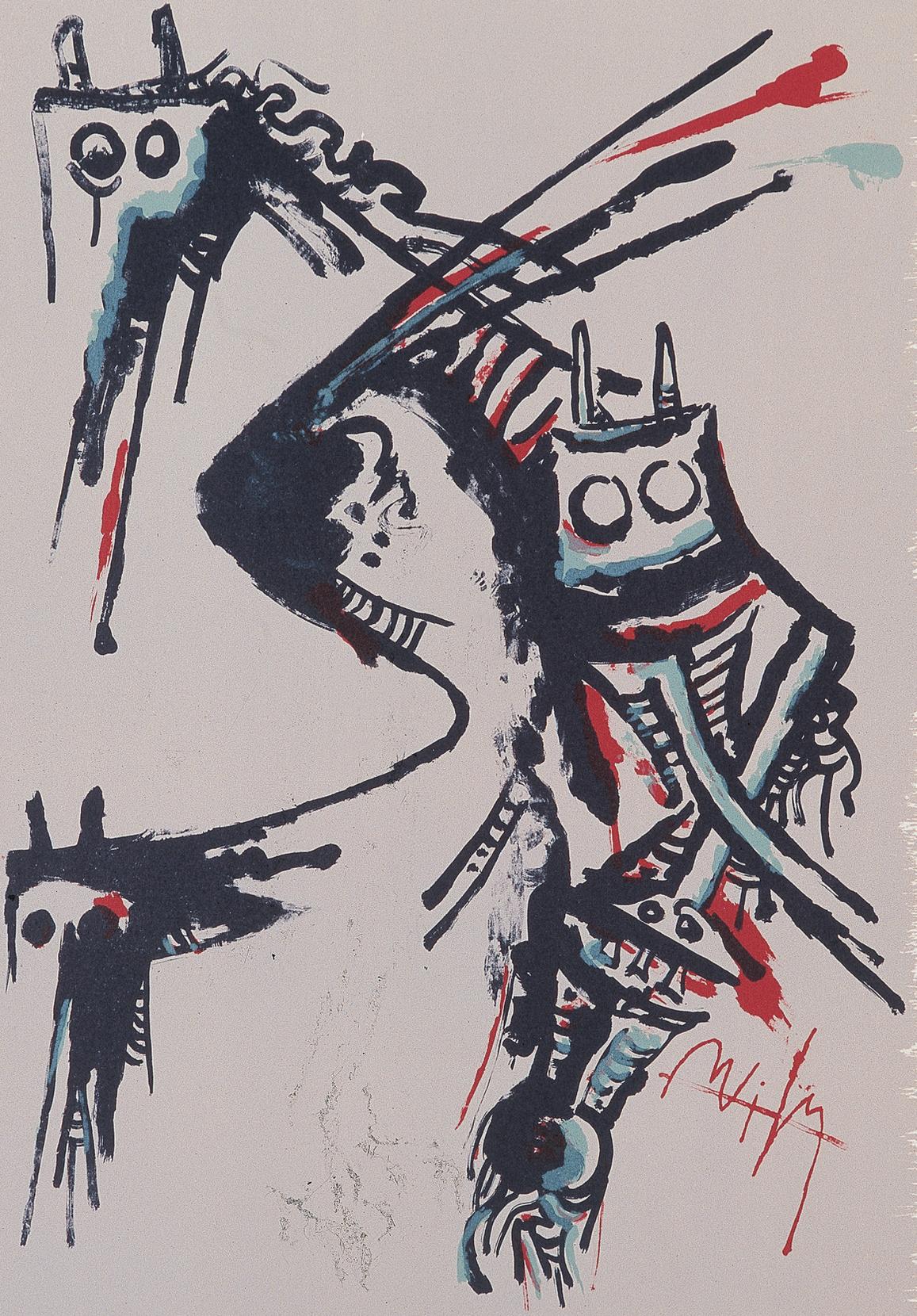


arte



Divulgação Mac USP

72/100

[Handwritten signature]

**Exercícios
do
olhar
no
MAC USP**

Carmen S. G. Aranha



“Toda forma é um rosto que me olha,
porque me chama para dialogar.”
(Nicolas Bourriaud)

A FORMA ARTÍSTICA, UMA IMAGEM CRÍTICA

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 pela cultura artística. Ali fazemos esse passeio: obras se perfilam diante de nós e nos inquietam. E, nessa deambulação pelo mundo da cultura, buscamos nos aproximar de sentidos depositados nas imagens das formas artísticas.

O perscrutar as obras faz parte, de acordo com Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), de “movimentações ordenadas pelo *corpo cultural*”¹, o qual encerra a noção de *quiasma* – um entrelaçamento entre subjetividade e

corpo. Nesse enredamento, as tensões vividas no mundo se decodificam em *imagens*:

“[...] uma síntese autêntica, um fenômeno originário da história que produzirá uma nova forma de discurso [...] uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para

1 Merleau-Ponty emprega *corpo reflexivo*, *corpo operante* ou *corpo atual*. No presente artigo, usamos também *corpo cultural*.

CARMEN S. G. ARANHA é professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP e autora de *Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade* (Unesp/Funarte).

transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 2010, pp. 171-2).

A imagem da obra de arte dá acesso ao olhar do artista que a constituiu, com seu *corpo cultural (corpo reflexivo)*, a linguagem de sua visão de mundo.

Nosso trabalho, com o presente artigo, é mostrar alguns modos de nos aproximar 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, necessita-se refletir sobre o exercício de um olhar que sustente a *estrutura da forma artística*, ou seja, de um olhar que possa situar o fenômeno estético-cultural deixado na obra através dos atos criadores realizados pelo artista.

Há um tipo de consumo de imagens, sem estrutura de pensamento, que tende a diluir o *olhar criador*², desestimulando o exercício *perceptivo*³. Lançamos mão

2 Olhar que constrói a imagem crítica.

3 Merleau-Ponty traz para sua reflexão, que privilegia o conhecimento estético, a noção de *percepção* como estrutura de conhecimento das vivências do ser no mundo.

do termo “imagens de primeira geração”, usado por Joseph Beuys, para exemplificar a questão. Segundo o artista, o ato de desenhar é um movimento criador de transformação de forças invisíveis em elementos visíveis (Adriani, 1989, pp. 10-2). Beuys está se referindo ao momento da criação artística no qual uma *imagem mental* permitirá a gênese do desenho (a linguagem expressada). Para Merleau-Ponty, nesse momento, a consciência volta-se a si, coincidindo consigo, ao ver a *imagem se transformando em expressão*, um fenômeno que é uma *quase-presença* ou *visibilidade iminente*. Não uma materialização da imagem como réplica do vivido, mas uma *forma em ação*.

“A palavra *imagem* é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental, um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Elas são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível e sem os quais jamais se compreenderá a *quase-presença* e a *visibilidade iminente* que constituem todo o problema do imaginário” (Merleau-Ponty, 2004, p. 19).

Quase-presença e visibilidade iminente pontyanas, em Didi-Huberman (2013, p. 13), são definidas como a *forma essencial* contida na imagem, ou “o coeficiente de ‘presença viva’ na obra de arte e nas imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 7). São *imagens autênticas* que carregam em si a crítica sobre as imagens que vemos e

devem nos interrogar como *imagem crítica* ou, como coloca Fabbrini (2019, p. 138), 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”.

APREENSÃO DA IMAGEM CRÍTICA

A apreensão da *imagem crítica* requer um trabalho. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 23), “ao fruidor, exige uma *inquietação* que atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglgio 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 *olhar*: a obra de arte é uma visão de mundo inscrita numa matéria, é o 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 incontrollável dos fundamentos (das imagens) fugidios e abissais” (Didi-

-Huberman, 2013, p. 23). Estaríamos nos aproximando do *acontecimento cultural* da obra de arte, ou da *essência que a sustenta por dentro* e que nos inquieta com sua visualidade.

“Embebidos num silêncio de fundo, num forro de invisibilidades marcadas pelos sentidos da vivência, um tecido de forças invisíveis situa um fenômeno do conhecimento de mundo que, por sua vez, parece reorganizar nossa cultura” (Câmara, 2005, pp. 127-42).

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 ali guardadas. Ainda que a cultura atual esteja sem disponibilidade à *poiesis* 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

Hoje, 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.

“Os simulacros são imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na ‘tela total’: computador, vídeo, televisão ou celular. São ‘imagens obscenas’, segundo Baudrillard, no sentido de que nada escondem, ou dão tudo a ver, e não ‘imagens sedutoras’, porque nessas algo ainda restaria fora da cena, ou mesmo em oposição à cena [...]” (Fabbrini, 2019, p. 131).

Como as *imagens-simulacros* 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. 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-e-*

nigma 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 a essa ideia. O exercício dos atos perceptivos não é a posse das coisas. *Cogitar* sobre o mundo é um ato de *compreensão-interpretação* dos seus significados, de estruturas ou de arranjos espontâneos de suas partes. É um ato de conhecimento com o qual nos reconhecemos nas coisas do mundo.

“Na raiz de todas as nossas experiências e reflexões, encontramos, então, um ser que imediatamente se reconhece, porque é o conhecimento de si mesmo e de todas as coisas que possibilitam conhecer sua própria existência, não pela observação de um fato dado, nem pela interferência de alguma ideia de si mesmo, mas pelo contato direto com o mundo” (Merleau-Ponty, 1978, p. 371).

OS HORIZONTES DA FENOMENOLOGIA

Diante da obra, podemos apreender a qualidade da imagem da forma artística. Essa *percepção* do sentido da obra se constitui como a imagem crítica, com sua quase-presença ou visibilidade iminente: “[...] 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 pró-

ximo” (Merleau-Ponty apud Fonseca, 2012, p. 81), a *subjetividade silenciosa em ato do corpo no trabalho*.

“[...] O fluxo absoluto se perfila sob seu próprio olhar como ‘uma consciência’ ou como sujeito encarnado porque ele é um *campo de presença* – presença em si, presença a outrem e ao mundo – e porque esta presença o lança no mundo natural e cultural a partir do qual ele se compreende [...]” (Merleau-Ponty, 1999, p. 605).

A presença do fenômeno vivido e interrogado é interpretada como um *campo de presença*, a *imagem desenhada na percepção de profundidade vivida*: o entrelaçamento do presente, da memória e das projeções futuras que se deflagram com o indivíduo na sua profundidade.

“[...] Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e as distantes. Nem tampouco a escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me representa vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui enigma é a ligação delas, é o que está entre elas [...]” (Merleau-Ponty, 2004, p. 35).

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-crítica, imagem-enigma, imagem quase-presença ou, ainda, imagem dialética transforma a vivência no mundo em possíveis ligações entre as coisas visíveis, às quais vamos nos aproximando e construindo uma *visibilidade secreta*.

“Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida” (Merleau-Ponty, 2004, p. 18).

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

Pouco a pouco, compreendemos que o exercício fundamental estaria em nos expor às movimentações que tecem o conhecimento criador e que, por isso mesmo, ativassem o *mundo da cultura*. Segundo Merleau-Ponty (in Chauí, 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 subjetividade: para o filósofo, é um acesso ao *mundo operante*, ou seja, à movimentação do espírito humano que situa pensamento e mundo vivido e que nos dá o invisível dessa vivência.

Com as reflexões acima, procuramos nos aproximar do *olhar criador*, exercitando e tornando visíveis suas sínteses imagéticas, essas cifras etéreas. Neste

momento, a proposição do artigo é construir uma aproximação do olhar criador à procura de fenômenos estéticos situados em obras de arte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, buscando passagens e projeções visuais. Para tal, nos apropriamos de alguns *conceitos motivadores* pontyanos 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” (Chauí, 2002, p. 4). Ao compreender essas colocações, pensamos no olhar que fizesse correlações visuais no 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.

“[...] 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 [...]” (Chauí, 2002, p. 22).

Essa tessitura da criação artístico-visual – *puxar, separar, unir, enlaçar e cruzar* – irá pairar na matéria, sendo nutrida por um *olhar-criar em exercício*.

Então, nossa premissa: ao olhar as formas artísticas, realizamos passeios entre elas e, nessa *deambulação pelo mundo da cultura*, o fenômeno estético interrogado movimenta-se construindo um olhar de correlações visuais. Como nos aproximar desses sentidos estéticos depositados nas imagens das formas artísticas?

A ARQUITETURA DE UM OLHAR

Todas as ligações que podemos fazer com as coisas do mundo nos aproximam de fenômenos percebidos no emaranhado da nossa vivência nesse universo. A obra de arte está no mundo, o qual, como diz Merleau-Ponty (1967, pp. 166-9), é um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções”. Assim, a partir de aspectos filosóficos pontyanos e da experiência em processos curatoriais no MAC USP, pensamos na possibilidade de implicá-los na apreensão da imagem da forma artística. Primeiramente, mostraremos os alicerces desse pensar, os quais, posteriormente, numa movimentação filosófica própria, originam o *olhar criador*: aquele olhar que, ao se lançar às obras, realiza passeios por fenômenos estéticos, objetivando situar aqueles que são interrogados.

Quais seriam os alicerces e movimentações possíveis dessa *arquitetura de apreensão do olhar a imagem da forma artística*?

Conceitos-chave: perceber, cogitar, corpo-reflexivo, ver

Perceber: é o ato de conhecimento que não se aparta do fim ao qual está diri-

gido; percepção e percebido têm a modalidade de *entrelaçamento*, na medida em que perceber é sempre perceber alguma coisa no mundo.

“Percepção não é ciência do mundo, não é um ato também, uma tomada de posição deliberada; é o fundo contra o qual todos os atos se destacam e são pressupostos por ele. O mundo não é um objeto tal que tenho em minha possessão as leis de sua construção; ele é um campo para desenvolver todos os meus pensamentos e minhas percepções” (Merleau-Ponty, 1978, pp. 10-11).

Cogitar: é encontrar, no discurso consciente, a interrogação da visualidade originária. No vórtice de tal movimentação do ato de conhecimento humano, a possibilidade da criação artística advinda desse “fenômeno-índice” oferece a transformação de *forças invisíveis em elementos visíveis*, ou de sentidos vividos na construção da forma artística genuína.

Corpo-reflexivo: é o lugar onde todas as operações (percepção e percebido no corpo-reflexivo) se realizam. Corpo entrelaçado à consciência, aos olhos e ao mundo com a possibilidade de constituir um traçado essencial dessa vivência, a *imagem*.

“Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do sensiente-sensível, quando esse fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer” (Merleau-Ponty, 2004, p. 18).

Ver: o corpo, como torna claro Merleau-Ponty, 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-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.

“A visão do pintor não é um olhar sobre um *exterior*, relação ‘físico-ótica’ somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão sob a condição de ser primeiramente ‘autofigurativo’; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo ‘espetáculo de nada’, rebentando a ‘pele das coisas’ para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 37).

Códigos da visão: elementos estético-visuais e planos óticos

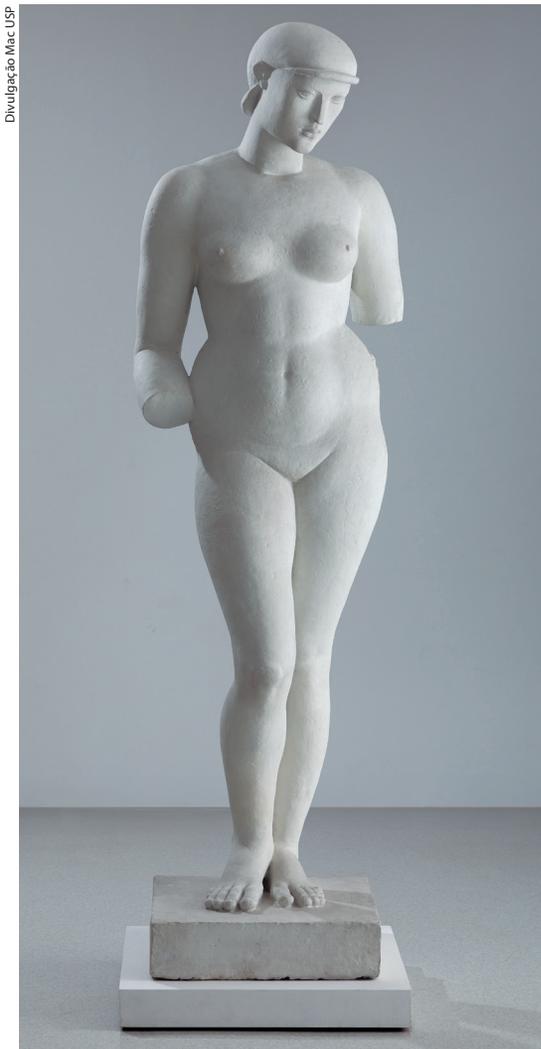
A apreensão dos códigos que pertencem à linguagem artístico-visual é necessária porque essas movimentações permitem realizar o passeio por tais códigos que estão nas formas artísticas: ao apreendê-los visualmente, temos a possibilidade de

relacioná-los, dando gênese a outros fenômenos estéticos que podem, por sua vez, serem estendidos a outros tantos.

Elementos estético-visuais: pontos, linhas e formas que se juntam e tornam-se espaços e profundidades; vestígios e projeções estético-visuais das expressões modernas e contemporâneas, assim como técnicas, suportes e materiais, movimentam-se e correlacionam-se, tornando-se referências para a fruição do conhecimento à procura do olhar que reconhece a estrutura do imaginário: 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 modificam; h) materiais, técnicas e procedimentos oferecem materialidades.

Com as obras abaixo, podemos pesquisar os elementos citados.



Victor Brecheret, *Graça I* e *Graça II*, 1940

Divulgação Mac USP



Victor Brecheret, *Santa ceia*, 1930

Divulgação Mac USP



Oswaldo Goeldi, *Pescadores*, c. 1950-51



Victor Brecheret, *Três graças*, 1930



Victor Brecheret, *Mãe índia*, c. 1948



Victor Brecheret, *Índio e a suassuapara*, 1951

Divulgação Mac USP



Victor Brecheret, *Luta de índios kalapalos*, 1951

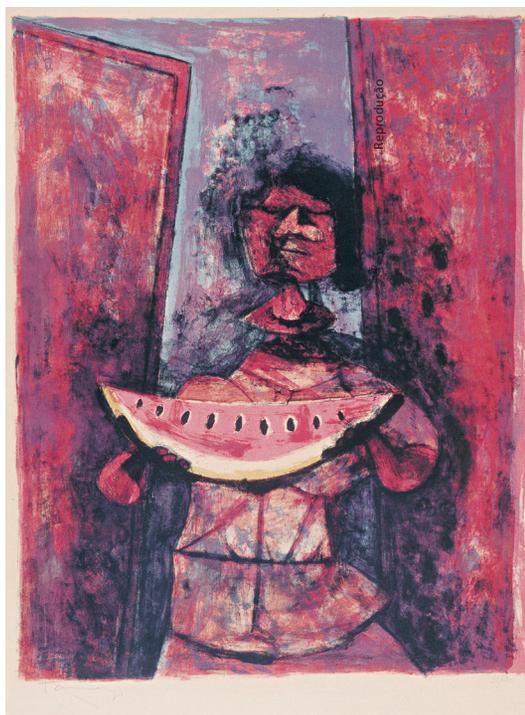
Planos óticos: Didi-Huberman (2010, p. 33) diz que vemos também em planos óticos. Vemos: *potência visual, planos rít-*

nicos, da superfície ao fundo, avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento, pulsões de fluxo e refluxo.

Divulgação Mac USP



Wifredo Lam, *Sem título*, 1968



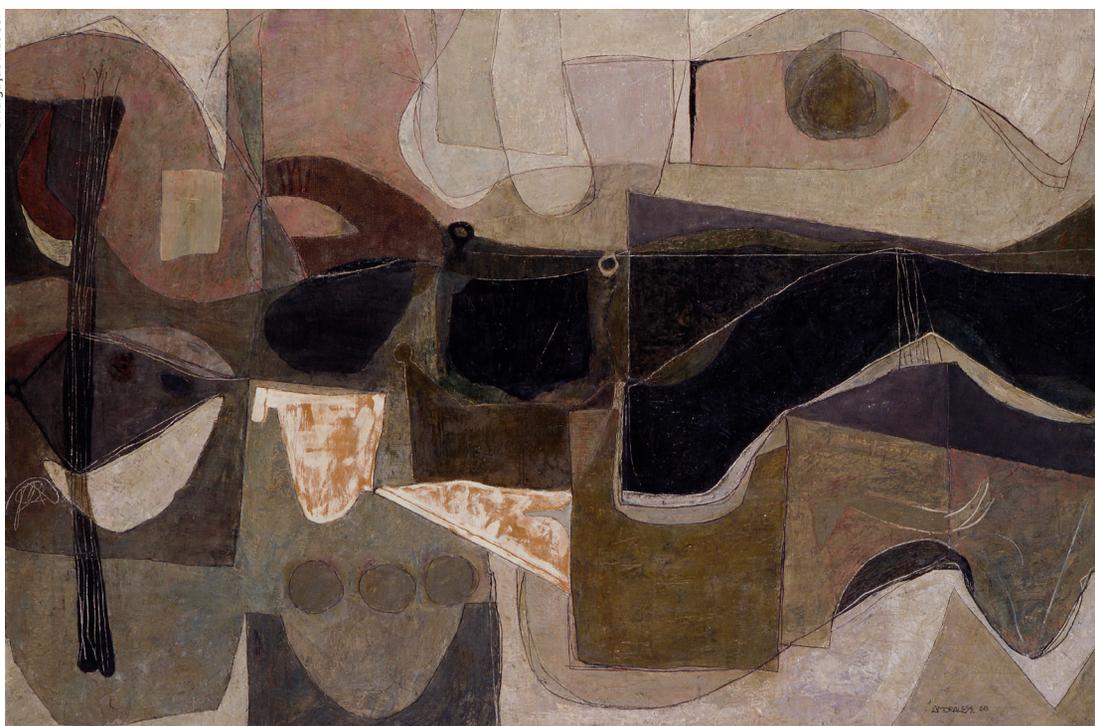
Rufino Tamayo, *Sem título, s/d*



José Gamarra, *Fevereiro*, 1961

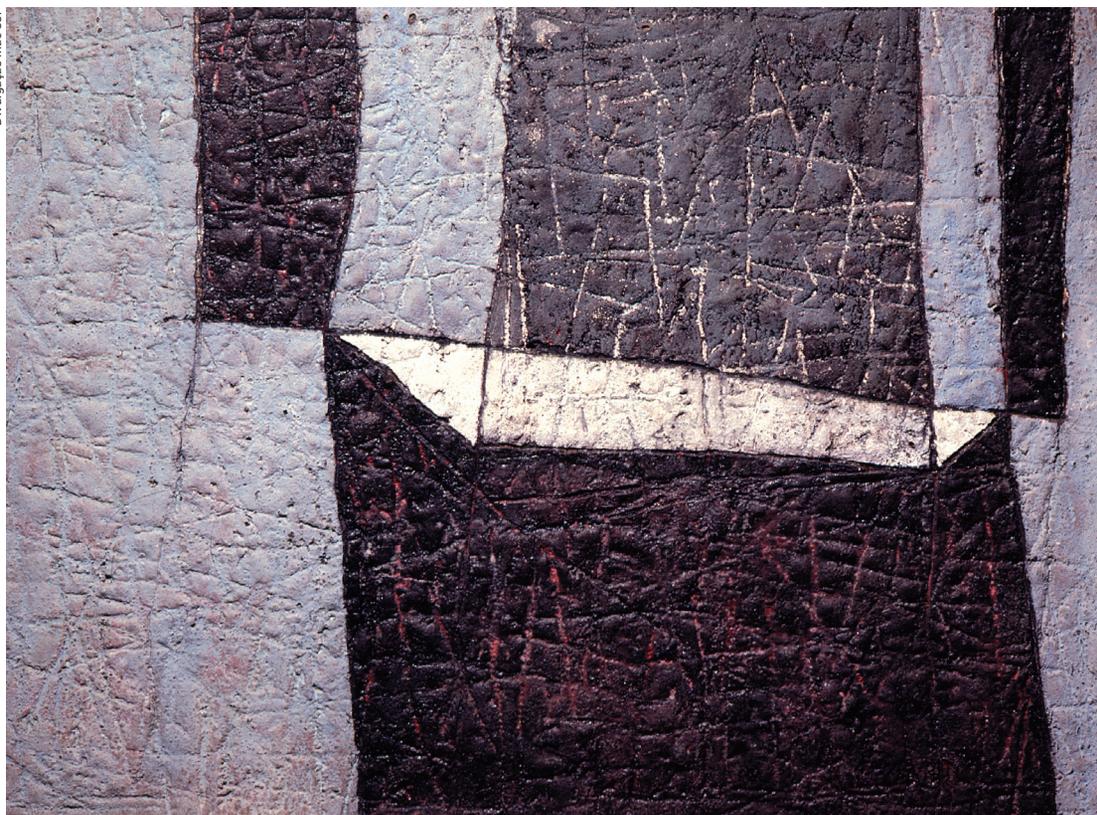


Rodolfo Abularach, *Cortesã*, 1959



Armando Morales, *Sereias II*, 1958

Divulgação Mac USP



Mario Toral, *Relevo*, 1958

Divulgação Mac USP



Alfredo Volpi, *Barco da morte*, 1955-59

Movimentações do olhar: correlações

Chegamos ao *olhar-criador*: o olhar que apreende relações estético-visuais com a obra de arte.

1) Olhar como um exercício com o qual corpo e consciência procuram codificar sentidos visuais das experiências no mundo da vida:

- *O corpo*: reflete-se na consciência e vice-versa; movimenta-se no espaço da experiência do mundo da vida.
- *Nossa visão*: move-se no corpo; essas movimentações (visão e corpo) entrelaçam-se; o indivíduo projeta traçados essenciais, as *imagens*.
- *Na movimentação corpo-reflexivo-no-mundo*, a percepção carrega-se de sentidos visuais: as tensões vividas *codificam-se* em visualidades.

2) Olhar como um ato de conhecimento que codifica a experiência de mundo: o indício para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de ordenar aquilo que foi cifrado no discurso da consciência, *linhas que engendram formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, profundidades; materialidades*.

3) Olhar como um diálogo com o mundo: a possibilidade de construção da expressão refletida em muitos diálogos, com as linguagens artísticas nas mais diversas formas e conteúdos da história da arte:

- *Visão e corpo*: agora se movimentam 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 e 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.

O PASSEIO

Movendo-nos num terreno nebuloso, por muitas vezes arriscado, nesse momento, cogitamos sobre a imagem da obra de arte com seu “coeficiente de presença viva” (Didi-Huberman, 2010, p. 17). Com as obras do acervo do MAC USP⁴, buscamos criar *sentenças visuais*, interrogando fenômenos percebidos, a fim de nos aproximarmos da movimentação do olhar às obras na organização de um conhecimento visual criador. “Memorial do desenho”, curadoria realizada no MAC USP Ibirapuera, em 2019, nos motivou com o propósito de olhar a linguagem do desenho e perceber que esse acervo é um lugar de memórias, onde o desenho preserva traços de visualidades do século XX e as impele ao século XXI. O recorte abaixo apresenta passagens do desenho moderno ao contemporâneo, como se nosso olhar pudesse fazer uma busca estética pelo reconhecimento de formas

4 A coleção MAC USP tem cerca de 10.500 obras de arte moderna e contemporânea, das quais cerca de 70% são em suporte papel.

que alteraram o tempo, antes sequencial e, agora, múltiplo e complexo.

Pontos, linhas, formas, vestígios e enigmas visuais modernos e contemporâneos são levados em conta a partir das técnicas, dos suportes, dos materiais, das correlações de elementos formais e de sua poética. Desenhos evidenciam historicidades e introduzem novos olhares. Seus interstícios situam transformações dessa linguagem estruturante,

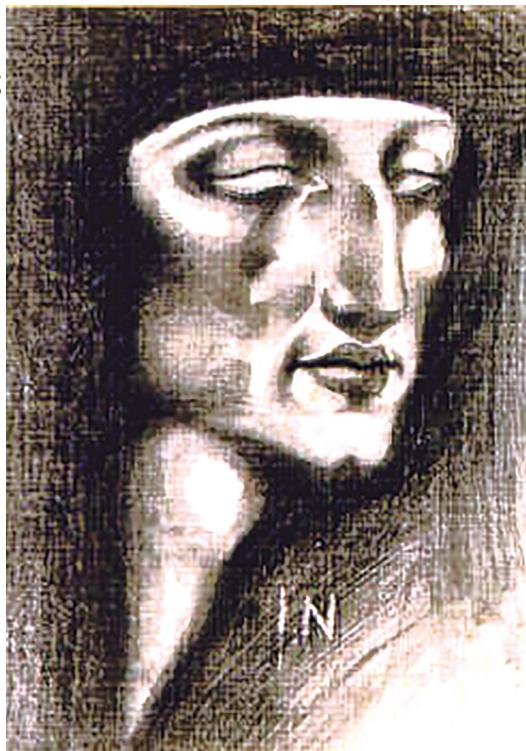
evidenciam historicidades e introduzem novos olhares. Seus interstícios situam transformações dessa linguagem estruturante.

Buscamos nas imagens da forma artística interrogações sobre como o *desenho* pode situar um *olhar criador* à procura do fenômeno estético *passagem do moderno ao contemporâneo*, com o olhar de hoje que pesquisa no mundo as distopias e a busca por alguma *poiesis* a prosseguir.

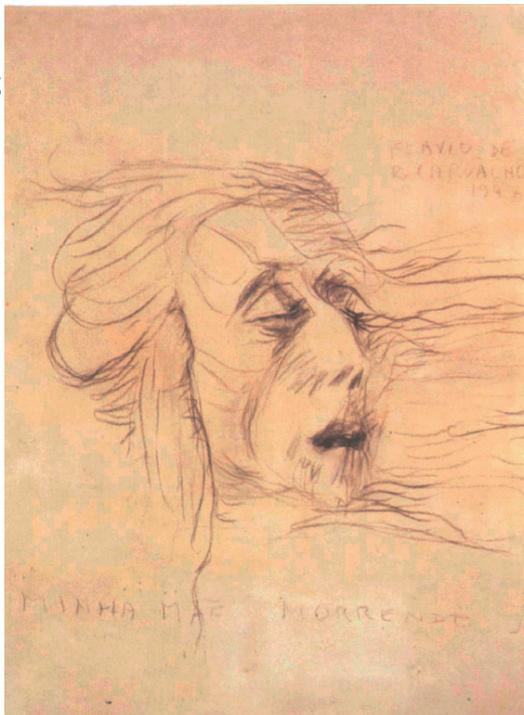
Divulgação Mac USP



Gustavo von Há, Projeto Tarsila (retrato), *Raisonné*, 2011



Ismael Nery, *Autorretrato*, s/d



Flávio de Carvalho, *Minha mãe morrendo* (nº 9), Série Trágica, 1947

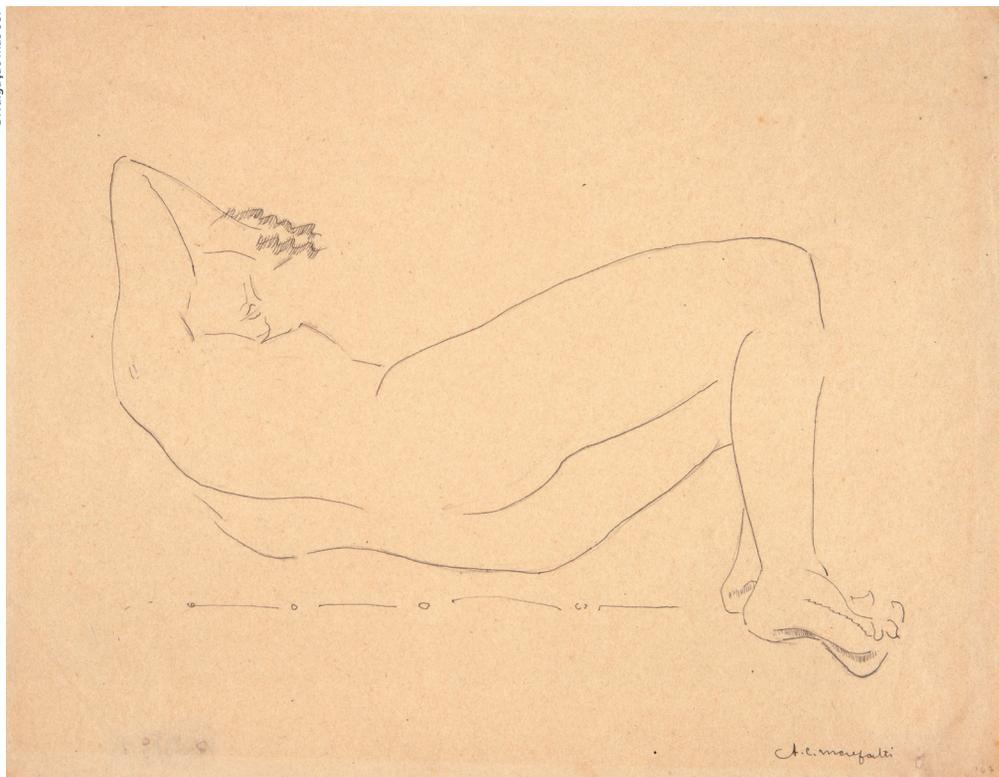


Ismael Nery, *Figura surrealista com personagem masculino deitado*, s/d



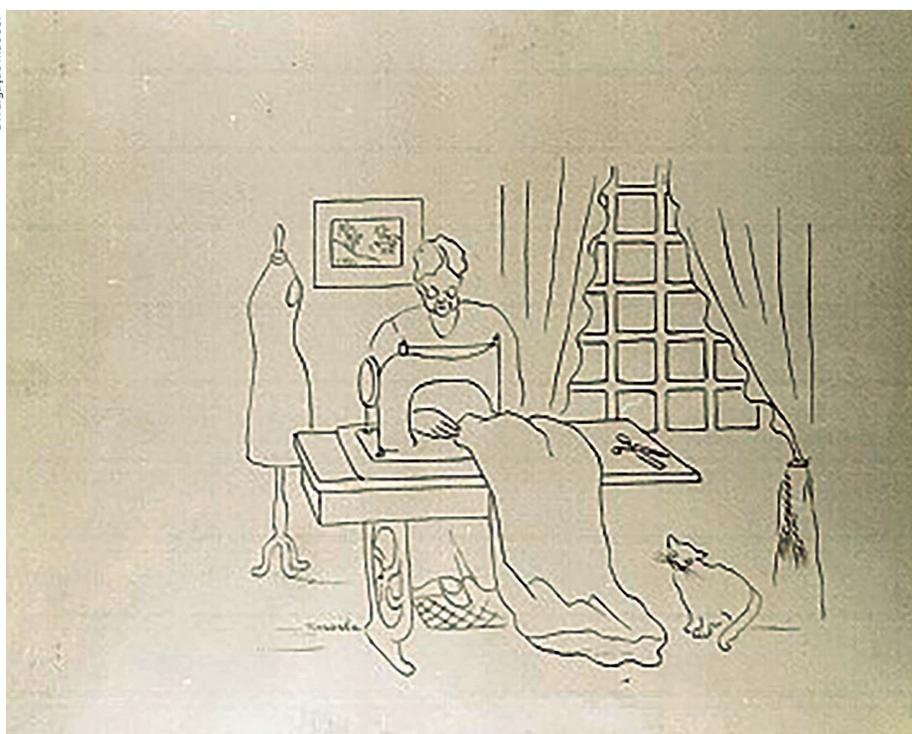
Raphael Galvez, *A gorda sentada*, 1947

Divulgação Mac USP



Anita Malfatti, *Sem título*, 1950

Divulgação Mac USP



Tarsila do Amaral, *Costureiras*, s/d



José Pancetti, *Sem título*, s/d



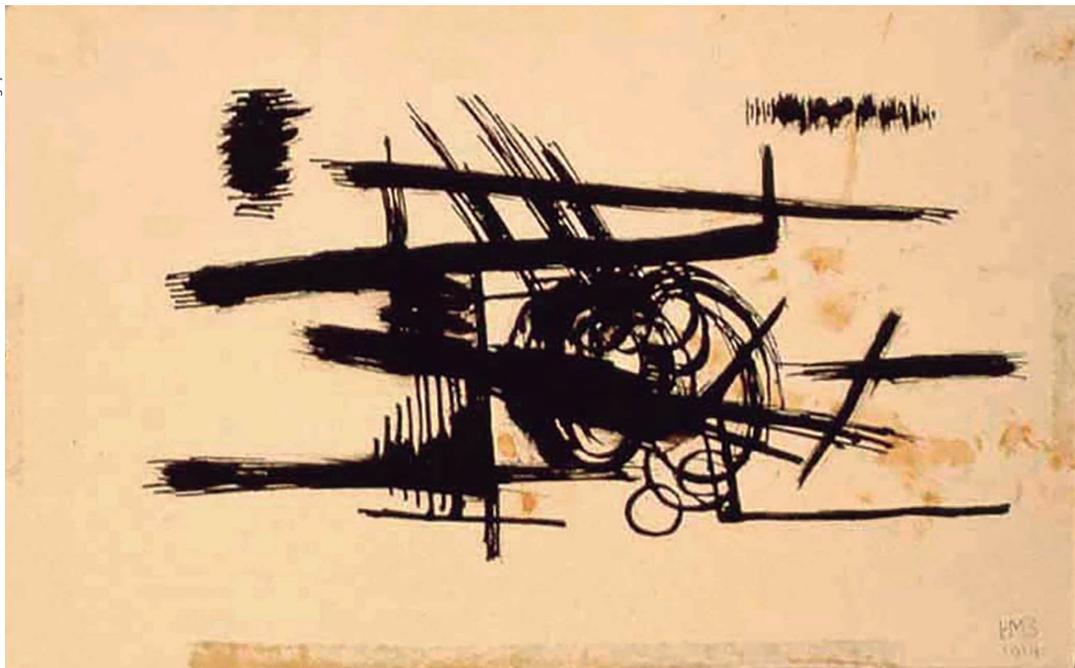
Marcelo Grassmann, *Sem título*, 1961

Divulgação Mac USP

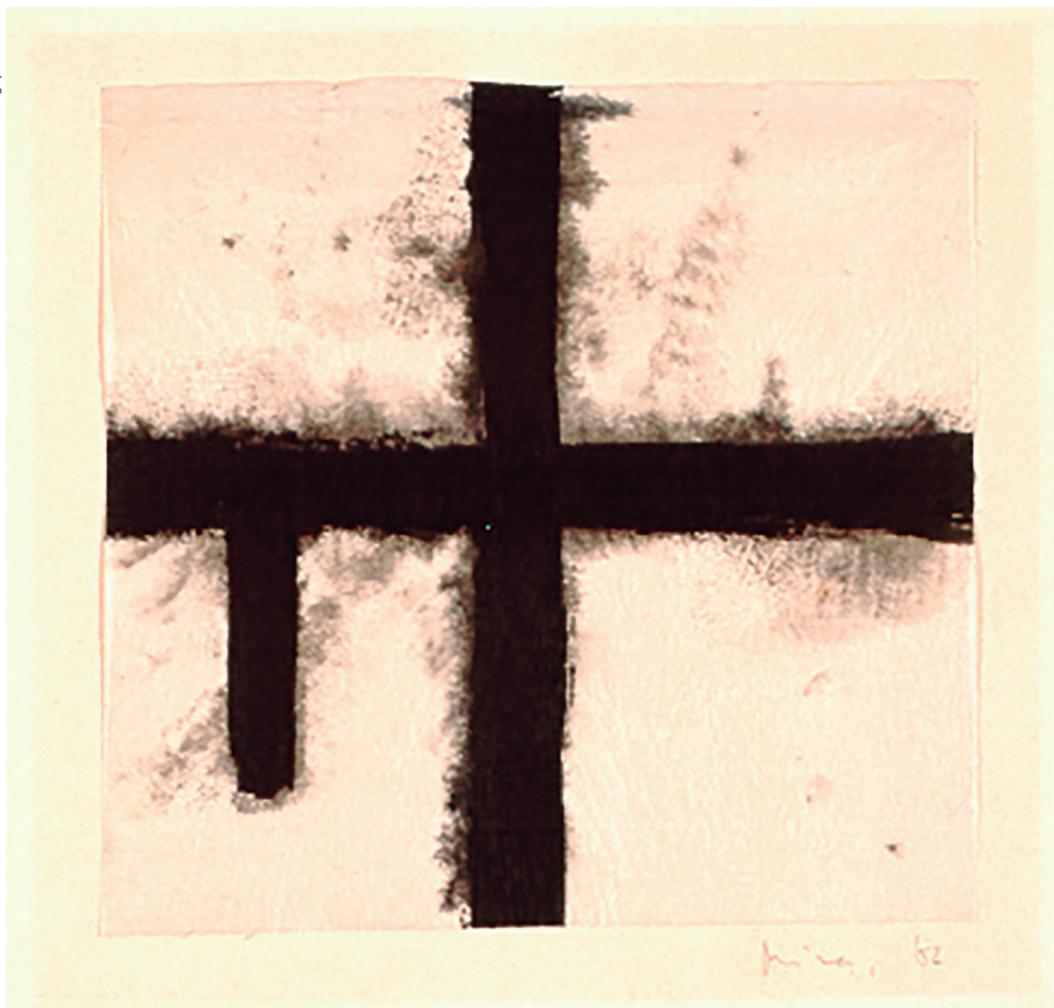


Mira Schendel, *Sem título*, 1964

Divulgação Mac USP



Honoré Marius Bérard, *Sem título*, 1914



Mira Schendel, *Sem título*, 1964

Por fim, a obra de arte significativa expressa um lugar da cultura do artista, a presença de seu olhar e de seu pensar codificados em linguagem artística. O acesso a essa presença na matéria da arte visual é uma *aproximação* realizada com o *corpo cultural*: silenciosa e articulada, essa aproximação tem condição de linguagem. O exercício de apreensão diante da imagem da forma artística abarca as movimentações do corpo (reflexivo) com olhos para o mundo e com movimento em si. 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 al., 2006, p. 151). É essa experiência que nos aproxima da linguagem artística na busca de que ela diga alguma coisa ainda não dita. A obra, atrelada ao fenômeno da criatividade artística, com a estrutura e o repertório próprios das artes visuais, oferece o exercício do olhar criador, esse ato do conhecimento que faz o invisível sustentar o visível do mundo.

REFERÊNCIAS

- ADRIANI, G. *Joseph Beuys: drawings, objects and prints*. Stuttgart, Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.
- ARANHA, C. S. G. *Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade*. São Paulo/Rio de Janeiro, Unesp/Funarte, 2008.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- CÂMARA, J. B. da. *Expressão e contemporaneidade. A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- CARMAN, T.; HANSEN, B. N. (eds.) *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 2010.
- FABBRINI, R. N. *Arte e vida: do moderno ao contemporâneo*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2019.
- FONSECA, A. M. da. *Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PGEHA-USP, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *The structure of behavior*. Boston, Beacon Press, 1967.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of perception*. London, Routledge & Kegan Paul, 1978.