branco “o significante é sujo porque a significação risca a transparência e fere a matriz”, afirma o curador Herkenhoff (2012, p.06)¹

Reduções do Sentido

Saindo de *Ponto Cego* para visitar a exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* em cartaz no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) entre 21 de agosto e 28 de outubro de 2012, avistei moradores de rua, jovens e idosos, garotos e garotas de programa e outros usuários da Praça da Alfândega e reconheci, no centro histórico de Porto Alegre, fisionomias bem próximas daquelas que me atravessaram no jogo de espelhos da mostra de Rio Branco.

¹ HERKENHOFF, Paulo. apud RIO BRANCO, Miguel. **Ponto Cego**. Porto Alegre: Imago, 2012, p.06.

No MARGS a exposição *Economia da Montagem* se propunha a pensar as instituições que organizaram o mundo ocidental moderno da mesma forma que se analisa um projeto arquitetônico. O pensamento expositivo de *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* divulgado à imprensa local evidenciava a vontade de problematizar as construções culturais de teor normativo, ideológico, de organização e controle social, identificadas como instituições capazes de inferir modelos de percepção e produção de sentidos como escolas, museus, manicômios e presídios.

Seu curador, José Francisco Alves (1964), reuniu nesta proposição acervos de instituições artísticas, psiquiátricas e prisionais. No acervo do museu pinçou obras que representam ou remetem a construções, casas, prédios, ruínas, fachadas² e, também com obras do MARGS instalou a exposição chamada *Reduções do Sentido*, dentro e imbricada a exposição *Economia da Montagem*.

Reduções do Sentido era uma galeria cenográfica na ala direita do segundo pavimento do museu, que, participe e ao mesmo tempo autônoma a mostra maior, fazia uma mini-exposição com obras figurativas de temática prioritariamente social. Trabalhos em pintura, escultura, gravura e desenho de Carlos Scliar, Edgar Koetz, Francisco Stockinger, Hans Steiner, Iberê Camargo, Leo Dexheimer, Leopoldo Gotuzzo e Milton Kurtz.

No pequeno cubo branco de *Reduções do Sentido*, as paredes eram vazadas para vislumbrarmos, simultaneamente, obras de ambas as exposições. E havia também obras apresentadas fora da microgaleria, como a escultura de Xico Stockinger, à entrada, postada de costas para o conjunto que compunha a exposição. Ali, a figura humana em bronze, que esconde o rosto com os braços, o pequeno Gabiru, devolvia aos visitantes a possibilidade de interpretação da ideologia reiterada pela curadoria e pela instituição.

Enquanto exposição dentro de outra, *Reduções do Sentido* também foi uma instalação. A madeira externa do cubo, vista a cru, para mostrar o artifício da construção; as paredes cenográficas, pintadas de branco apenas pelo lado de dentro, ressaltando a artificialidade e instabilidade dessa situação transitória e por fim, as paredes vazadas do cubo, para contaminar as curadorias sobrepostas, desvelar a contiguidade e instigar o visitante a estabelecer algum diálogo entre as obras. Ambiguidade e contiguidade permitiram o jogo de metáforas, citações e apropriações que, naquele contexto de proposições expansivas, tensionava hierarquias disciplinares.

Em *Reduções do Sentido* as obras tinham diferenças temporais e estilísticas e algumas recorrências que as alinhavavam ao propósito curatorial. Títulos sugestivos como: *Ameaça de Narciso*, de Milton Kurtz (grafite e acrílico sobre papel, 1986); *A Sombra*, de Hans Steiner (água-tinta, 1948) e sinais de exclusão e preconceito em obras figurativas, sendo a figura humana o destaque, como em *Alienados* (nanquim, 1961) desenhos de observação de Edgar Koetz, realizados no período em que o artista esteve, sob tratamento, no Hospital Psiquiátrico de Porto Alegre, ou “*Mulata*” de Iberê Camargo (óleo sobre tela, 1944) figura feminina nua, de braços, com pés e mãos amarrados, entre outras cenas de temática social

² O vão central teve a ocupação majestosa de Monumento a Arquitetura Moderna, instalação de Almandrade que centralizada, irradiava o mote curatorial. E, para reforçar o diagrama arquitetural, os quatro cantos da cena museográfica foram ocupados por trabalhos especialmente concebidos por Carlos Krauz, Teti Waldraff, Renato Garcia e Helene Sacco.

pungente. Reforçando a dramaturgia, no mesmo espaço e com o mesmo cuidado expositivo, estavam porretes, trabucos, estoques, cordas, uma jiboia (ou Teresa), revólver, pá e granadas artesanais exibidas, em sua maioria, dentro do cubo branco.

Duas serigrafias de Carlos Scliar (Sem título, 1967) representando uma caixa vazada, nas quais um círculo vermelho se alterna no dentro e fora dessa caixa, faziam alusão ao ir e vir que contaminava as exposições contíguas. As gravuras estavam, uma dentro e outra fora da galeria. A de fora, em frente e na mesma parede que sustentava um desenho a carvão chamado Observatório (Elaine Tedesco, 2003) onde figura um quase cubo, integrante da exposição maior (Monumentos, Galerias, Objetos). Ambas estão próximas a um porrete e dois estoques que, na mesma parede, foram colocados bem em frente ao Gabiru de Stockinger (série Gabirus, 1996).

Se, na dramaturgia que orientou a exposição *Ponto Cego*, em diferentes momentos coadjuvamos em instalações que abrigam almas em palácios de espelhos descascados, empoeirados, em *Reduções do Sentido* pude perceber a preocupação dos artistas como observadores e críticos sociais de seu tempo e, em ambas, isso incluía em 2012 o trabalho dos curadores.

O espaço cultural, o museu, a galeria são lugares tradicionalmente assépticos e alheios aos ruídos da rua, respondendo a idealização moderna que perdura no imaginário local. Assim, ambas as exposições, em níveis distintos de espacialização, traziam o questionamento do mundo e do lugar para a exposição da arte.

Enquanto no MARGS havia armas produzidas por criminosos cativos, a mostra de Rio Branco apontava a hipocrisia de se expor a miséria – um tema tão doído socialmente – no suntuoso prédio restaurado e gerido sob os auspícios do capitalismo pujante, representado por um banco internacional. Tínhamos, em exposições quase concomitantes, no Santander Cultural o trabalho de um aclamado artista e, no MARGS, artesanias indesejadas de não artistas, e além de tudo socialmente temíveis e reclusos. A cada exposição podia-se observar as reações e fabulações oriundas dessas imagens em destaque por espaços de autoridade social e artística, provocando críticas aos procedimentos de institucionalização dos sentidos, em ambos os casos, potentes para persuadir condutas e manipular opiniões, sem matizações subjetivas.

Na intra-montagem de *Reduções do Sentido* numa mostra maior e, digamos mais descritiva, o estranhamento (em sentido social abrangente) foi canalizado pela justaposição às obras de arte do MARGS de algumas armas de produção artesanal e clandestina que, apreendidas no interior das prisões gaúchas, hoje integram o acervo dessas instituições correccionais³. Misturar artistas e contraventores sob o mesmo patamar de legitimidade e valor trouxe críticas, obviamente. Indagou-se: o que aquelas armas rudimentares teriam para apresentar num museu de arte? Creio eu que, talvez, o mesmo que uma cicatriz, uma tatuagem fotografada ou um corpo mutilado em exposição. Afinal, produções da inteligência humana, elas trazem alteridades, imagens compartilhadas de uma realidade identificável, classificável, histórica e socialmente nevrálgica.

³ Acervos da Academia de Polícia Civil (Museu Dr. José Faibes Lubianca) e Presídio Central de Porto Alegre.

Por certo existem distâncias entre as motivações dos autores dos artefatos/obras, o pensamento do curador, a avaliação do crítico, a significação do historiador e a fruição espontânea. Mas, naquelas arquiteturas de significados tácitos, as duas exposições, reiteravam a revisão de valores forjados na modernidade para testar, por incômodo ou repulsa, a potencial transcendência da arte (e do humano?), valor igualmente moderno e fundamental ao sistema artístico.

Nas caminhadas entre o prédio de uma exposição e da outra, fui elaborando as coincidências para um diálogo. Considerei que ambas as propostas expositivas, por contraste de luz e sombra, jogavam com a ideia de clarear os fatos sistêmicos e canônicos, por assim dizer. *Ponto Cego* em um ambiente muito escuro, uma penumbra intimista e reverencial. *Reduções do Sentido* em um cubo branco esfuziante, nivelador e dessacralizador. *Ponto Cego* num espaço privado, *Reduções do Sentido*, público.

Indo e vindo entre mundos e imagens mundo, fui observando o rosto dos *habitués* da praça que separa o MARGS do Santander Cultural, lembrei da obra de Artur Omar que visitei em 1998, na 24ª Bienal de São Paulo, também curada por Herkenhoff⁴. Foi com essa lembrança que conectei as questões que me impactaram nas três experiências aqui citadas. A partir de então, estabeleci o roteiro de redescrição mnemônica afetiva e anacrônica que me conduz nesse texto.

Face Gloriosa

Na 24ª Bienal de São Paulo, formando um extenso mural intitulado A Grande Muralha, fui cooptada pela Antropologia da Face Gloriosa de Omar, com suas grandes fotografias em preto e branco de rostos, apenas rostos, de foliões carnavalescos. Maquiados, mascarados ou fora de foco, naqueles rostos gigantes exibidos sobre a extensa parede da bienal reconheci expressões sugestivas de alegria, prazer, enlevo e transe intermitente.

Àquela altura, a globalização e a lógica cultural do capitalismo eram a tônica de muitos debates acadêmicos e perscrutavam identidades hegemônicas, multilaterais e emergentes e aquela Bienal se popularizou como a bienal antropofágica, movimentando a cena artística como um grande acontecimento. Lá presenciei esse painel servindo de fundo para fotos de muitos visitantes, animados com a experiência sensorial e festiva da “bienal *in loco*”. Todos aqueles fotógrafos e fotografados em exposição conjunta, performando com A Grande Muralha, me pareceram antropófagos em expedição de (auto)reconhecimento cultural. Entre o Manifesto Antropófago e a Grande Muralha, por aproximação e diferenças, de pronto aceitei que “a alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama”⁵.

As fotografias de Arthur Omar trazem a experiência subjetiva e corporal da consciência de si e do outro e, se realizam, na e para captar o ponto de êxtase desses foliões cariocas

⁴ Apesar de Artur Omar ter iniciado a Antropologia da Face Gloriosa nos anos 1970 e já a ter apresentado, inclusive em livro, só vi suas fotografias, *in loco*, na Grande Muralha, montagem realizada na XXIV Bienal de São Paulo.

⁵ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago, 1928. Apud: BELLUZZO, 1990. p.268. Grafia atualizada por mim.

numa espécie de “Laboratório onde o Sol vem Acertar os seus Ponteiros”⁶. Segundo o artista, “Para a Antropologia da Face Gloriosa, o que importa é a conexão entre dois batimentos, e a capacidade de detectar em si mesmo quando isso ocorre”⁷. Assim, ao identificar o instante transcendental dessas faces gloriosas ele, o artista, se tornaria partícipe e também glorioso, em face do outro em festa consigo mesmo. E, então, por que não também comigo, a observadora empática? Pois foi justamente a sensação de conexão entre batimentos, pulsões de vida e morte, que me fizeram encantar com a possibilidade de auscultar e cantar as imagens (textura-texto, foto-escritura), que constituíam e transcendiam as exposições em questão.

Nessa consciência (pós)operatória vejo a valorização da alteridade a partir da associação e dissociação sujeito/objeto, da mesma forma que as operações antropofágicas nos expõem, em sua transposição poética, às imagens da cultura nacional brasileira. Antropologia da Face Gloriosa, pensada como espaço de emancipação temporal de identidades encarnadas, a vivência física do glorioso em si mesmo – que é uma forma de sair de si, um estado transfigurado de si e uma experiência gloriosa no sentido religioso mesmo – encerra uma sofisticação e riqueza inalcançável, pois, palavras de Omar, “representam uma contribuição, ou melhor, uma adição a um patrimônio, o que há de melhor que uma comunidade pode oferecer para sua própria identidade”⁸ E não é assim mesmo que costumamos perceber a arte e o papel do artista em seu ofício e tradição?

Os modernistas antropófagos de 1928 debateram a relação da arte com seu contexto de produção em busca de “Uma consciência participante. Uma rítmica religiosa”⁹. Ou seja, uma identidade cultural enquanto experiência transcendental, criativa e compartilhada. Na rítmica do êxtase glorioso de Omar “cada face gloriosa é um evento único e um enigma sem fim. Em cada uma delas, não há somente aquilo que são, mas aquilo que fomos, num instante tão breve que, para sempre, jamais saberemos”¹⁰. Esse sentimento também não seria o mesmo que justifica nossa visita às exposições? Justamente a experiência única e intransferível do evento como um todo?

Omar não idealiza o espectador de sua obra. Mas a incorporação do outro é dialética: eu me reconheço e conheço, melhor, a partir do rosto do outro. Sem garantias de um vice-versa para o fotógrafo ou o espectador. Uma relação sem qualquer saber/sabor extrínseco ao instante sensorial do êxtase em cada um. A relação é sincrônica e, ao mesmo tempo se dá, no mínimo em três tempos distintos da fotografia: o do fotografado, do fotógrafo e o do espectador. E, como a granulação e o desfocamento borroso das revelações indicam, as imagens são experiências fugidias e, principalmente para o espectador/fruidor, são performances extemporâneas.

Sol do meio-dia

Na aproximação das três exposições aqui redescritas, sob um ponto de vista parcial, para reconhecer e me reconhecer com o outro tentei aceder às diferenças, internas e

⁶ Laboratório onde o Sol vem Acertar os seus Ponteiros, título de uma dessas fotografias in: OMAR, 1997, p.137.

⁷ Idem p.19.

⁸ Idem p.25.

⁹ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago, 1928. Apud: BELLUZZO,1990. p.268. Grafia atualizada por mim.

¹⁰ Idem p.27.

internalizadas na e para a constituição sistêmica de identidades culturais. Com a cara no sol, na baixa antropofagia que me coloniza e desvela, eu ainda me reconheço e me manifesto subjetivamente “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”¹¹

No dito popular o pior cego é aquele que não quer enxergar. Mas em tempos de sobreposição de imagens, de excessos estetizados, de visibilidades hierárquicas, um ponto cego sistêmico, que nos mantém periféricos em nossas subjetividades e identidades, não seria também o que vem nos mantendo produtivos, focados e desejanter?

Nos jogos de espelhos que se estilhaçam no espetáculo diário da vida urbana resiste, moderno, um eros errático, íntimo e social, no qual me reconheço. E, mesmo quando os meios empreendidos pela arte, pela fantasia, me aprisionam em consumos simbólicos, qualquer exposição será ainda um programa transitório de comunicação e imagens mundo, um começo de conversas. E, com elas, exposições e conversas, uma abertura “Contra a memória fonte do costume”, reafirmada e compartilhada enquanto “experiência pessoal renovada”¹², como nos falava em 1928, o Manifesto Antropófago, se bem eu o entendi. No entanto, considerando algumas efemérides e ocorrências de 2017¹³ repenso: será mesmo a alegria nossa prova dos nove?

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, 1928. Apud: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. ORG. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. ORG. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

FIDELIS, Gaudêncio. ORG. *Economia da montagem: monumentos, galerias, objetos*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014. Catálogo da exposição.

HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel. *Ponto Cego*. Porto Alegre: Imago, 2012.

OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p.137.

RIO BRANCO, Miguel. *Ponto Cego*. Porto Alegre: Imago, 2012.

¹¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, 1928. Apud: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. ORG. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p. 273. Grafia atualizada por mim.

¹² Idem, p.272. Grafia atualizada por mim.

¹³ Entre tantas ocorrências, cito os 100 anos do Urinol de Duchamp e da Revolução Russa, cento e cinquenta anos de O Capital, de Karl Marx, quinhentos anos da Reforma Protestante de Lutero e, em Porto Alegre, além dos 20 anos da Bienal do MERCOSUL com adiamento de sua 11ª edição, ainda tivemos no Santander Cultural, censura e encerramento antecipado da exposição QUEERMUSEU: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, entre outras datas.