

REFERENCIAIS SINESTÉSICOS PARA UMA POÉTICA “IMPURA”

Fábio Purper Machado

Universidade Federal de Goiás, Brasil
fabioipurper@gmail.com

Rosa Maria Berardo

Universidade Federal de Goiás, Brasil
rosaberardocinemaefotografia@gmail.com

RESUMO

Este texto trata de um recorte de uma pesquisa em arte envolvendo a criação de narrativas em movimento entre as linguagens da escultura, da história em quadinhos e do vídeo. Seu caráter de hibridação, de impureza, é aqui abordado ao confrontá-la com teorias artísticas como a de Wassily Kandinsky, valorizadora de uma suposta pureza em arte, e ao mesmo tempo com questões relativas à sinestesia trazidas pelo mesmo autor, a desdobramentos do cinema em Gilles Deleuze e Aby Warburg, e a abordagens relativas ao hibridismo na arte contemporânea, como os radicantes de Nicolas Bourriaud e as extremidades do vídeo de Christine Mello. Num diálogo com estas e algumas outras escritas e imagens, estabelece-se uma visão de potencialidades do impuro e do sinestésico na arte.

Palavras-chave: Narrativas audiovisuais; poéticas híbridas; escultura; sinestesia.

“O artista que emprega sua força para satisfazer baixas necessidades; de uma maneira aparentemente artística oferece um conteúdo impuro, atrai a si os elementos débeis, os mescla continuamente com elementos ruins, engana os homens e colabora para que enganem a si mesmos, convencendo a todos de que têm sede espiritual e que podem saciá-la numa fonte pura. Obras assim não propiciam o movimento, ao invés disso o detêm, atrasam os elementos progressivos e espalham a peste a seu redor”
(Kandinsky, 1989: 17)¹.

Esta citação, extraída de um cânone das teorias artísticas, “Do Espiritual na Arte”, escrito pelo pintor e professor russo Wassily Kandinsky (1866-1944) na primeira década do século XX, resume uma concepção de arte amplamente difundida nessa época. É indiscutível a densidade de contribuições do autor para o desenvolvimento da arte moderna e da própria arte de escrever sobre arte. No entanto, em alguns pontos, já parece datada ao percebermos que uma das forças propulsoras da arte contemporânea é justamente sua impureza, seu abandono da necessidade de harmonia formal e tonal, de pertencimento a uma linguagem específica, e da própria metanarrativa que “toca o espírito”. Estas mesclas com elementos vistos pela mente modernista como débeis, enganosos e estagnantes, são fator acelerador da constituição de movimentos que vêm conduzindo a arte e suas escrituras a um enriquecimento pelo contágio.

Nas palavras que seguem, essa impureza é abordada entre alguns dos conceitos possíveis para pensarmos os caminhos trilhados e os recursos empregados dentro de uma poética em movimento entre linguagens artísticas. Uma investigação em arte que não se enquadra em classificações estanques, ainda que parta de práticas da escultura, da história em quadinhos e do vídeo. Um fazer que é híbrido, que se dá por vezes em colaboração, e que se relaciona de diferentes modos com uma série de artefatos ou visualidades que compõem o repertório cultural de seus autores. Por ser um texto relacionado a experiências individuais dentro de uma poética artística, este artigo está escrito na primeira pessoa do singular, ainda que conte com a participação da orientadora da pesquisa como coautora por ter atuado ativamente na constituição de seus enlaces teóricos.

As produções audiovisuais que são foco dessa pesquisa se originam da articulação entre situações heterogêneas, buscando, a partir da materialidade de esculturas e da estética das histórias em quadinhos (HQs), estabelecer dentro do contexto da imagem em movimento uma narratividade com certa abertura para que o público desenvolva suas próprias significações. Os movimentos efetuados pelo artista-pesquisador entre estas linguagens e o próprio movimento que as esculturas sugerem ao serem modeladas e filmadas são disparadores de um pensar conceitual onde se articulam noções de (im)pureza, hibridação, sinestesia, imagem-tempo, háptico e saber-montagem, entre outras.

1. ALGUNS PROCESSOS

O primeiro passo adotado nesses processos de criação geralmente é a modelagem das esculturas. Há alguns anos predominava a argila (posteriormente queimada em forno), mas a praticidade e a expressividade atingidas na construção de estruturas

1. Tradução livre para “El artista emplea su fuerza para satisfacer bajas necesidades; de una manera aparentemente artística ofrece un contenido impuro, atrae hacia sí los elementos débiles, los mezcla continuamente con elementos malos, engaña a los hombres y colabora a que se engañen a sí mismos, convenciendo a todos de que tienen sed espiritual y que pueden saciarla en una fuente pura. Obras así no llevan hacia arriba el movimiento, sino que lo detienen, atrasan a los elementos progresivos y extienden la peste a su alrededor”.

em arame revestidas em fita crepe e papietagem (papel colado) fizeram com que migrasse para este conjunto de materiais. É uma técnica que pode tanto ser chamada de “construção”, por agregar materialidades distintas e buscar evidenciar suas naturezas, quanto de “modelagem”, por consistir em uma manipulação de materiais plásticos. Todas são figurativas, em sua grande maioria com inspiração na figura humana. Em suas superfícies, a interação entre papel e cola diluída em água proporciona um acabamento rugoso que contribui para uma estética grotesca já nutrida desde o trabalho com a argila. Algumas dessas superfícies são habitadas por outros materiais, tendo sido sistematizado desde 2015 o uso de plástico de cabeças de alfinetes para os globos oculares das figuras.

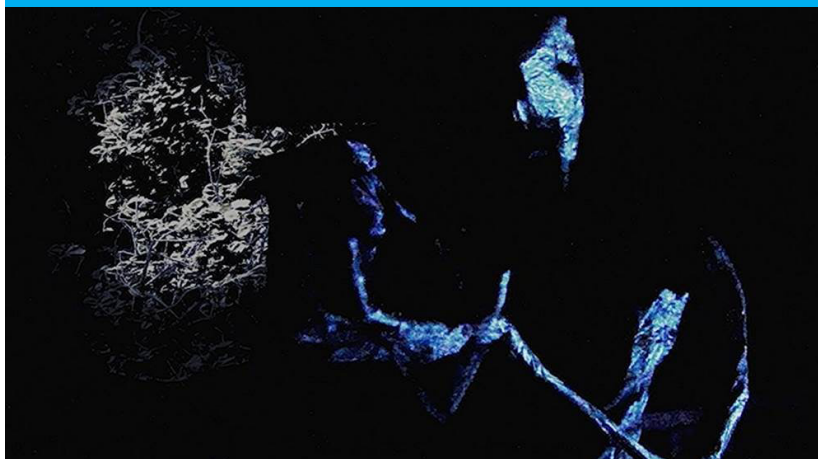
Durante a modelagem de seus esqueletos de arame, essas esculturas são colocadas em várias posições corporais, para finalidades práticas (como braços abertos para modelar uma caixa torácica), e a forma com que assumem estas posições ajuda numa construção interna de suas personalidades. Como se elas mesmas estivessem apontando caminhos e possíveis escolhas relativas às narrativas que habitarão. Essas gestualidades alcançadas na modelagem, e também as trocas de olhares e posições corporais umas em relação às outras, quando guardadas ou expostas juntas, já constituem narratividades, tendo sido usadas em diversos momentos anteriores desta mesma poética como referenciais para experimentações em outras linguagens, como desenho, gravura e pintura.

Geralmente o próprio apartamento onde resido é meu espaço de trabalho, dentro do qual um ponto relativamente neutro e iluminado pelo sol é escolhido como local de filmagem. Sendo a captação fotográfica ou filmica um trabalho com questões relativas à luz, aproveito-me tanto de instrumentos de iluminação focados quanto da imprecisão e inconstância da luz solar propagada a partir de uma janela, de ambas as formas buscando valorizar a tridimensionalidade e as texturas das esculturas.

As narratividades que escolho entre as suscitadas durante a manipulação das esculturas alimentam outras escolhas, relativas à posição que elas estarão ao serem filmadas, às luzes que incidirão sobre elas, aos ângulos e movimentos de câmera adotados. Entre as posturas corporais predominantes neste momento estão aquelas que evocam a oratória, a partir das quais elaboro elementos escritos que são posteriormente digitalizados e introduzidos, por sobreposição ou dentro de balões de fala, no processo de edição dos vídeos.

As tomadas realizadas constituem um banco de dados imagético, formado por arquivos fotográficos e fílmicos focados em elementos da natureza, em escritas a mão e, principalmente, nas esculturas já concluídas (também, por vezes, em seus processos de modelagem). Ocorre uma manipulação dessas imagens coletadas, por vídeo ou fotografia digital, entre as situações narrativas das esculturas, as escritas a mão e algumas texturas em movimento de água de rios, copas de árvores ao vento, que habitam balões de fala sozinhas (figura 1) ou exercendo o papel de fundos para as palavras. Algumas das sequências são previamente elaboradas em roteiros ou *storyboards*, outras vão sendo construídas na própria edição, num processo de montagem que coloca diferentes imagens ora em situações de cadência narrativa, ora em propositais disjunções entre si.

Figura 1: Fábio Purper. Imagem de narrativa audiovisual em processo.



Fonte: Acervo do autor.

2. O IMPURO, O SINESTÉSICO, O HÍBRIDO

Para abordar a impureza ou hibridação característica desta poética, é possível nos servirmos das escritas de Kandinsky em dois vieses: um que a condenaria veementemente e outro que, pelo contrário, pode servir para confirmar sua potência. A condenação viria de uma visão de arte expressa na citação que começa este texto, ilustrativa de sua contribuição a uma tradição platônica e kantiana, que coloca como essencial à obra artística um tipo de pureza. Como alguém que viveu a transição do século XIX para o XX, Kandinsky refletia a mentalidade artística desse tempo, fortemente ancorada em essencialismos e radicalidades, e teve grande importância para o mundo da arte, apesar de em certo ponto atuar como limitador desta, ao estabelecer bases para um culto ao abstrato que se tornaria hegemônico durante algumas décadas do século passado. Este

mesmo idealismo se instaurou dentro de diferentes escolas ou movimentos dentro do que se conhece historicamente como modernismo, considerando como não artística ou enganosa boa parte das produções narrativas de seu tempo. Posteriormente inflada pelo crítico estadunidense Clement Greenberg (1909-1994), esta postura segue forte até os dias atuais em uma série de instituições dedicadas à arte, que excluem de seu ideal artístico qualquer experiência contemporânea pautada em processos híbridos, citações e desierarquizações culturais, narratividades, diluições de fronteiras entre arte e cotidiano, entre arte e crítica social, etc.

Uma escrita de Nelson Goodman (1984) afere que a noção de pureza em arte está relacionada ao quanto se destacariam em cada obra (ou processo) seus elementos intrínsecos, (diretamente relativos à fatura, aos procedimentos empregados) ou os extrínsecos (associações da obra a questões externas a seu fazer, como o momento histórico de seu autor ou possíveis narrações, símbolos, signos por ela evocados). Segundo a pureza modernista, a evolução da arte se dá ao ser abandonado pelos artistas e pela crítica qualquer traço extrínseco. Porém, qual é o limite que caracteriza uma pincelada gestual, uma cor primária ou uma forma geométrica simples (ideais abstracionistas) como algo exclusivamente da ordem do intrínseco, se mesmo estes elementos podem ser associados a referenciais culturais diversos?

É nesse ponto que entra a questão da sinestesia presente nas próprias palavras de Kandinsky, e possível de ser interpretada como um estímulo aos fazeres híbridos. Ainda que exaltando a necessidade de se fugir de uma evocação dos tais elementos impuros ou extrínsecos à obra, o autor pensa uma mistura ou um movimento entre os diferentes sentidos da percepção humana. Mesmo sem comprovação clínica de que ele fosse um sinestésico (alguém que de fato vê cores ao ouvir sons, seja por nascença, lesão cerebral ou estímulos químicos), nota-se em sua biografia e seus escritos sobre arte um desenvolvimento de relações do âmbito visual das formas e cores com o auditivo, e mesmo com o olfativo. “A forma, mesmo quando completamente abstrata e reduzida a uma forma geométrica, possui em si seu som interno, é um ente espiritual com propriedades identificáveis a si. Um triângulo (não importando se agudo, retângulo ou isósceles) é um destes entes com seu próprio aroma espiritual. Ao relacionar-se com outras formas, este aroma muda e adquire matizes consoantes, mas, no fundo, permanece invariável, assim como o odor da rosa nunca poderá se confundir com o da violeta” (Kandinsky, 1989: 48)².

Percebendo uma simbiose entre sinestesia e metáfora, Heyrman (2005) afirma que todas as obras de arte possuem um cunho sinestésico, por serem metafóricas, ou seja, pregnantas de significações, alusões ou evocações a experiências com outros sentidos. O estímulo sonoro, segundo Kandinsky, teria a propriedade abstrata de, através da percepção, tocar a alma. Notórias e emblemáticas do período modernista da história da arte, suas composições não figurativas obedeciam, segundo ele, um ritmo musical, uma intenção de evocar no público diferentes harmonias sonoras conforme este visualizasse as formas e cores e seus posicionamentos, suas dimensões e relações umas com as outras.

A noção de artista como gênio, nascido com um “dom”, um ser profético à frente de seu tempo, estaria expressa, para Kandinsky, nessa capacidade de “tocar a alma” do público através da sinestesia entre imagem e som. Considerando as mudanças ocorridas nos universos da arte, especialmente a partir da metade do século XX, podemos perceber um declínio deste culto a um perfil idealizado, acompanhado de um voltar-se a práticas impuras, híbridas e mais condizentes com as relações entre nosso atual contexto urbano informacional e as pessoas que se dedicam à manipulação de visualidades.

Caracteriza o século passado e forma bases para o atual a invasão realizada pela linguagem do cinema em diversos campos que inicialmente a receberam com desdém, entre eles as artes plásticas, a montagem de exposições e a história da arte. Este contágio já era estudado pelo erudito alemão Aby Warburg (1866-1929) no começo do século, ao tratar o filme como não só “o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular” (Michaud, 2013: 8-9).

Os estudos iconológicos empreendidos por Warburg demoliam uma noção de desenvolvimento histórico linear e progressivo predominante em seus antecessores. No lugar disto construía, com seu *Atlas Mnemosyne*, uma “montagem de atrações”, a partir de um *saber-montagem* em que a forma de pensar e criar originada com o cinema propicia um estudo das imagens e suas relações entre si e com nossas percepções. Diferentemente da importância dada pela historiografia tradicional aos fluxos de influências entre obras de arte produzidas em tempos diferentes, Warburg propõe que nos movimentemos de outras formas por entre essas produções: “o movimento pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas” (Didi-Huberman, 2013:18).

Como alternativa para abordar as manifestações artísticas contemporâneas, Nicolas Bourriaud (2011) adapta o conceito de “radicantes” da botânica, explicável através do exemplo da hera, que “faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos *radicais*, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo” (p.50). Os artistas radicantes por ele descritos se diferenciam dos modernistas porque não procuram, como estes, recomeçar tudo do zero, de um tipo de essência primordial redescoberta no interior de uma narrativa histórica progressiva e linear. Em vez disso investigam conexões entre elementos que parecem heterogêneos, como as diferentes linguagens, os próprios signos da cultura, vivências, fazeres materiais e propostas de pensamento conceitual.

2. Tradução livre para “La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella. Un triángulo (sin que importe que sea agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio aroma espiritual. Al relacionarse con otras formas, este aroma cambia y adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece invariable, así como el olor de la rosa nunca podrá confundirse con el de la violeta”.

Figura 2: Fábio Purper. Imagem de narrativa audiovisual em processo.



Fonte: Acervo do autor.

O escritor e crítico de cinema francês Raymond Bellour (1997) vê o vídeo como um tipo de lugar de passagem entre as imagens – seu conceito de “entre-imagens” se refere a um espaço imaterial e atemporal, que atua como um sistema de transformação: “é a variação e a própria dispersão” (p.15). Esta poética de passagens figura ao lado de outras escritas sobre arte contemporânea na publicação organizada pelo pesquisador brasileiro Osmar Gonçalves, “Narrativas Sensoriais” (2014), que trata de experiências envolvendo o audiovisual e suas contaminações com outras linguagens e sentidos. As fronteiras estabelecidas no século XX entre os universos institucionalizados do cinema e das artes visuais são questionadas por vivências na região do entre, na dobra, no limiar, em zonas pelo autor chamadas de trânsito e de atravessamento. Nas situações abordadas pelos diversos autores que participam deste livro, veem-se rompidas fronteiras por práticas que se movimentam por entre estes espaços, tanto com a narratividade desenvolvida no cinema que adentra as artes de forma fragmentada e aberta, quanto com as fulgurações e sensações trabalhadas na arte que passam a proporcionar novos vieses ao cinema, chegando a experiências que não se preocupam com uma inserção numa ou noutra categoria ou sistema específico.

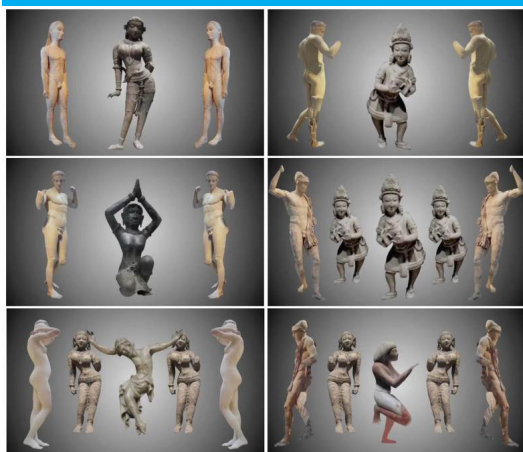
Mas seriam esses objetos passíveis de serem de fato considerados obras de arte? Para essa clássica pergunta, Goodman (1984) propõe como resposta uma mudança de foco para outra pergunta, *quando é arte*: em determinados contextos os objetos podem ou não exercer funções estéticas, simbólicas, artísticas. O que vai definir ou não algo como arte é, então, mais relativo à ocasião e ao entorno do que a alguma aura mágica pura e intocável presente em sua suposta essência. A gota final de nitroglicerina que Warburg nos proporciona para implodirmos a pureza essencial modernista é a “montagem ‘afásica’ e anacrônica de *Mnemosyne* – onde selos postais são contíguos a baixos-relevos antigos” (Didi-Huberman, 2013: 25), uma quebra das tradicionais hierarquias de importância instituídas entre as imagens de diferentes contextos. Com isso Warburg questiona uma história ensimesmada, propondo aos estudiosos que não se restrinjam a um único grupo de produções visuais legitimadas por um sistema, mas que percebam o quanto é determinante a influência de imagens não pertencentes a este grupo na compreensão da sociedade em que vivem e dos diferentes contextos históricos que se propõem a pesquisar.

3. COMO NOSSAS FONTES

Entre as diversas experiências contemporâneas envolvendo a apropriação de artefatos culturais, merece destaque nessa abordagem um trabalho de Nina Paley, animadora e ativista de cultura livre, que realizou em 2010 uma série de vídeos questionando políticas de direitos autorais e as noções de original e cópia. O segundo exemplar dessa série é um bem-humorado *stop-motion* realizado com fotografias de obras do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, chamado “All creative work is derivative” (Todo trabalho criativo é derivativo). Esculturas de diversas origens mantidas no acervo do museu ganham vida e movimentos de dança ao serem associadas umas às outras ou giradas em torno de si. A estética de um videoclipe de música *pop* fica clara pela exclusão dos fundos das fotos e pelo posicionamento das esculturas dançantes sobre um fundo em degradê de tons de cinza. Ao final, a mensagem “Todo trabalho criativo se constrói a partir do que veio antes” nos lembra que, por mais que tenhamos a intenção de criar algo novo, no processo estamos articulando nosso repertório, trabalhando com artefatos culturais que foram criadas por outros antes de nós e que, de diferentes formas, se encontram impregnadas em nosso imaginário.

Cânones da linguagem da escultura, imortalizados por uma instituição museológica consolidada e por uma narrativa histórica que os confere o estatuto de obras “geniais”, se transformam em personagens de uma dança irreverente. Uma atitude provocativa, tanto por sacudir a poeira da estaticidade destas cultuadas peças do passado as colocando em movimento, quanto por fazê-las interagir com uma música eletrônica, de arranjo sintético. Diluem-se barreiras entre “alta” e “baixa” cultura amplamente defendidas pelos idealistas da arte pura, ao mesmo tempo aproximando um patrimônio histórico ao gosto popular e nos lembrando do caráter contingente e derivativo de nossa criatividade e originalidade.

Figura 3: Nina Paley. imagens extraídas do vídeo "All creative work is derivative".



Fonte: Question Copyright.org.

4. IMAGEM-TEMPO

O conceito de imagem-tempo é desenvolvido pelo filósofo francês Gilles Deleuze (2005), referindo-se a experiências na linguagem artística do cinema que prezam por uma apresentação direta do tempo, livre da necessidade de ser priorizada uma narração ou representação de fatos ou histórias passadas. De maneira semelhante, as narrativas da poética aqui abordada partem da vontade de propor, através do vídeo, vivências com características materiais de esculturas que deixam de lado a necessidade de se representarem situações da ordem do sensório-motor.

Em algumas das filmagens de esculturas com câmera fixa que fazem parte do banco de dados deste processo criativo, é aproveitado um enquadramento que de certa forma dialoga com cenas do diretor japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), onde predomina o uso de um ponto de vista próximo ao de alguém ajoelhado sobre um tatame. Uma peculiaridade com a propriedade de trazer certo tom de intimidade às cenas. O "cinema do cotidiano" de Ozu é citado por Deleuze (2005) como exemplar dentro do conceito de imagem-tempo, devido a sua exploração da visualidade de momentos comuns, banais, do contexto de seus personagens. Em "Era uma vez em Tóquio" (1953), uma das mais conhecidas de suas obras, acompanhamos parte da trajetória de uma família na capital do Japão, com ênfase em momentos de contemplação de nuances da cidade. Esses momentos contemplativos são amplamente explorados no cinema japonês como recursos de um viés de montagem onde é posta em segundo plano a fluidez narrativa, tendo como prioridade a exploração de uma experiência estética derivada dos contextos onde as histórias se passam, prática que se coloca como central na imagem-tempo.

Dentro dos estudos deste conceito, Deleuze cita a noção de "háptico" desenvolvida por Alois Riegl, como uma qualidade que a imagem teria de estimular indiretamente o sentido do tato. "Riegl teria considerado o termo táctil demasiado limitado e propôs, então, o háptico para definir a taticidade da visão. Deleuze apropria-se do termo e expande-o. Este considera o espaço háptico como o sentido táctil do olho; uma visão aproximada, composta de sensação e arrebatamento, em oposição à distância calculada da representação. Para Deleuze, no espaço háptico os órgãos sensoriais não se opõem uns aos outros, antes deixam supor que as suas funções transbordam os limites que lhes são comumente atribuídos" (Silva, 2012:127).

A partir de cenas de filmes do francês Robert Bresson (1901-1999) e do alemão Werner Herzog (1942-), Deleuze descreve como a visão e a audição, sentidos principais solicitados pela experiência audiovisual, podem ser induzidos a uma sensação táctil. A ênfase de Bresson nas mãos dos atores e os diferentes contatos que elas travam entre si e com os objetos cênicos dos filmes é acentuada por um trabalho com luz e sonoplastia. Cabe aqui acrescentar o caso dos filmes e da "Teoria da Visão Táctil" do cineasta espanhol José Val del Omar (1904-1982), em que áudio e iluminação febris proporcionam uma tensão narrativa e uma aproximação do público à materialidade dos entalhes em madeira e dos modelados em argila que figuram em suas narrativas. O próprio Val Del Omar pode ser tido como mais uma ponte entre questões pós-modernas como a imagem-tempo e o modernismo espiritual de Kandinsky, pois sua relação com os objetos que filma se dá no âmbito de uma busca essencial, por ele mesmo chamada de "mecamística". Através da luz, para ele, nossos olhos apalpam, tateiam os objetos que observamos, e também a câmera tateia o real, "arranca documentos do tempo" (Val Del Omar, 2010: 43), captando dele até mesmo detalhes que independem das intenções de quem a opera.

A pesquisadora brasileira Christine Mello (2008) define como "extremidades do vídeo" o contexto em que o audiovisual adentra a arte contemporânea através de interfaces com outras linguagens, de rupturas signícas que acontecem quando maneiras de produzir visualidades interferem umas nas outras. Sendo um objeto artístico composto basicamente de luz e som, por isso prescindindo de materialidade, o vídeo age como um elemento que faz dialogarem as artes consideradas do espaço e do tempo. Em outro texto seu, "Arte nas Extremidades" (2007), Mello se soma ao coro contrário a divisões entre linguagens: "Não se trata também de abordar um contexto de arte em sua especificidade, mas de verificar como esse meio dialoga e transita

indistintamente por variados processos de linguagem. Nesse universo, o vídeo, em sua essência, é considerado uma arte não-linear, um fluxo contínuo de informação, é uma arte do tempo” (p.140).

Tendo em vista a relação intrínseca entre a poética aqui abordada e tais ideias, é possível considerar valorizada, assim, uma posição de não acomodação do artista contemporâneo, como um “avião furtivo” (Bourriaud, 2003) que visita estes locais sem se enraizar definitivamente, mas reinventando maneiras de aproveitar algumas das possibilidades oferecidas por cada um deles. E é dessa maneira radicante que minhas esculturas habitam o vídeo, ora justapostas a balões de fala com escritas semiabstratas, ora sendo circundadas por movimentos de câmera, ou mesmo, em trechos de curta duração, animadas ou manipuladas. Além da prática escultórica inicial (mas nem sempre principal), bebo das fontes da história em quadros, do teatro de bonecos, da fotografia, do cinema, da animação (e quem sabe de outras que nem percebo no momento), mas não admito me considerar um artista pertencente a uma única dessas linguagens, como induzem as tradições oriundas do pensamento platônico.

4. ENCAMINHAMENTOS

A “peste” temida por Kandinsky já está espalhada. É inevitável a hibridação e incorporação de elementos “não artísticos” a uma infinidade de processos artísticos contemporâneos, dentre os quais está minha poética. E é com muito prazer que participo do alastrar deste contágio, pois ele é um dos sopros de vida que fazem com que tenha algum sentido pensarmos e produzirmos imagens nesta sociedade de consumo que as têm tão presentes e difundidas.

Crendo não existirem mais disciplinas, mas “campos de signos” a serem explorados, Bourriaud afirma que “hoje, com a televisão e as marcas, toda a sociedade produz imagens. O ateliê perdeu sua função inicial: ser ‘O’ lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las” (2003: 77).

Tidos como pilares sagrados da legítima obra de arte pelo senso comum, critérios como a perenidade, a originalidade e a unicidade vão, no decorrer do século XX, deixando de ser fundamentais para que se abra lugar a processos efêmeros, coletivos, reprodutíveis, em movimento entre um fazer plástico e uma apropriação ou citação. Diferentemente do desespero que ainda hoje se abate sobre teóricos tradicionalistas ao generalizarem tais processos como fraudes, interessa ao investigador em arte a adoção de uma postura radicante e não radical, a partir da qual é possível primeiro compreender os movimentos empreendidos pela arte contemporânea, para então, se ainda for seu objetivo, poder estabelecer critérios de escolha e apreciação. Warburg, em sua investigação como historiador, já havia iniciado a rachar, cerca de meio século antes, estas bases enfim desmoronadas pela arte contemporânea.

Em vasta gama de processos artísticos e produções textuais não citados aqui são também trabalhadas questões relativas tanto à evocação de diferentes sentidos da percepção quanto à adoção de mesclas heterogêneas de fazeres. Nestas linhas buscamos traçar apenas mais um caminho possível para um estudo destes movimentos, a partir de questões surgidas em uma poética individual e de algumas das associações conceituais pesquisadas para embasá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *All Creative Work Is Derivative*. Dirigido por Nina Paley (2010). Question Copyright.org. Colorido, sonoro, 2min 20s. Recuperado de http://questioncopyright.org/minute_memes/all_creative_work_is_derivative: 09/nov/2016.
- Bellour, R. (1997), *Entre-imagens*. Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus.
- Bourriaud, N. (2003), O que é um artista (hoje)? Em Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. *Temáticas*. Rio de Janeiro, Pp.77-78. Recuperado de www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/O-que-%C3%A9-um-artista- hoje-Nicolas-Bourriaud.pdf: 12/05/2016
- (2011), *Radicante*. Por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (2005), *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G (2013), O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). Em P. Michaud (Ed.), *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, pp.17-28.
- *Era uma vez em Tóquio*. Dirigido por Yasujiro Ozu (1953). Produção Shochiku (estúdio Ofuna), P&B, sonoro, 135min.
- Gonçalves, O. (Ed., 2014), *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito.
- Goodman, N. (1984), When is art? Em _____. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. 57-70.
- Heyrman, H. (2005), *Art and Synesthesia: In search of the synesthetic experience*. Recuperado de www.doctorhugo.org/synesthesia/art/index.html: 13/jun/2017.
- Kandinsky, W. (1989), *De lo espiritual en el arte*. Tlhuapan: Premia.
- Mello, C. (2007), Arte nas Extremidades. Em: A. Machado (Ed.), *Made in Brasil. Três Décadas de Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, pp.139-168.
- (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.
- Michaud, P. (2013), Prólogo. Em _____, *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Presa, C. P. M. (2008), *Sinestesia na Arte*. Dissertação de Mestrado em Design Multimídia. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Recuperado de http://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1446/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Sinestesia%20na%20Arte.pdf: 24/maio/2017.

- Silva, S. D. A. C. (2012), Do paradigma do olhar ao do tocar. O Devir Háptico na Criação Artística Contemporânea. Em *DeForma*, nº 3. Valência: Sendema, Pp.126-133.
- Val Del Omar, J (1992), Teoría de la Visión Táctil. Em G. S. Buruaga; M. J. Val Del Omar, (Ed.), Val del Omar sin fin. Granada, Diputación de Granada, pp.118-121.

CURRÍCULOS

Fábio Purper Machado

Doutorando em Arte e Cultura Visual na FAV-UFG com apoio da FAPEG. Mestre, bacharel e licenciado em Artes Visuais pela UFSM. Membro do Grupo de Pesquisa em Cinema, Animação, Identidade Cultural e Novas Tecnologias (UFG), do GEPAEC e do G. P. em Arte: Momentos-Específicos (ambos UFSM), e da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS).

Rosa Maria Berardo

Orientadora da pesquisa. Cineasta e fotógrafa, professora da pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Pós-doutorado em Cinema na Université du Québec à Montréal, doutorado e mestrado em Cinema e Audiovisual na Sorbonne, Paris III. Coordenadora do do G. P. em Cinema, Animação, Identidade Cultural e Novas Tecnologias (UFG).