

pela especificidade da imagem do objeto como representação, essas garrafas parecem ter sofrido um impacto acidental, cuja tradição é considerável na história da arte. Lembremos, por exemplo, as superfícies amassadas das obras de acidentes de carro da série *Death and Disaster* (1963), de Andy Warhol. Essas cerâmicas parecem, por vezes, também ter sofrido um amolecimento involuntário, como que ingressando em um surrealismo terrificante, através do qual os objetos são subjugados a um fenômeno desconhecido e quase sobrenatural. Talvez o fenômeno da própria manifestação da arte, que por vezes se confunde com a dimensão projectual da construção manufatureira. Essas garrafas encontram ressonância em um conjunto de potes de Ana Flores, mascarados por manchas de cor que lhes contaminam a superfície, desfigurando a própria forma como um dispositivo que lhe assegura a condição de objetos de estranhamento. No lugar da preciosa apresentação da superfície, temos a turbulenta relação de atrito entre a forma e o seu contorno externo, que não mostra uma correspondência esperada. Esse reconhecimento só seria possível diante do entendimento de que os objetos possuem um tecido denso de implicações históricas e artísticas que são absorvidas pela descontextualização contínua e manipulação da retórica que sobre eles é projetada. Assim, é preciso reconstruir o sentido desses objetos a partir de um conjunto de relações que remontam frequentemente a diversas referências da assimilação do sentido em relação ao mundo dos discursos da arte.

As obras de Regina Diehl, por outro lado, recorrem a uma existência construída através da escala reduzida e ao mesmo tempo definidora do animismo e da identificação de uma formulação de afinidade semântica entre a escultura e a sua autossuficiência portátil. Alguns desses corpos parecem ter lacerações em sua superfície, o que lhes dá um aspecto de camuflagem híbrida, condizente com uma dissimulação entre a forma e a realidade material. Os duplos são igualmente recorrentes e produzem um estado de aproximação de recíproca fecundidade. Não se encontra aqui uma equivalência com o estatuto das relações históricas, mas um intimismo disfarçado, já que essas figuras acumulam enorme potencial de energia, forças que se concentram ou se expandem, dependendo do aglomerado de figuras. Há certo antropomorfismo que, por vezes, recorre a uma quase abstração. O canibalismo cultural encontra consideráveis efeitos simbólicos na expressão de sua própria oralidade. A boca, nesse sentido, é a porta de entrada para o processamento antropofágico. Ela tanto engole quanto regurgita. As obras de Adma Corá trafegam nesse limite da expressão fisionômica da oralidade, dispositivo que assume um repositório de metáforas como modo de devorar o mundo que o *rodeia*, em uma circularidade intermitente. Essa dramatização do consumo é perfeitamente traduzida nessas bocas exageradas que reclamam uma fome voraz e que estabelecem o *tropo* cultural do conhecimento. A boca consome e constitui um abismo da digestão, onde a produção de imagens é processada como tradução cultural da experiência visual.

## ANTROPOFAGIA MÍNIMA: A IMAGEM CONSUMIDA

Obras de  
ADMA CORÁ  
ANA FLORES  
ANA NOROGRANDO  
KIKA COSTA  
LIA FREITAS  
REGINA DIEHL  
ROGÉRIO NAZARI  
ROMANITA DISCONZI  
SIMONE BARROS  
TELMO LANES

**ABERTURA 22 DE MARÇO DE 2018, ÀS 19H**

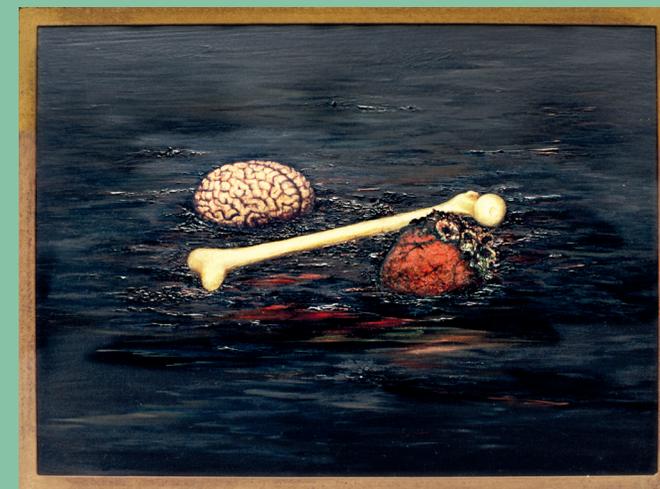
Visitação até 12 de maio de 2018  
De segunda a sexta, das 13h às 19h  
Sábados das 10h às 18h



Av. Bagé, 189  
Bairro Petrópolis  
CEP 90460-080 | Porto Alegre - RS  
Fone (51) 981 498 878  
[www.galeria189.com.br](http://www.galeria189.com.br)  
[www.facebook.com/galeria189](https://www.facebook.com/galeria189)  
[www.instagram.com/galeria189](https://www.instagram.com/galeria189)

# ANTROPOFAGIA MÍNIMA

A IMAGEM CONSUMIDA



TELMO LANES e ROGÉRIO NAZARI  
*Nada*, 1986  
Pintura  
Óleo sobre tela  
80 x 100 cm

Curadoria  
GAUDÊNCIO FIDELIS

## IMAGENS DO CONHECIMENTO

GAUDÊNCIO FIDELIS

Doutor em História da Arte

A *antropofagia* de Oswald de Andrade é um dispositivo conceitual que se mostra instrumental para ingressarmos no terreno da reflexão e da produção de conhecimento através da arte e da cultura, especialmente no que se refere às variações políticas de circunavegação entre diferença e diversidade. Se o Outro foi também um elemento central do pensamento sobre o canibalismo cultural, a produção da imagem e o seu consumo transformaram a noção que temos da realidade produtiva dos objetos de arte e, conseqüentemente, a experiência que podemos deprender de nossa relação intermitente com o universo das relações entre percepção e construção do sentido.

Busquei ativar as premissas da antropofagia do Manifesto Antropofágico (1928), de Oswald de Andrade, na exposição *Antropofagia Neobarroca*, uma das plataformas da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de uma Nova América*,<sup>1</sup> e mais recentemente em uma das cons- relações da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*,<sup>2</sup> nesta última especificamente sobre o canibalismo cultural. Nesse processo de trânsito entre manifestações artísticas, pretendi dar relevância à reflexão de que precisamos incluir no pensamento sobre diferença e diversidade a experiência e a práxis da forma artística e o modo como produzimos reações sobre ela. Entendo que, nesse processo de construção e interatividade, encontramos equivalentes no campo da disposição em maior ou menor grau com a tolerância.

A exposição *Antropofagia Mínima: A Imagem Consumida* é constituída como um exercício de pensamento localizado entre o “corpo e o espírito”, exemplarmente ancorada na pintura *Nada* (1986), de Telmo Lanes e Rogério Nazari, um esquema de representação que contém um caráter geométrico transversal perpendicular com uma divisão ao meio produzida pela figura de um fêmur com a imagem de um cérebro na parte superior e de um coração na parte inferior. Essa estrutura geométrica apresenta um determinante que pode nos mostrar que a experiência da imagem é constituída pelas construções da cultura a que estamos acostumados, mas igualmente pela estrutura relacional que podemos considerar relevante no impacto das imagens na vida contemporânea. Uma extensa discussão instituiu-se com a volta da censura no Brasil, desencadeada pelo fechamento

1. Exposição realizada de 23 de outubro a 06 de dezembro de 2015, em Porto Alegre, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, curadoria-adjunta de Márcio Tavares e curadoria-assistente de Ana Zavadil.

2. Desenvolvi esse aspecto da exposição no texto “O Olho Despenca para Fora: Canibalismo Queer e a Especificidade das Inflexões Políticas do Desejo”, in *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, catálogo da exposição, Santander Cultural, 2017, 15-21. É sempre importante observar que a exposição *Queermuseu* foi atacada pelo Movimento Brasil Livre (MBL), utilizando-se de táticas de intimidação como forma de cerceamento da liberdade de expressão e liberdade de escolha. Esse processo de censura foi consumado pelo Banco Santander, o que podemos definir com um dos maiores crimes contra a arte e a cultura brasileiras. A exposição reabriu no centro da sociedade brasileira uma ampla plataforma de debate e diálogo, transformando-se em um dos mais surpreendentes aglutinadores da reflexão sobre os caminhos da democracia no Brasil.

da exposição *Queermuseu*.<sup>3</sup> Os ataques à exposição foram realizados de maneira ilegítima e com o uso de robôs, mas também baseados em investidas difamatórias em torno de um suposto impacto da imagem sobre o indivíduo, especialmente crianças e adolescentes, uma farsa pragmaticamente construída. Imagens dependem essencialmente de contexto. Aprendemos isso com o artista Marcel Duchamp, que deslocou um urinol para um museu e, com esse gesto, transformou-o em uma obra de arte pelo simples ato de intenção, a conhecida *Fonte* (1917). É preciso entender que “intenção artística” constitui um gesto da inteligência e uma construção epistemológica do conhecimento. Portanto, esse deslocamento contextual não é, como muitos gostariam de pensar, um ato de capricho do artista, e sim uma manifestação em diversas camadas de construção do conhecimento. Ele constitui um campo de ação que especifica determinantes entre a razão e a emoção, operando no território do conhecimento. Parte dessa investida contra a imagem é uma tentativa de atacar o universo simbólico, que se mostra hoje como um dos mais complexos e completos meios de produzir conhecimento. A experiência de aprender sobre as diversas formas de convivência com a arte através de objetos (pinturas, esculturas, desenhos, cerâmicas, etc.) mostra que eles apresentam um extraordinário potencial de informar, articular e produzir informação por meio de análise e convivência. Consumir imagens é necessário para a formação de um repertório de imaginação, conhecimento e reflexão. Não por outra razão, regimes fundamentalistas atacam sistematicamente as imagens, sobretudo a partir de uma abordagem moralista. Em geral, se observamos bem, vemos que esse ataque sempre conteve um componente moralista, embora tenha adquirido uma condição mais exacerbada recentemente, de modo especial no Brasil. Eles são direcionados sistematicamente ao centro da imagem como produtora de reflexão e raciocínio, em cada situação em que concentramos nossos sentidos em objetos artísticos.

Essa exposição inclui cinco figuras de anjos da artista Kika Costa, que mostram considerável despreocupação com as convenções da forma. Duas delas, por exemplo, não correspondem aos nossos desejos de encontrar a imagem como uma figura completa, em que a estrutura do corpo (cabeça, tronco e membros) apresentar-se-ia com clareza. Em outras, o manto que encobre o tronco define a relação desses objetos com a figura, que por vezes se caracteriza por formas mais abstratas e idiossincráticas. Podemos tomá-las como resultado da experiência da forma que nos impõe a regra da frontalidade, mesmo que tenhamos de pensar que esses “anjos” existem também pelas costas. Nesse contexto, as formas encontram-se condicionadas muitas vezes aos nossos desejos de vê-las diante das convenções do olhar, que insiste em consumi-las de acordo com a hierarquia estabelecida pela rotina da nossa convivência e experiência com os objetos artísticos.

3. A exposição *Queermuseu* foi fechada em 10 de outubro de 2017, 26 dias depois de sua abertura e um mês antes da data de encerramento prevista. Presenciamos alguns incidentes de censura interligados ao impacto da *Queermuseu* um pouco antes de seu fechamento, mas nunca com uma escala dessa dimensão. Vale lembrar também que não estamos tratando de episódios de censura recorrentes que acontecem em todas as partes do mundo e que são eventuais. No caso brasileiro, trata-se de um movimento de larga escala e coordenado, partindo de várias instâncias da sociedade, incluindo muitas de caráter institucionais.

Nada mais envolvido com o consumo de imagens do que a mídia eletrônica, representada pelos tubos catódicos de TV, que agora já olhamos como pertencendo ao terreno da obsolescência. As pinturas da série *Pós-TV*, de Romanita Disconzi, tais como *TV Ícone n. 1 – Marina*, reconstróem a imagem através de pixels. O que resulta da pintura transforma-se em uma imagem fantasmática, tanto em termos da sua construção quanto das relações que esta mantém com a história da própria pintura, como o impressionismo e o pontilhismo, por exemplo. A “pintura antropofágica” consome a si mesma e retroage no tempo. A articulação entre essas imagens (já que é isso que obras são em última análise) requer uma tomada de posição diante da liberdade de pensamento. Ela força a necessidade de pensarmos através da consciência, a predisposição da rotina em enquadrar nossa visão dentro da normatividade. Não seria, portanto, difícil de imaginar que vivemos em um mundo de “censura prévia” e que essa condição foi naturalizada de tal maneira que, para sair dela, seria preciso um extraordinário exercício de desocupação epistemológica e desconstrução mental do pensamento. Talvez os artistas sejam alguns dos que mais vivam fora dessas regras impositivas da autocensura e, ainda assim, apenas aqueles que se liberaram das limitações das influências externas. Observemos, por exemplo, um conjunto de recipientes semi-ovais da artista Simone Barros. Sob a luz, essas formas monocromáticas atraem o olhar para a superfície levemente rugosa, assim como regulam a intensidade desta, quando penetra em seu interior. Sem a possibilidade de atribuirmos a elas qualquer lógica de significado, precisamos concluir pela própria responsabilidade algum sentido que seja possível articular para lhes atribuir esse significado diante do mundo das imagens. Sua cor terrosa e suas formas aparentemente vulcânicas mobilizam-nos em direção a formas reconhecíveis da figuração, mas não encontram descanso definitivo diante da possibilidade comparativa do mundo das formas. Essas formas reportam-nos à anatomia dos buracos do corpo e transformam-se, não por acaso, em recipientes que poderiam conter o resultado dos insaciáveis movimentos do consumo. É através dos buracos que consumimos (ouvidos, boca, nariz, olhos).

A escultura adquire uma dimensão trans nas obras da série *Corpo*, de Ana Norogrande, pois a fonte que lhes deu origem mostra-se como uma ruptura no sistema da forma, de sorte que a diferença como um território de convivência entre a dimensão experimental dessa mesma experiência e aquela da consciência de termos um dia ingressado no mundo da sexualidade por via do gênero construa tal alternativa. Essa construção ascensional só pode ser percebida como em trânsito entre uma oscilação perceptiva e a manifestação cultural da dimensão sexual do objeto. Uma vez consumida pela obsolescência dos materiais de que são feitas, elas se transformam em objetos de arte e ingressam no campo de existência das formas significantes. Os *Empilhados*, de Lia Freitas, sugerem uma compressão dos objetos no espaço, através da dimensão simbólica que ingressa na história da arte através das “garrafas/formas” do italiano Giorgio Morandi. O aspecto pictórico transforma-se em reminiscência. Engolidas