

O INVERSO DO OUTRO LADO: UMA ANÁLISE DOS ESPAÇOS DA ARTE NO COTIDIANO E NO SINGULAR

Eder José Fraioli Junior

RESUMO

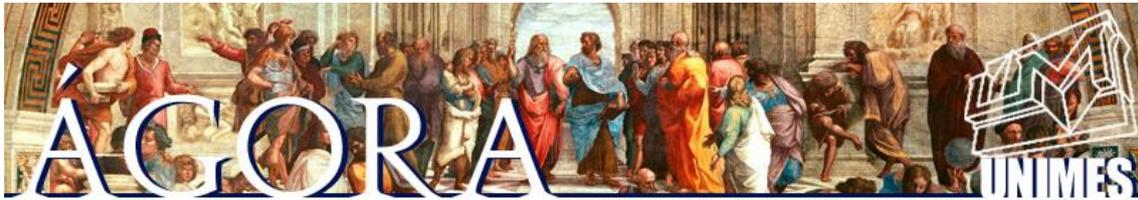
Este texto visa expor o caráter singular que surge na obra de arte, utilizando de *performances* artísticas como exemplos. O que podemos arguir é que na arte existe certa teimosia em fazer o que se espera dela, tende a mostrar que há sempre outro lado, e do outro lado existe um verso, de modo a perceber que invariavelmente há um espaço para se fazer singular.

Palavras-chave: Arte. Singularidade. Cotidiano. Estética.

Introdução

“A Arte é pensar por imagens” é com essa frase que Viktor Chklovski (1893-1984) começa seu artigo *A Arte como Procedimento* (1970). O caminho que ele faz não é na direção a tentar verificar a afirmação, mas de mostrar que nela existem alguns furos, principalmente em relação à poesia, de modo que ele irá tentar provar a existência de um pensamento que não seja estritamente por imagens e que muitas vezes a imagem não dá conta de mostrar tudo o que ela representa. Segundo o escritor russo, este pensamento estaria relacionado a nossa linguagem cotidiana, onde a tendência é que façamos as coisas da maneira mais eficiente, mas também automática. Essa forma de ação não está presente apenas no nosso agir, como também na nossa maneira de pensar.

Chklovski utiliza o termo “economia de energia” para demonstrar esse método de pensamento que faz com que tendemos a agir do modo mais mecânico na nossa linguagem, bem como na conduta como pensamos as imagens, ou por elas. Porém,



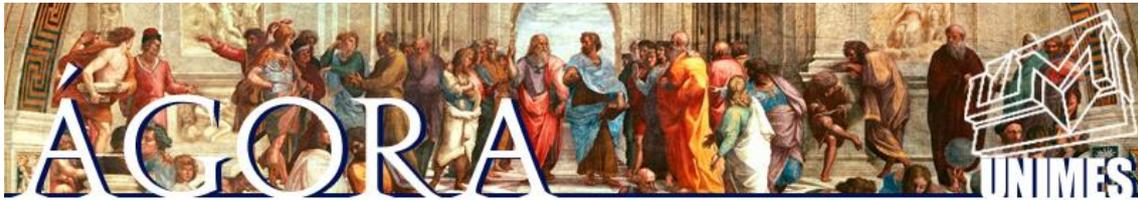
como adverte o autor, há uma imagem que não é pensada da mesma maneira que as outras, esta se dá através da linguagem poética, trata-se de um processo que pode ser proposital, ou involuntário, de singularização de um objeto. Desse modo, o objetivo deste artigo não será fazer uma análise crítica sobre o artigo de Chklovski, mas sim utilizar esse importante conceito sobre singularização para fazer as análises das artes que serão aqui apresentadas.

1. Pensar as imagens

Antes de dar procedimento é preciso dizer que o conhecimento por meio de imagens apresenta alguns filósofos e dentre eles é preciso citar Charles Sanders Peirce (1839-1914), conhecido como um dos fundadores da semiótica. Peirce irá propor um sistema de pensamento de imagens por signos e em uma de suas classificações ele os divide em três sendo, ícone, índice e símbolo. Estas classificações são dadas mediante o nível de proximidade ou de relação que um signo faz com seu objeto.

Sendo assim, um ícone é quando se relaciona conforme uma semelhança ou uma impressão de algo. O ícone é quase qualidade pura de maneira a apenas brincar com nossos sentidos, não nos dá informações concretas com que possamos nos basear, ele acaba representando mais ele mesmo, uma vez que pouco se consegue relacioná-lo com outras imagens ou com objetos representados, parecendo muitas vezes abstrato. De modo que “um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica” (PEIRCE, 2000, p. 74)

O índice já se parece mais com o seu representante, não por uma convenção ou determinação já pré-estabelecida, mas sim por indicar a presença do que ele representa, ou seja, tudo o que refere a algo ou a uma presença acaba “por estar em uma conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto o objeto individual, por um lado, quanto por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo” (PEIRCE, 2000, p. 74)



O símbolo é o signo que se relaciona com o seu representante ou objeto por um acordo de que ele será entendido de tal modo. Assim podemos pensar que a todo o momento se está criando símbolos, uma vez que a estrutura do conhecimento é passada por associações. A definição de símbolo se aproxima muito da frase inicial do texto de Chklovski. Observando por imagens, o símbolo é a convicção máxima desse meio de pensamento, uma vez que se trata de um signo que “se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, que seja o hábito natural ou convencional, sem se levar em consideração os motivos que originariamente orientaram sua seleção” (PEIRCE, 2000, p. 76).

Nessa forma de classificação de imagens, é preciso salientar, que uma imagem não necessariamente será icônica ou indicial, na sua maioria uma imagem irá apresentar as três definições e tal maneira de pensar não se trata de uma tentativa de aprisionamento das imagens mediante uma classificação, mas sim de um meio de pensar as imagens e as suas representações.

É preciso ressaltar que a produção acadêmica de Peirce é extremamente grande, por isso o conceito aqui apresentado é muito redutor em relação a todo o seu conhecimento produzido. Porém não se pode pensar em imagens sem fazer uma breve menção a Peirce, além do que a sua forma de analisar ajuda a compreender o que Chklovski quer dizer com o seu procedimento de singularidade.

Uma vez que se tende a associar os signos a objetos, criando uma teia de signos, tornar singular é criar um ponto único nessa teia. Um ponto que foge do banal das classificações e associações que são feitas no dia a dia para criar algo único que de imediato apenas falará por si próprio e poderá ser relacionado somente a ele mesmo. O singular é o único em meio à multidão, uma fresta no espaço da parede uniforme.

Tendo o pensamento do formalista russo e o conceito de signo como uma imagem que pode ser interpretada, que quer dizer algo como guia, este texto busca a análise de duas obras que atravessam o cotidiano, mas que surgem como singular não só em si mesmas, mas também em seus significados, não tentando fechar, nem compreender a obra em sua completude. Isso se torna inviável apenas pensando em uma possível visão sobre o seu espaço e sobre o seu conceito.

2. A distorção do espaço

A obra escolhida para a análise se chama *Turning the Place Over*¹ (2007). Observando-a, vem à mente o trabalho do artista Gordon Matta Clark (1943-1978), onde em suas obras denominadas *building cuts*², promovia uma interferência na arquitetura, realizando cortes e furos em prédios e casas abandonadas. Matta Clark proporciona uma nova visão sobre a arquitetura, sobre os prédios e suas funções, o espaço era reconstruído e outra concepção nascia através das frestas que eram abertas.



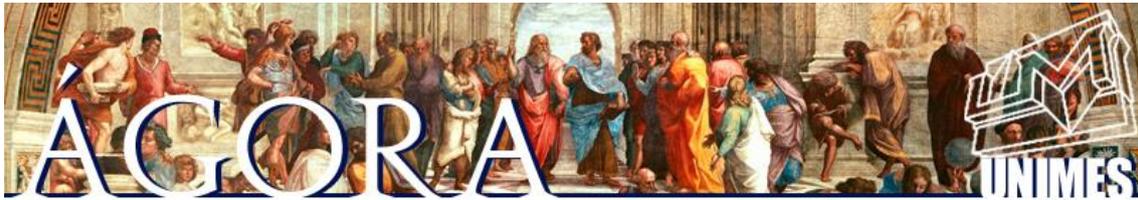
Figura 1 – Turning the Place over, 2007.

Fonte: BIENNIAL LIVERPOOL <http://www.biennial.com/collaborations/turning-the-place-over>. Acessado pela ultima vez em 10/12/2016.



¹ Figura 1 do artista Richard Wilson.

² Figura 2 obras de Matta Clark.



REVISTA ACADÊMICA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
Edição Especial – Simpósio de Filosofia - 2017

UNIVERSIDADE METROPOLITANA DE SANTOS

Figura 2 – Conical Intersect, 1975.

Fonte: IA UNICAMP,

http://www.ia.unicamp.br/dap/escultura2/sem_marjolyesarah.html . Acessado pela última vez em 10/12/2016.

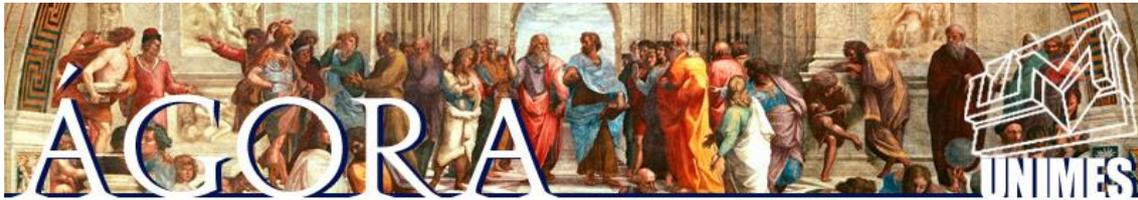
Porém a obra que esse texto busca explorar é do escultor britânico Richard Wilson (1953). O interessante ao lançar o primeiro olhar sobre *Turning the Place Over* é que é possível uma aproximação por similaridade com as obras e o estilo de Matta Clark. Logo, percebe-se o instinto de aproximação de imagens por pensamento a que Peirce se referia, mas esta similaridade acaba por ser apenas superficial, pois a obra de Wilson possui suas vozes próprias.

Medindo aproximadamente 8 metros de diâmetro o que parece ser uma janela gigantesca e girável por um motor de rotação utilizado nas indústrias naval e nuclear³, tudo isso em um prédio que fica localizado na cidade de Liverpool, Inglaterra, *Turning the Place Over*, começa a se aproximar do conceito de singularidade, que é o objetivo desde texto demonstrar, por se tratar de uma interferência em um lugar público e de um prédio que não parece estar abandonado. Aparenta ser eficiente no sentido de estar apto para o uso, não precisaria ser interditado, nem demolido, dando a impressão de estar absolutamente saudável.

Sendo parte da visão cotidiana, qualquer prédio em si, podemos pensar, representa um sinal de força, de continuidade. Obviamente não queremos limitar nem reduzir os vários sinais e significados que os edifícios podem passar. Isto depende inclusive de sua arquitetura, esta é apenas uma visão que os prédios em uma cidade podem significar, de modo que, ao olhar uma fileira de prédios todos parecidos, imóveis, funcionais, é possível que seja feita uma leitura sobre eles.

Se considerarmos que na sua estrutura duradoura o prédio apresenta a causalidade costumeira, a obra analisada representa o singular dentro da estrutura cotidiana. O espaço mostrado é distorcido e cria-se uma nova significação para o edifício, o qual passa a representar a si mesmo. A parede circular que se move no

³ Informação fornecida por: BIENNIAL LIVERPOOL <http://www.biennial.com/collaborations/turning-the-place-over>. Acessado pela última vez em 10/12/2016.



prédio, como é possível observar inclusive em vídeo⁴, não apenas confunde quem olha para ela, como, por um breve instante, faz mergulhar em sua consistência como possibilidade real. De modo que, por segundos, duvida-se da veracidade do que é visto, parece que não é apenas a parede que se mexe, mas o espaço e a percepção que se tem dele se move junto, assim a obra impressiona não por mostrar o avesso da parede, mas por fazer olhar para o inverso de nossa percepção, criando uma imagem poética.

2.1 Como ler os imóveis

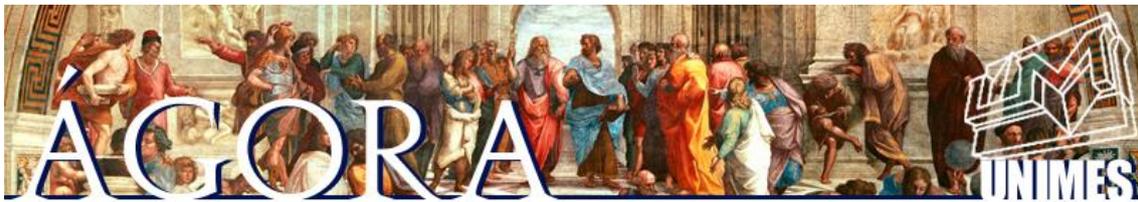
Gaston Bachelard (1884-1962) traz um importante conceito sobre como ler essa imagem poética, tal concepção se aproxima do já citado processo de singularização de Chklovski, segundo Bachelard (1978, p. 184):

Dizer que a imagem poética escapa à causalidade é, sem dúvida, uma declaração que tem gravidade. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista não podem jamais explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, como também não explicam a adesão que ela suscita numa alma estranha ao processo de sua criação. O poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim.

É possível notar na citação de Bachelard que sua abordagem é voltada à poesia, mas é possível fazer uma aproximação conceitual de sua obra de forma a entender que a imagem poética não seja somente aquela realizada na poesia, mas sim uma imagem que acontece em qualquer obra artística que queira ultrapassar as fronteiras do comum e se tornar uma imagem nova.

Segundo o filósofo, uma imagem nova é uma imagem que não possui história, por isso não conseguimos associá-la a nada que já tenha acontecido antes, pois ela parte do ponto atual de sua existência. Assim o que ele propõe é uma fenomenologia da imagem, um modo de análise desta imagem nova que surge do zero.

⁴ Disponível em <https://vimeo.com/3467548>



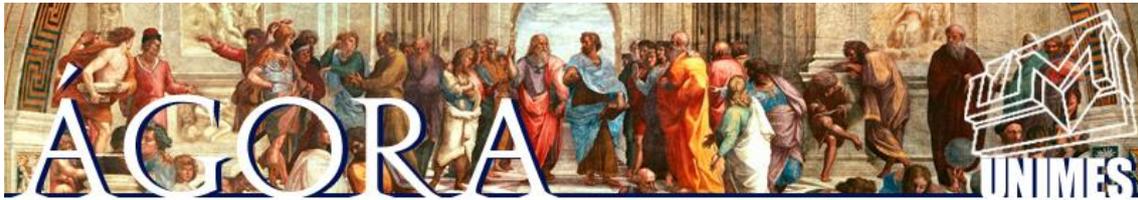
Pareceu-nos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. (BACHELARD, 1978, p. 185)

Para Bachelard essa nova imagem que surge manifesta-se no ser, por isso em seu íntimo, e para explicar tais imagens ele propôs estudar o problema da poética da casa, pois ela é o espaço visceral por natureza, onde nossos traumas e personalidades são melhores guardados.

O autor trata a casa como um ser, onde em seu porão atuam seus medos e incertezas, é uma parte mal iluminada, onde a sensação ao descer ali é sempre de insegurança. Ao mesmo tempo, no telhado é onde se tem luz, se pode esperar o amanhecer para nascer à claridade de pensamento. Esse conceito se realiza em uma estrutura de casa onírica, onde as casas deveriam ter três andares. Havia a ação de subir ao sótão, ou descer ao porão, um processo a se percorrer, porém as casas das cidades grandes e modernas agora só possuem um andar, não há mais o processo do conhecimento do telhado ou o medo do porão, as casas ficaram apenas com a sua parte útil.

Trazendo esse pensamento sobre a poética da casa, reflete-se nos problemas dos prédios que acabam por se tornar um amontoado de casas, ou escritórios, todos com sua função e imbuídos por sua prestabilidade. Com tal compreensão, é possível realizar a partir de Bachelard outra análise sobre *Turning the Place Over*.

Se considerar o prédio como um ser, não se trata do ser de três andares representado pela casa do qual o autor fala, é outro ser. Também não podemos considerá-lo um prédio de vários andares, cada um com sua incumbência, trata-se de um ente multifacetado, transformado. Uma figura que tinha sua serventia apresentava suas funções e ainda havia condição de continuar a realizá-las, mas que se renovou em outro ser, não é mais o que era antes. Ou seja, uma das visões dentre as várias que se podem extrair desta obra, é que ela era um imóvel cotidiano que foi transformado em uma nova



REVISTA ACADÊMICA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

UNIVERSIDADE METROPOLITANA DE SANTOS

Edição Especial – Simpósio de Filosofia - 2017

imagem, houve uma singularização de seu conceito. Não sendo mais prédio, por um átimo ele perde o signo de edifício e se transforma em algo que não podemos definir.

3. O inverso do outro lado

O próximo movimento será o de análise de uma exposição, que a um primeiro olhar parece não apresentar relação alguma com a obra de Wilson que se estava explorando. Trata-se da exposição *Verso*⁵, do artista plástico brasileiro Vik Muniz, apresentada ao público pela primeira vez em 2008 na cidade de Nova Iorque. A exposição conta com réplicas extremamente fiéis do verso de grandes quadros da história da pintura. Um vídeo⁶ mostra como foi parte do processo de criação dessas reproduções, onde o artista primeiro fotografava as costas das obras para depois a partir dessas imagens começar a fazer as réplicas das costas de quadros como *Monalisa* de Leonardo Da Vinci, *Noite Estrelada* de Van Gogh, *Les demoiselles d'avignon* de Pablo Picasso, *The Red Studio* de Matisse, entre outras obras.



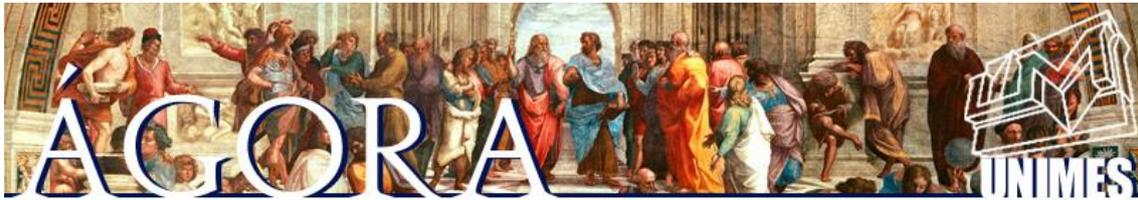
Figura 3 – Verso, 2010.

Fonte: GALERIA FORTE VILAÇA,

<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2010/129-verso> . Acessado pela ultima vez em 10/12/2016.

⁵ Figura 3, imagens da exposição que aconteceu na Galeria Forte Vilaça, em 2010.

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nM5SVKsP-hg> .



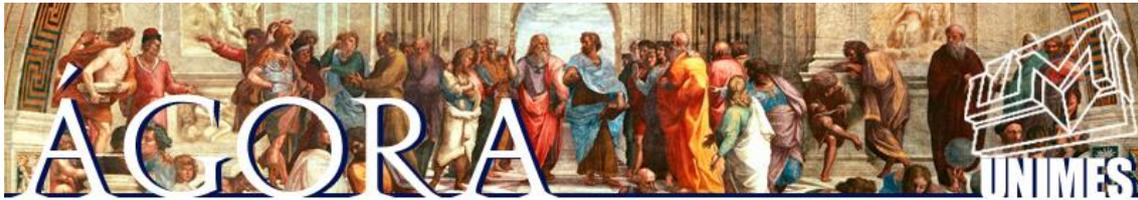
O que é válido notar, como dito antes neste texto, a exposição não se aproxima da *Turning the Place Over* pela sua consistência estética, nem pela posição geográfica que foi realizada, a aproximação que as obras começam a apresentar são conceituais, de modo irônico, e isto pode ser visto em seus nomes. Porém a similaridade apresentada por elas é a do avesso, o conceito de uma é o oposto da outra, e vice e versa. O inverso está presente nas faces das duas obras e não somente quando a pensamos de formas isoladas. Mas o que constitui o inverso é o lugar em que acontecem, enquanto o prédio que era localizado em Liverpool forçava o espectador desavisado a ir para um lugar que ele não queria ir, que ele não esperava, criava o singular em meio da causalidade. *Versos* traz o espectador que espera encontrar singularidade e eternidade dentro do espaço do cubo branco para a causalidade e finalidade.

3.1 Da eternidade a efemeridade do cubo branco

Aqui se faz necessária uma breve explanação sobre a noção de cubo branco do artista, crítico e escritor Brian O'Doherty, pois ele traz relevantes questionamentos para este estudo. “Cubo branco” é o termo ao qual ele chama o espaço do museu, que é preparado para receber a obra de arte, e para o autor este espaço acaba sendo preparado como uma igreja ou um templo de religião. Quem entra ali não possui mais personalidade, uma vez que ingressar neste local significa ir em direção ao eterno. A obra de arte é infinita, intocável, imutável, nas palavras do escritor:

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as conveções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimento junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. (O'DOHERTY, 2002, p. 3)

O cubo branco se torna um lugar de ritual, onde seus participantes são restritos e selecionados, para encontrar nas obras a transcendência, um lugar que não é aquele em



que estão, onde eles deixam para fora toda a sua bagagem, toda a rotina de seu dia a dia. Dito isto, se torna mais claro entender como *Verso* se contrapõe a este ambiente, pois, em um espaço preparado para receber a eternidade, o que a exposição entrega é efemeridade. Uma vez que mesmo nas réplicas, é possível ver a intimidade das obras, é possível vê-las em suas casas, com seus arranhões e machucados. No verso de *São Paulo*⁷, de Tarsila do Amaral, é possível ver quão cansada está a obra de tantas viagens, com tantos selos. A obra em seu interior parece querer apenas descansar.

Direcionando a atenção para a réplica do verso de *Monalisa*⁸, de Da Vinci, é possível ver uma quantidade inúmeras de frestas e arranhões e quanto reforço ela precisa para ficar em pé. Ainda assim, mantém-se distante por uma aparelhagem que indica que, mesmo em seu descanso, não é possível que se aproxime demais. Já o verso de *Les demoiselles d'avignon*⁹ de Picasso se parece com o parente simples, despreocupado, um pouco mais calmo e menos cansado que seus companheiros de quarto.



Figura 4 – Réplica do verso do quadro São Paulo de Tarsila do Amaral.

Fonte: HYPENESS <http://www.hypeness.com.br/2016/06/vik-muniz-revela-o-que-ha-nas-costas-de-algumas-das-pinturas-mais-famosas-do-mundo/> . Acessado pela última vez em 10/12/2016.

Outro aspecto que chama a atenção é que todos os quadros estão no chão, de modo que no espaço em que “enfim se elimina o espectador, a própria pessoa, você, está

⁷ Figura 4.

⁸ Figura 5.

⁹ Figura 6.

lá sem estar lá” (O’Doherty, 2002, p. 5). Uma possível visão que podemos ter é que a exposição devolve ao espectador seu lado pessoal quando percebe que todos naquela sala, inclusive a obra, estão olhando para a parede. É viável pensar que o observador finalmente olhe para si e talvez se lembre de sua personalidade e de tudo o que deixou na porta do cubo branco.

A aproximação inversa acontece no espaço em que as obras estão e nos efeitos que elas causam no espectador. *Turning the Place Over*, de Richard Wilson, era um prédio comum que foi transformado em singular e onde pessoas que transitavam em meio a pensamentos aleatórios são forçadas a sair de si por uma mudança da imagem a que estão acostumadas. *Verso*, por sua vez, traz o cotidiano ao sagrado. Grandes obras da história, consideradas como clássicas e eternas, nos seus versos é possível ver sua rotina, seu cansaço, de modo que o espectador que chega ali em busca da singularidade da obra é forçado a olhar para o singular em si, é compelido a resgatar a personalidade que deixou para fora do ambiente.



Figura 5 – Replica do verso do quadro Monalisa de Leonardo Da Vince.

Fonte: HYPENESS <http://www.hypeness.com.br/2016/06/vik-muniz-revela-o-que-ha-nas-costas-de-algumas-das-pinturas-mais-famosas-do-mundo/> . Acessado pela ultima vez em 10/12/2016.



Figura 6 – Replicação do verso do quadro *Les Femmes d'Alger* de Picasso.

Fonte: HYPENESS <http://www.hypeness.com.br/2016/06/vik-muniz-revela-o-que-ha-nas-costas-de-algumas-das-pinturas-mais-famosas-do-mundo/> . Acessado pela última vez em 10/12/2016.

1. Conclusão

O caminho que o texto percorre acaba sendo muitas vezes imprevisível de modo a ir construindo seus próprios contornos. É notável que nesta análise se fez um caminho físico e conceitual. Físico, pois o espaço é tratado como meio de constituir visão e comportamento para um indivíduo que pode estar desprevenido em relação a ser afetado por uma obra ou *performance* artística ou outro que está esperando tal afeto, mas que acaba por encontrá-lo de um diferente modo da sua expectativa. Conceitual, pois esse artigo começou investigando como se podem pensar as imagens e logo foi dada uma visão de que tendemos a ter na linguagem um processo de eficiência na forma de comunicação, o que levou a uma diferenciação das linguagens rotineiras para as linguagens poéticas. Tal diferença pode ser notada tanto em Chklovski, como em Bachelard, ambos insistem, dado as devidas diferenças do que querem alcançar e das distintas interpretações que se podem fazer de seus textos, que na arte, há outra imagem que surge, quebrando o repetitivo e se tornando única, singular. De modo que a obra de Wilson, *Turning the Place Over*, se torna uma importante referência de como mostrar tal processo.

Contudo, de uma maneira antagônica, O'Doherty traz um importante conceito sobre uma certa acomodação do espaço artístico, tido como um templo para se observar tal singularidade, que acaba sendo eternizado naquele universo. Portanto observa-se que



REVISTA ACADÊMICA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

UNIVERSIDADE METROPOLITANA DE SANTOS

Edição Especial – Simpósio de Filosofia - 2017

a exposição de Muniz, *Verso*, se contrapõe a fim de trazer o ser para a terra, o fazendo olhar não para o infinito, mas sim para o desgaste do tempo, das efemeridades.

O que podemos inferir de modo relevante é que a imagem poética surge sempre como uma mudança de perspectiva, como uma teimosia em relação ao que dela se espera, ela é livre, e escolhe sempre o seu curso, mudando assim a direção do nosso olhar.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Editora Abril, 1974. (Os Pensadores)

COLAPIETRO, V. **Semiótica Visual**. São Paulo: SENAC, 2003.

CHKLOVSKI, V. **Teoria da Literatura**: a arte como procedimento. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a Ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martin Fontes, 2002.