

IMAGEM-CORPO-FRIDA: NAS (CO)INCIDÊNCIAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Crystian Danny da Silva Castro¹
Lutiere Dalla Valle²

RESUMO: Este artigo examina práticas artísticas contemporâneas e o processo criativo de Frida Kahlo (1907-1954) sob o olhar da perspectiva da cultura visual. Tem por objetivo entrecruzar o processo criativo da pintora mexicana e os estudos da cultura visual enquanto imagem-corpo-potência para a produção artística contemporânea, especialmente evidenciando as abordagens que correlacionam estes eixos. Sendo assim, alicerçada às questões da arte contemporânea, busca situar a arte e a imagem como discurso social, referente ideológico inserido nas práticas culturais do olhar. Enredadas pela percepção e subjetividade, aborda-se também a necessidade da interpretação e análise das experiências visuais em diálogo com os relatos como forma de compreender a experiência visual e a capacidade de construir sentidos e significados, sobretudo quando compreendidas à luz da práxis artísticas. Estas discussões são constituídas através de Frida Kahlo uma vez que sua imagem possibilita (co)incidências de diversos sujeitos, em diferentes contextos, porque move determinadas experiências estéticas que deslocam padrões, conceitos, certezas, e que permite estar em cena e em primeiro plano: o corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Frida Kahlo; Corpo; Imagem; Arte Contemporânea; Estudos Visuais.

IMAGEN-CUERPO-FRIDA: EN LAS (CO)INCIDENCIAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

RESUMEN: Este texto examina las prácticas artísticas contemporáneas en relación con el proceso creativo de Frida Kahlo (1907-1954) bajo la perspectiva de la cultura visual. El objetivo general consiste en entrelazar el proceso creativo de la pintora mexicana y los estudios de la cultura visual como imagen-cuerpo-potencia para la producción artística contemporánea, en especial desde abordajes que los ponen en diálogo. En este sentido, desde el arte contemporáneo, plantea situar el arte y la imagen como discurso social, referente ideológico que constituye las prácticas culturales de la mirada. Enredadas por la percepción y la subjetividad, el texto propone igualmente provocar el tema de la interpretación y del análisis de las experiencias visuales en diálogo con los relatos como forma de comprender la experiencia visual y la capacidad de los sentidos y significados desde las prácticas artísticas. Estas discusiones delinéense a partir de Frida Kahlo como dispositivo que nos possibilita (co)incidencias de los sujetos en diferentes contextos pues moviliza determinadas experiencias estéticas que desplazan patrones, conceptos, certezas y sobretudo nos permiten destacar el cuerpo como potencia.

PALABRAS CLAVE: Frida Kahlo; Cuerpo; Imagen; Arte Contemporáneo; Estudios Visuales.

1 Mestrando em Artes Visuais/Arte Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). Licenciado em Dança pela mesma instituição. Pesquisador no Laboratório Artes Visuais e I/mediações (LAVI/M) – grupo de pesquisa Imediações entre Arte e Cultura Visual: Pedagogias Culturais e Produção de Sentido; e do Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança (LICCCA). Foi Professor Substituto dos cursos de Dança da UFSM nos anos de 2018 e 2019. E-mail: crystiandcastro@gmail.com

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). Doutor em Educação e Artes Visuais e Mestre em Artes Visuais e Educação, ambos pela Universidad de Barcelona, Espanha. Docente do Departamento de Metodologias do Ensino, Centro de Educação da UFSM. Líder do Grupo de Pesquisa Imediações entre Arte e Cultura Visual: Pedagogias Culturais e Produção de Sentido. E-mail: lutiere@dallavalle.net.br

COMEÇANDO OS MO(VI)MENTOS...

O convite lançado neste texto propõe discutir de que maneira as visualidades cotidianas (o ato de ver, de se relacionar com o habitual) a partir das experiências de observação podem ser potentes para produzir distintas formas de criação artística. Como propulsora de processos criativos, nos referenciamos na pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) enquanto imagem-corpo-potência disparadora da produção de conhecimento em arte. Tendo como referência a perspectiva da Cultura Visual, elaboramos estas discussões afim de articular possíveis diálogos horizontais entre ver e dizer, no sentido de questionar a supremacia da escrita recorrente nas produções acadêmicas sem, contudo, reforçar as separações hegemonicamente vigentes entre imagem e palavra.

Partindo da perspectiva dos estudos visuais, ver não consiste em uma ação individual, mas caracteriza-se, sobretudo, por uma prática social contingente: nossas referências culturais e imagéticas estão atreladas às comunidades discursivas às quais nos vemos implicados (GERGEN, 1996). As ideias que constroem nosso imaginário não correspondem unicamente a uma combinação de elementos visuais composta por linhas, planos e luminosidades, mas pelos valores simbólicos construídos. Portanto, argumentamos nossas posições criativas inseridas em processos mestiços, híbridos, contaminados tanto por imagens provenientes da arte (desde múltiplas perspectivas) em diálogo com visualidades midiáticas, publicitárias, cinematográficas, etc., como possibilidade inventiva.

No que tange aos desafios da escrita que se constitui a partir de experiências afetivas (que são na ordem do afeto, da emoção e do exercício sensível) – implicações conceituais, perspectivas e abordagens metodológicas, bem como a escolha por autores e autoras que possam dialogar com nossas ideias – pensamos a escrita ao situar os pequenos relatos, a perspectiva subjetiva de quem fala e os vínculos que se estabelecem com o tema que está sendo abordado. De acordo com o sociólogo holandês Max van Manen (2003, p. 23) “investigar significa questionar o modo ao qual experimentamos o mundo, a querer conhecer o mundo em que vivemos a partir de nossa qualidade de seres humanos”. Neste sentido, ao iniciarmos um processo investigativo somos movidos por um desejo de reinterpretar algo, de atribuir significado antes impensado, de propor um trajeto que talvez ainda não tenha sido cursado (VALLE, 2014).

Fomentar a reflexão e o debate acerca de problemáticas contemporâneas em torno da produção de imagens e suas representações vinculadas nos mais variados contextos culturais e sociais de distribuição e consumo, nos permite revisitar nossas próprias crenças, valores e formas de compreender o mundo e nossas relações com as distintas práticas artísticas contemporâneas. Ao nos posicionarmos a partir de perspectivas que dialogam com os estudos visuais podemos movimentar ideias, propor múltiplas abordagens, pois, como bem sabemos, existem infinitas alternativas para pensar e propor a pesquisa no âmbito acadêmico e não unicamente atrelado às heranças do positivismo científico pautado pelo método científico da escrita. Sobretudo no que tange às imagens produzidas e veiculadas pela cultura contemporânea que constroem e influenciam nossas práticas de ver e nossos modos de nos relacionarmos com o mundo das imagens.

O motivo para considerar tanto a arte como a não arte, não significa fundir as categorias, mas manter suas distinções. Pois, somente assim assumimos as diferenças metodológicas dos enfoques dos variados tipos de imagens, poderemos dar-nos conta dos benefícios de considera-los um em relação ao outro (MOXEY, 2003, p. 56).

Desta forma, a perspectiva da cultura visual, longe de negar a história da arte, apresenta-se como mosaico de fundamentações ontológicas, epistemológicas e metodológicas que propõe dialogar acerca da forma como concebemos o mundo e a realidade social localmente construídas, levando em consideração os aspectos subjetivos e culturais que constroem o sujeito (GUBRIUM; HOLSTEIN, p. 2008).

Argumentar que nossas concepções sobre o que pode ser considerado real e verdadeiro correspondem a construções culturais, históricas e sociais, e que, portanto, são relativas, nos favorece pensar que os contornos da vida cotidiana são complexos, impelindo-nos processos seletivos que, em detrimento de outros, delineiam nossas formas de atuar. A própria ideia moderna sustentada pelos âmbitos cultural e social que ainda prioriza a racionalidade científica como instância primeira para pautar determinadas formas de pensamento e justificar, por exemplo, a escrita científica como única via de acesso ao conhecimento, na contemporaneidade deixa um vácuo ao negligenciar a potência das imagens enquanto relatos visuais e produção de conhecimento.

Diferentemente de uma concepção fixa, a perspectiva da cultura visual se apresenta como uma não-teoria, que busca justamente deslocar as noções de verdade e de tudo aquilo que entendemos como real e verdadeiro a partir de uma visão crítica, flexível e questionadora. Propõe também, refletir principalmente sobre as construções sociais que permeiam a vida diária a partir das relações entre cultura, ideologia, poder, subjetividade, imaginário e representação social no que concerne o entendimento que elaboramos do mundo e suas relações com as práticas culturais.

IMAGENS: CORPO-FRIDA COMO DISPOSITIVO

Imagem-Corpo-Frida neste texto apresenta-se como conjunção léxica sob quatro aspectos: o processo criativo de Frida Kahlo; a potência edu(vo)cativa das imagens; movimentos que flertam com a pesquisa e a produção de sentido e práticas artísticas. Apesar de ser uma artista que, historicamente, se localiza na arte moderna mexicana, Frida Kahlo se conecta e ao mesmo tempo diverge dessa tradição, propondo questões que, posteriormente, aparecem com destaque na arte contemporânea. Kahlo e sua obra são potentes pois exploram características como: o viés do corpo; da autobiografia; da subjetividade; uso e sincretismo de diferentes técnicas, entre outros aspectos.

450

IMAGEM-CORPO-FRIDA: O PROCESSO CRIATIVO DE FRIDA KAHLO

Em que momento as experiências sensíveis foram distanciadas da conceituação? Como se deu a separação teoria X prática, que segue compartimentando os saberes construídos e difundidos, sobretudo academicamente? De que forma estabelecer criticamente uma relação que olhe de volta para estas questões com o desejo de torná-las, outra vez, próximas? Estas são perguntas que permeiam a produção contemporânea em arte porque movimentam e problematizam os fazeres e saberes de uma época em que os limites se romperam, as linhas se entremearam e os discursos ecoaram uns nos outros em constante projeção e dilatação.

A contemporaneidade exige que saibamos borrar as margens, entrecruzando-as em rede e conectando-as às diversas formas de produção de conhecimento, sendo o corpo e sua imensidão de modos de significar, o centro destas constituições. Para reconhecer

tais questões – especialmente no ímpeto de poder problematizá-las e propor outras ações nestes contextos, é preciso entender de que maneira elas transitam em nossas investigações artísticas. Neste sentido, o campo dos estudos visuais sinaliza:

O ponto de partida dos estudos visuais seria a convicção de que não existe uma pureza fenomênica do visual em nenhuma esfera natural: mas como resultado de agenciamento, de uma produção predominantemente cultural, efeito do trabalho do signo que se inscreve no espaço de uma sensorial, categoria que nunca é estado puro, mas resulta do condicionamento e da construção de um mascaramento simbólico específico. Isto é, não existem feitos, objetos, fenômenos, meios de visualidade puros, mas atos (práticas) de ver extremamente complexas que resultam da cristalização e amalgama de espesso trançado de operadores – textuais, metais, imaginativos, sensoriais, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais (BREA, 2009, p. 06).

Newall e Pooke (2008) ressaltam que, de modo geral, a história da arte não se apresenta como pluralidade. Não são “histórias das artes”. Fomos educados e conduzidos a entender uma única perspectiva histórica, não coincidentemente branca, masculina, elitizada, ocidental. Na contemporaneidade, embora haja um movimento questionador dessa supremacia histórica, invariavelmente as práticas ainda estão, em alguma característica, imbuídas dessas formas predominantes, como rastros deixados por uma herança clássica, tradicional e, sobretudo, resistente ao tempo e às transformações.

Este legado é proveniente, por exemplo, dos conceitos clássicos de arte difundidos pelas academias, museus e galerias do século XVI e que ditam, a partir de uma determinada avaliação estética, de que forma devemos ver, entender e principalmente fazer arte; ou, tempos depois, das Belas Artes, que surge através da academia como definição de arte, excluindo práticas não-ocidentais. Paralelo a isso, com o advento da ciência moderna (SANTOS, 2009) e a necessidade de comprovar os fenômenos cientificamente por meio de experimentos, as práticas transpuseram-se para conceituações e quantificações numéricas, distanciando, paulatinamente, a experiência sensível do corpo de sua racionalização. Daí ressoam as separações corpo e mente, teoria e prática, e diversas outras dualidades que colocam a razão, o pensamento, a inteligência, em detrimento do corpo, do saber sensível, da percepção.

A produção do conhecimento pautada nesses princípios torna-se, portanto, hegemônica. Embora as discussões acerca da indissociabilidade entre corpo e mente – e suas variantes – tenham ganho cada vez mais espaço na contemporaneidade, esta herança moderna segue fortemente alicerçada nos modos de construir conhecimento, em diversas áreas. Nesse sentido, observando as obras, os processos criativos, o modo como tornou-se mediadora, como construiu perspectivas amalgamadas na experiência para sua criação, Frida Kahlo torna-se uma referência para pensarmos as questões emergentes no âmbito da produção de conhecimento no campo das artes.

Conforme aponta Odailso Berté, no livro “O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo” (2018), as experiências de vida de Frida foram fatores determinantes para as suas escolhas e para os procedimentos artísticos sobre os quais produziu suas obras. As experiências, inclusive, tornam-se mais importantes que os regimes estéticos padronizados e vigentes de sua época. Ademais, Frida nunca filiou-se a nenhuma escola, corrente ou vanguarda artística, embora as inúmeras tentativas dos críticos de definirem seu trabalho.

Em outras palavras, o corpo enquanto centro e em relação com o cotidiano torna-se decisivo para entender seus processos criativos como um percurso de produção de conhecimento, de si mesma e dos contextos aonde se insere. Visualizando o corpo como motor e ato de expressão, seu projeto artístico está intimamente ligado ao seu modo de ser cotidianamente, ou seja, às suas experiências enquanto corpo no mundo. Para Berté (2018), Frida pode ser vista como uma artista que transita entre sujeito e objeto da própria arte a partir de seus procedimentos que têm como disparador as experiências cotidianas, evidenciando, assim, o entrelaçamento arte e vida, uma das fortes características das proposições artísticas realizadas após a década de 60 e que Frida já experimentava em seu processo. Segundo o autor, este entrelaçamento pode ser analisado a partir do modo como ela transformava suas vivências artisticamente, por vezes tematizando com maior evidência os acontecimentos em suas pinturas, em outros momentos explorando de forma mais abrangente as sensações que lhe causavam.

Qual seja a forma de plasmar em sua obra o que viveu, é em suas experiências do cotidiano que Frida produz a tinta, os traços, os movimentos com que pinta seu corpo, sua criação e sua existência. Ela dizia:

Como meus assuntos foram sempre as minha sensações [...] e as reações profundas que a vida foi produzindo em mim, objetivei tudo isso, frequentemente, em figuras de mim própria que era a coisa mais sincera e real que podia fazer para o exprimir o que sentia [...] (TIBOL, 2004, p. 277).

Pintar a si mesma foi uma das maneiras que Frida encontrou de transformar o modo como experienciava o mundo em forma de arte. Segundo Josefina García Hernández (2017), a grande quantidade de autorretratos feitos por Frida, que aparecem constantemente em sua produção artística, refletem a dor, as sequelas do acidente que sofreu em 1925, sua tristeza pela incapacidade física de gerar filhos, sua solidão. Mesmo na década de 1950, quando começa a pintar com frequência naturezas mortas, os elementos que víamos em seus autorretratos continuam ali. Os elementos que constituem a experiência do corpo-Frida no mundo.

Do mesmo modo que Frida mostrou seu apego e sua valorização à vida, também ressaltou seu enraizamento pela cultura nacional (HERNÁNDEZ, 2017, p. 10). Dentre essas tantas experiências que conformam o corpo-Frida, Berté (2018) destaca que é possível perceber em suas obras, por exemplo, a relação que estabelecia com sua própria cultura popular, através de diversas imagens (provenientes da fotografia, da arte, dos ex-votos³, da política), das culturas pré-hispânicas, das indumentárias indígenas, entre outros. São características marcantes nos processos de Frida e em sua obra, que dizem respeito, neste caso, a cultura visual que concerne as experiências da artista em relação ao México. Uma cultura latino-americana, esquecida e pouco valorizada pelos cânones da arte europeia e que Frida fez questão de trazer na estética de seu trabalho. Dessa maneira, a cultura popular sobre a qual ela mirava suas aspirações e transfigurava suas experiências em tinta e tela era também um ato político.

Berté (2018, p. 103) também pontua a postura crítica de Frida frente aos padrões elitizados e intelectualizados da arte e alta cultura, a partir de uma carta escrita em 1941, para seu médico Leo Eloesser. Nela, Frida critica os “*art collectors*”, os exploradores ditos “conhecedores de arte” que se “achavam os escolhidos de Deus”. Sua não filiação a uma determinada corrente artística demonstra sua crítica em relação a estes círculos intelectuais que, em maior ou menor escala, produziam determinados modos de pensar,

³ Imagens pintadas em lâminas de metal, de aproximadamente 15x25cm. Manifestam diferentes gestos de promessas sendo pagas a santos(as). (BERTÉ, 2018).

ver e produzir arte específicos. Fora dos padrões, Frida tinha em sua experiência de vida e em seu cotidiano os preceitos que necessitava para criar sua obra. Não era preciso seguir um molde pré-definido. Contrastava-se com a arte acadêmica, propondo um movimento contrário e considerado à margem desse sistema.

A proposição de Frida, como dita anteriormente, era anticonvencional. Suas práticas como criadora (desde sua formação majoritariamente autodidata, até os modos como criava seus quadros a partir de suas experiências cotidianas) fazem dela uma artista – especialmente se pensarmos no contexto em que desenvolveu seu trabalho, historicamente entendido como arte moderna – que rompeu com os padrões estabelecidos da criação artística. A luz das discussões realizadas por Arthur Danto (2006) em relação à arte contemporânea, compreendida por ele como o estopim do chamado “fim da arte” – entendido aqui como o fim de uma narrativa linear, (pre)dominante e tradicional que pautava as práticas artísticas em termos estilísticos e estéticos próprios – os modos de criar/pensar arte desenvolvidos por Frida Kahlo talvez já possam ser observados como o início destes “fins”.

Frida Kahlo apresenta em sua práxis artística diversas características abordadas por Danto (2006) como possíveis reflexos da arte contemporânea, quais sejam: a valorização do corpo nos processos artísticos, o constante atravessamento arte e vida e as aproximações conceituais/procedimentais com as autobiografias, sobretudo reverberando em criações híbridas e multifacetadas. Desde o rompimento com as artes ditas “acadêmicas” engajado pelos precursores da arte contemporânea, os movimentos de criação passaram a questionar, problematizar, (re/des)construir os padrões estéticos e as formas de criar até então ordenados a partir das vanguardas artísticas modernas, ou ainda antes, pelas belas artes/ artes clássicas. O rompimento provocado pela arte contemporânea afeta sobremaneira as questões que envolvem a criação/produção, veiculação, apreciação, exposição, fruição, e tantos outros pressupostos artísticos cristalizados, possibilitando uma abertura para novas formas de fazer/pensar arte plurais e dialógicas.

Se atentarmos para a obra de Frida Kahlo, estas questões, como já mencionado, aparecem com intensidade. Estão, de alguma forma, perpassando seu processo, respingando tintas de um novo tempo que tão logo seria transformador no mundo da arte. Resguardadas as proporções contextuais e históricas, pode-se dizer que Frida esteve conectada com

os próximos movimentos, mesmo que de maneira remota, e talvez, também tenha sido fonte de inspiração para muitas destas mudanças que a arte contemporânea tempos depois irrompeu. Portanto, neste movimento de estar sempre à frente de seu tempo, Frida transformou sua criação em uma construção dialógica, híbrida, polissêmica. A supremacia da escrita, que apontamos no início deste texto, encontra resistência nas práticas articuladas por Frida Kahlo porque sua arte vinha, antes de tudo, de sua vida cotidiana. Daquilo que seus olhos viam, que seu toque sentia, que seu corpo experienciava.

A partir dessas características, e tantas outras que podem ser observadas nos processos criativos de Frida Kahlo, é possível perceber que seu projeto artístico ia na contramão dos padrões designados pelas artes consideradas “eruditas”, difundidas em larga escala pela academia. Sua criação evidenciava em primeiro plano a sua experiência sensível, a exploração de sua visualidade frente ao mundo, as percepções que construía a partir de sua prática como artista, e não de um determinado código pré-estabelecido.

IMAGEM-CORPO-FRIDA: A POTÊNCIA EDU(VO)CATIVA DAS IMAGENS

Híbridas, relacionais, interativas podem ser vistas como categorias com as quais dialogam as imagens na contemporaneidade. Resultam de variados e múltiplos processos de construção, assemblage, ressignificação, apropriação, em um fluxo contínuo de produção e circulação. Nas palavras de Keith Moxey (2003, p. 48) “atribuímos aos objetos, às pessoas, aos feitos, práticas e relações sociais significados a partir dos marcos de interpretação que carregamos”. Neste caso, nos implicamos com o ato de arquitetar e experimentar possíveis encontros com a arte e sua potência às múltiplas aprendizagens. Ainda de acordo com o autor,

(...) muito mais que reduzir a análise da cultura visual a um único conjunto de princípios, me parece que o objetivo do estudo acadêmico das imagens é o reconhecimento de sua heterogeneidade, das diferentes circunstâncias de sua produção e de variedade de funções culturais e sociais a que servem. (MOXEY, 2003, p. 47).

Neste sentido, a perspectiva edu(vo)cativa não propõe um método, pois o interesse em explorar as potências edu(vo)cativas dos artefatos culturais aqui podem ser tomados como disparadores do pensamento. Ou seja, ao propor uma abordagem edu(vo)cativa

para pensar as práticas artísticas e o caráter afetivo das imagens (sobretudo as imagens contemporâneas), estaríamos lidando com perspectivas exploratórias/experimentais ao refletir acerca das questões culturais que envolvem as práticas do ver, especialmente no que tange às formas como construímos nossas relações com o mundo.

Enquanto proposição, a potência edu(vo)cativa nos possibilitaria alternativas para indagar as práticas discursivas que se relacionam com o mundo das imagens, ao incitar questionamentos entorno dos objetos artísticos a partir de três aspectos iniciais:

A tríade justaposta: *educativo*, *evocativo*, *cativo*, sugere, portanto, a ideia de conectividade, de ajuntamento inclusivo, justificando-se pela experimentação a possibilidade de dar conta (ainda que provisoriamente) das experiências subjetivas e sensíveis com/a partir das artes – sobretudo da arte contemporânea (VALLE, 2019, p. 83).

A partir destas referências, podemos propor que nossos processos investigativos em arte, assim como nossas experiências cotidianas estão atreladas aos significados humanos cunhados pela linguagem e que envolvem processos de negociação – oriundos de séculos de construção, seleção, legitimação e institucionalização – e, da mesma forma, de manutenção de posições de poder e igualmente com as dinâmicas da vida social e coletiva, base da elaboração das sociedades. Nos aproximamos dos objetos artísticos (assim como imagens publicitárias, filmes, vídeos) enquanto artefatos *evocativos*, uma vez que estão atrelados às percepções que envolvem nossa memória, trazem à tona nossas referências visuais anteriores que nos possibilitam explorar novas conexões, em processo constante de reconfiguração, estabelecendo novas/outras relações ao movimentar nosso pensamento.

Outrossim, como artefatos *educativos* mediante práticas de sentido e significação com as quais aprendemos a conceituar nosso entorno, forjando visões de mundo, ensinando-nos formas de ser e estar, em especial em cada contexto de nossas experiências diárias – privadas, coletivas, sociais, culturais. Além disso, é qualidade das imagens sua potência de sedução, que nos aprisiona, ou seja, nos *cativa* ao estabelecer relações com aspectos que caracterizam nossas emoções, sentimentos e sensações diante daquilo que vemos, reconhecemos (ou estranhemos) e que, em certa medida, nos afetam (VALLE, 2019, p. 84).

Portanto, a partir da cultura visual, ao colocarmos imagens em relação – neste caso, imagens de Frida Kahlo – questionamos os fenômenos que constroem a realidade social, que configuram e atribuem sentido às práticas de ver e ser visto, compreender e ser compreendido. A partir deste posicionamento, o mundo em que vivemos bem como os papéis que ocupamos não são evidentes, pois estão atrelados às relações de poder, de negociação que ao longo de infinitos processos de elaboração configuram e delimitam condutas. Conforme comenta Keith Moxey (2003, p. 56) “os estudos visuais deveriam ser o suficientemente flexíveis [...] para não apenas permitir, mas também fomentar e possibilitar o contraste e a comparação imaginativa entre formas de produção de imagens que antes não tinham nenhuma relação”.

Tomás Ibáñez (2001) questiona os processos ordinários que regem a vida cotidiana e os variados artifícios que dotam de sentido o senso comum, tais como o sentimento de pertença e as noções de realidade, verdade e ciência, que podem ser um ponto de partida para processos inventivos destituídos da lógica dominante que normalmente conduz nossas práticas com a pesquisa e a produção científica.

Este passo conduz a situar o conhecimento científico como conhecimento simplesmente relativo, mesmo que seja apenas em termos de relativismo conceitual. O conhecimento científico recorre a conceitos e categorias que são estritamente convencionais, isto é, que não representam nada além daquilo que já havíamos decidido que representariam (IBÁÑEZ, 2001, p. 253).

Segundo o autor, o sofista Protágoras (490 a.C. – 415 a.C.) já argumentava que à medida que o sujeito ampliava noções de si mesmo, o fazia ao tomar-se como medida de todas as coisas, ou seja, que só seria possível reconhecer, nomear e tornar familiar com base nas relações que estabeleceria a partir de si, de suas referências anteriormente apreendidas. Ou seja, desejos, ações e aspirações estão pautados pelo universo simbólico com o qual nos implicamos e não estão restritos aos aspectos fisiológicos, apenas. Para Bruner (1991, p. 37) “corresponde à cultura e à busca por significado que constituem as mãos que moldam, mesmo que diante das limitações biológicas, pois a cultura tem inclusive o poder de abrandar tais limitações”.

O que evidencia também que as conformações diárias dependem fundamentalmente dos conceitos e significados elaborados coletivamente, do domínio discursivo que possibilita que o universo simbólico seja aceito, compreendido e reinterpretado. Vivemos entrelaçados por significados oriundos do imaginário coletivo mediados pelas representações que nos são acessíveis e que possibilitam sua compreensão e difusão. Neste sentido, as concepções culturais que cercam o cenário da pesquisa científica e/ou acadêmica, merecem reconhecer que o conhecimento é transacional, que resulta de processos interpretativos, uma vez que resultados são criações dos sujeitos implicados em um íntimo processo de elaboração e conexão (IBÁÑEZ, 2001). Desta forma, que o conhecimento em arte pode ser validado e legitimado nos espaços tradicionais porque se constrói a partir destes processos de interpretação, relação, transição e (co)existência entre as representações que nos constituem e as compreensões/referências que elaboramos sobre elas.

IMAGEM-CORPO-FRIDA: MOVIMENTOS QUE FLERTAM COM A PESQUISA

Questionar a pesquisa e a construção do conhecimento envolve a articulação de saberes híbridos como os percursos rizomáticos sugeridos por Deleuze e Guattari (1995) que estabelecem conexões e produzem novas relações; que promovem o questionamento, a pensar não somente sobre aquilo que é explicitado como valor, verdade ou realidade, mas também àquilo que permanece fora das apreensões que compreendem a ação humana. Assim sendo, estabelecer relações conceituais a partir de imagens nos instiga a explorar os saberes e suas articulações que, potencializados a partir das práticas artísticas contemporâneas, sinalizam modos de compreensão simbólica e interpretativa. Nosso conhecimento “converte-se em conhecimento culturado, que não pode definir-se desprovido de um sistema de sentido articulado culturalmente” (BRUNER, 1991, p. 38). O contexto acadêmico a partir desta ótica se desloca da perspectiva de construção de verdades pautadas por aplicação de métodos e formulação de resultados para uma abordagem interpretativa, aberta, provisória, contaminada por múltiplos dispositivos e disparadores que nos mobilizam e nos afetam.

Quando narramos nossas experiências articuladas a partir da exploração investigativa, colocando-as em relação com perspectivas teóricas, nos aproximamos de processos que articulam visões e repertórios conceituais mobilizadores de percepções variadas a partir da prática de estabelecer relações. Como um rizoma, estes processos narrativos oriundos da experiência vivida acenam caminhos que utilizam-se da reflexividade inventiva como recurso para compreender onde nos situamos e quais são as lentes culturais que usamos. Não apenas para visualizar mas também para pensar os entremeios que são invisibilizados, que nos possibilitam ir além dos aspectos conceituais que são apresentados para pensar sobre aquilo que construímos como significado.

De acordo com Mirzoeff (2003), investigar respaldando-se pela cultura visual não se trata de descobrir algo, mas suas possíveis conexões, as redes que o relacionam, que constroem uma intencionalidade, sem deixar de lado as redes atreladas ao campo discursivo da linguagem que o potencializa. Desta maneira, ao investigar as próprias experiências entrelaçadas com o tema investigado, permitimo-nos avançar o campo reflexivo e relacional acerca dos conceitos veiculados e legitimados pela estrutura dominante, o que pressupõe um olhar atento à relatividade existente nas relações. O que torna as experiências oriundas do processo investigativo em arte, constituem-se relatos que situam formas de olhar diante de determinados marcadores sociais/culturais em relação a posições discursivas e produção simbólica.

Vale ressaltar que abordagens interpretativas, biográficas e/ou narrativas, são oriundas de natureza complexa: parte da descrição e amplia para a reflexão que dialoga e corresponde a uma interpretação/narrativa possível. No campo das artes visuais, por exemplo, um texto não poderia estar preso às limitações dos códigos linguísticos, pois parte de uma estrutura simbólica-interpretativa que busca dar conta daquilo que atravessa experiências de produção, visualização, subjetivação e construção de conhecimento a partir das experiências artísticas e cotidianas. Extrapola os limites de códigos convencionais, pois envolve processos emocionais, afetivos, sensoriais, táteis.

Falar, descrever, interpretar, conceituar o próprio processo criativo inventivo implica levar em consideração diversificados, amplos, complexos, fragmentários e transitórios aspectos que envolvem a experiência estética. Constitui-se tecido provocativo que incita

conexões entre o universo subjetivo e o campo das representações sociais/coletivas. Enquanto utilizamos a perspectiva da cultura visual (a partir de um enfoque autobiográfico) para explorar o terreno investigativo e seus desafios da escrita, é possível promover diálogos produtivos entorno às próprias experiências enredadas pelo universo simbólico oriundo das imagens.

Os eventos narrativos que constroem as histórias de vida produzem uma grande quantidade de relatos que se relacionam e movimentam processos criativos. De acordo com Bruner (1991, p. 119) o “eu, quando narra, não se limita a contar, mas busca justificar” de forma que os feitos inscritos nas histórias pessoais funcionem como convite a explorar as formas como os sujeitos dão sentido à condição humana em relação com os demais. O impulso de descrever e nomear compreende uma atividade própria da natureza humana que recorre à narração da própria vida como uma forma de dar sentido a si mesmo. Narração que pode ser escrita, pintada, desenhada, fotografada, dançada, performada.

E tendo em vista que somos aquilo que podemos ‘ver’, ‘sentir’, e também ‘entender’, ver se apresenta como prática. Ver a importância em uma determinada situação nos coloca no acontecimento, nos faz formar parte. Escrever, escrever de verdade, consiste em ser autor, isto é, o exercício da autoridade: poder que, assim sendo, é autor do nosso existir pessoal e da forma. Escrever nos exercita o sentido de que nos proporciona um acontecimento expresso que agora podemos conduzir à ação ou em nossas próprias representações da vida diária (VAN MANEN, 2003, p. 146).

Portanto, o eu investigador está no centro do processo constitutivo – a partir desta ótica, não há dicotomia entre aquele que investiga, aquele que produz arte (resultado de sua investigação) e aquilo que é investigado. Não há separações entre teoria e prática, entre texto e imagem, mas ambos se atravessam: movimento simbiótico que excita experiências que o jogo semântico das palavras parece não dar conta; ou, como síntese e organização do pensamento que não encontraria vazão em outros códigos linguísticos equivalentes.

IMAGEM-CORPO-FRIDA: PRODUÇÃO DE SENTIDO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Ao tratarmos da produção de sentido mediada pelos artefatos visuais, poderíamos pensar que um objeto enquanto relato visual, conecta experiências particulares e dialoga com o que argumenta Bruner (1991, p. 102) sobre o fato de que “somos uma colônia de Eus Possíveis, entre os quais se encontram temidos e desejados, todos aglomerados para tomar

posse de um Eu atual”. Assim, os artefatos visuais, objetos de nossos desejos e afecções compreenderiam não apenas aspectos de uma identidade específica, mas abarcariam experiências vividas como fontes de conhecimento, ou seja, dos “eus” construídos a partir de múltiplas identidades. Diante das infinitas possibilidades de recombinação, reelaborar os espaços com os quais nos implicamos diariamente, de que forma os encontros afetivos com imagens da Frida Kahlo disparam nossos processos criativos?

Entendemos que as formas de conhecimento geradas a partir da experiência criativa disparada por meio de imagens, nas palavras de Max Van Manen “buscam compreender as estruturas de significado oriundas das experiências vividas” (2003, p. 22) para outorgar um sentido interpretativo aos fenômenos do mundo e da vida com a finalidade de determinar a importância das situações e relações com a vida cotidiana. Não restringe-se apenas em narrar (a partir de imagens) as experiências sobre si, mas a partir de si, elaborando um tecido provocativo que busca estabelecer relações entre o relato subjetivo e a complexidade social ao qual o sujeito se vê implicado. Pressupõe questionar igualmente a relação objetividade/subjetividade, e os sistemas de representação mediados pela cultura que conferem aos sujeitos contemporâneos um ideário aberto, flexível e que busca abarcar a complexidade da diferença.

O conhecimento de uma ‘pessoa’ não se encontra simplesmente em sua cabeça, em um ‘solo de persona’, mas também nas anotações que tomou em seus cadernos, nos livros com passagens destacadas que mantemos em nossas estantes, nos manuais que aprendemos a manusear, nas fontes de informação que conectamos em nossos computadores, a partir dos amigos que buscamos com frequência nos aconselhar, e assim sucessivamente e quase infinitamente (BRUNER, 1991, p.106-107).

Para Bruner (1991, p. 83), no âmbito da narratologia “uma narrativa não pode existir sem uma voz que a conte”, muito menos sem imagens que a produzam, que operem em nível de discurso e de visualidade, de imagem e representação, do campo simbólico e da interpretação. As narrativas visuais produzidas pela investigação baseada na perspectiva – conectiva e relacional – da cultura visual, mobilizam aquilo que as metodologias exatas e/ou quantitativas geralmente aceitas no universo acadêmico não dariam conta, pois são limitadas: alcança apenas àquilo que foi agenciado, negociado e aceito a partir de determinadas

normas. Mas não abrange aquele universo da mente humana em que são armazenadas imagens, sentidos próprios e significados particulares, habitado por referências imagéticas oriundas de infinitas experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob a luz da perspectiva dos estudos da cultura visual podemos problematizar a experiência estética e performática dos modos de ver no âmbito da formação da criação artística, pois permite estabelecer aspectos relevantes entorno à vida diária e os fenômenos socioculturais acerca das imagens e suas implicações no seio das culturas. As construções imagéticas que alimentam concepções acerca da produção simbólica contemporânea, são responsáveis por legitimar determinadas formas de atuar em detrimento de outras, tornando a arte um terreno de disputas e fluxo conceitual constante.

Estes aspectos levantados aqui nos parecem ser muito próximos às práticas adotadas por Frida Kahlo. Seu não conformismo com os padrões institucionais artísticos, seu desejo de enriquecer as visualidades com experiências estéticas advindas da vida cotidiana para assim transformar em arte, sua dedicação em evidenciar a relação indissociável entre a arte e a vida. São ideias que movimentam o pensamento no sentido de questionarmos como viemos produzindo conhecimento dentro de nossas práticas investigativas, dentro de nossas criações. Não para deslegitimarmos a importância da escrita em nossas pesquisas, mas para que consigamos colocá-la em um diálogo horizontal, transversal, com as imagens que movem nossas poéticas visuais.

Com Frida Kahlo e as perspectivas da cultura visual, podemos evidenciar não apenas que as experiências visuais potencializam modos outros para entendermos a criação artística como também abrem margem para discutirmos como as formas tradicionais parecem estar em estado de alerta. A supremacia da escrita, que carrega com si outras hegemonias – da racionalidade, da padronização do que é arte – não é mais capaz de traduzir a dimensão das experiências visuais/artísticas. Se é que algum dia foi.

Nas trajetórias criativas trilhadas em/com Frida Kahlo, suas veias poéticas irrigam a vitalidade das experiências em um pulsar criativo inestancável. Tinta e sangue, dor e prazer, criação e (auto)conhecimento, pintura e performance. Arte contemporânea: um emaranhado

de imagens, sensações e possíveis significações que potencializam o desencadear de formas de experienciar, ver e atribuir significado, na vida dos sujeitos. Acreditamos que tais perspectivas caminham em diálogo com os processos artísticos na arte contemporânea, no sentido de estarem interessados e refletidos no modo como os sujeitos percebem, sentem o mundo, se relacionam e como, com isso, criam arte.

REFERÊNCIAS

BERTÉ, 2018. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo**. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 2018.

BREA, José Luis. **Estudios visuales**: por uma epistemología política de la visualidade. Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea | Señas y Reseñas <http://www.centroestudiosvisuales.cl>. 2009.

BRUNER, J. **Actos de significado**: más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

GERGEN, K. **Realidades y relaciones**: aproximaciones a la construcción social. Espanha: Paidós, 1996.

HERNÁNDEZ, Josefina García. Frida Kahlo. **Me pinto a mí misma**. Catálogo da exposição Frida Kahlo. Me pinto a mí misma. Ciudad de México, 1ª ed. 2017. p. 9-26.

HOLSTEIN, J. A; GUBRIUM, J. F. **Handbook of constructionist research**. The Guilford Press New York and London, 2008.

IBÁÑEZ, Tomás. **Municiones para disidentes**: realidad, verdad, política. Barcelona: Gedisa, 2001.

IÑIGUEZ, L. **La psicología social en la encrucijada postconstruccionista**: historicidad, subjetividad, performatividad, acción. XII Encontro Nacional da ABRAPSO. *Estratégias de Invenção – A Psicologia Social no Contemporâneo*. Porto Alegre: Brasil. 13,14, 15 de out. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Paidós, Barcelona, 2003.

MOXEY, Keith. **Nostalgia de lo real**: la problemática relación de la historia del arte com los estudios visuales. Estudios Visuales, Noviembre de 2003. P. 41-59.

NEWALL, Diana; POOKE, Grant. **Art history: the basics**. London and New York: Routledge, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2009.

TIBOL, Raquel. **Escritos de Frida Kahlo**: seleção, prómio e notas de Raquel Tibol. Lisboa: Bertrand Editora, 2004.

VALLE, Lutiere Dalla. **A potência edu(vo)cativa da arte contemporânea**: desafios e possibilidades. Revista Digital do LAV – Santa Maria, Vol. 12, n. 1, p.82-95. Jan/Abr. 2019.

VALLE, Lutiere Dalla. **De um tema a um problema de pesquisa**: implicações a partir da perspectiva construcionista para a investigação no campo da educação e das artes visuais. Este texto foi publicado na Revista Digital do LAV (Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 78-95 - mai./ago. 2014. (http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/15107/pdf_1))

VAN MANEN, Max. **Investigación educativa y experiencia vivida**. Barcelona: Idea Books, 2003.

Recebido em: 17/06/2020

Aceito em: 31/07/2020