

OLHAR O *OUTRO*: POSSIBILIDADES DA ARTE CONTEMPORÂNEA

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.2.117-130>

Sabrina Esmeris¹
Ernani Mügge²
Laura Ribero Rueda³

RESUMO: O artigo aborda a temática da alteridade, analisando sua presença na arte contemporânea, especificamente na fotografia. Para tal, apresenta, inicialmente, breves articulações entre alteridade e fotografia e, em seguida, um ensaio sobre o *olhar* para refletir sobre os instrumentos presentes na fotografia e que permitem observações mais profundas das diferentes realidades. Após, o texto expõe a análise da série de fotografias denominada *Domestic*, de Julie Moos, estabelecendo reflexões a partir do conceito de alteridade, das possibilidades interpretativas das imagens e, também, sobre a sensibilização do olhar. Por fim, a discussão volta-se sobre a questão do *outro*, insinuando que as relações entre colonizado e colonizador atravessam os séculos. Com base nesse posicionamento, é possível concluir que essas evidências ainda se manifestam em produções artísticas contemporâneas, porém, transgredindo padrões estabelecidos pela visão eurocêntrica.

Palavras-chave: Alteridade; Arte contemporânea; Fotografia; Olhar; Outro.

LOOKING AT THE OTHER: POSSIBILITIES OF CONTEMPORARY ART

ABSTRACT: The paper approaches the theme of otherness, analyzing its presence in contemporary art, specifically in photography. To this end, it initially presents a brief articulations between alterity and photography, and then an essay on the *look* to reflect on the instruments present in the photograph and which allow deeper observations of the different realities. Afterwards, the text exposes the analysis of the series of photographs called *Domestic*, by Julie Moos, establishing reflections from the concept of otherness, the interpretative possibilities of the images and, also, on the sensitization of the look. Finally, the discussion turns on the question of the *other*, implying that the relations between colonized and colonizer span the centuries. Based on this position, it is possible to conclude

¹ Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale – Novo Hamburgo/RS. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre/RS. Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Feevale. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4050-3334>. E-mail: sabrinaesmeris@gmail.com.

² Doutor em Literatura brasileira, portuguesa e luso-africana (UFRGS). Professor e pesquisador na Universidade Feevale/RS, atuando no curso de Letras e no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8243-8759>. E-mail: ernani@feevale.br.

³ Doutora em Artes Visuais pela Universitat de Barcelona, Espanha. Professora e pesquisadora na Universidade Feevale/RS, atuando no curso de Artes Visuais e Fotografia e no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5675-7721>. E-mail: laurarueda@feevale.br.

that this evidence is still manifest in contemporary artistic productions, however, transgressing standards established by the Eurocentric view.

Keywords: Otherness; Contemporary art; Photography; Look; Other.

MIRAR LA OTREDAD: POSIBILIDADES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

RESUMEN: Este artículo aborda la temática de la alteridad, analizando su presencia en el arte contemporáneo, específicamente en la fotografía. Para este propósito, iniciamos articulando, brevemente, alteridad y fotografía y después continuamos con un ensayo sobre la *mirada* que busca reflexionar sobre los instrumentos presentes en la fotografía y que permiten observar de forma profunda diferentes realidades. Posteriormente, el texto analiza la serie de fotografías titulada *Domestic*, de Julie Moos, estableciendo reflexiones a partir del concepto de alteridad, de las posibilidades de interpretación de las imágenes y también sobre la sensibilización de la mirada. Finalmente, la discusión se centra en la cuestión de la *otredad*, apuntando que las relaciones entre colonizado y colonizador traspasan los siglos. Con base en esta posición, es posible concluir que estas evidencias aún se manifiestan en producciones artísticas contemporáneas, sin embargo, transgreden los modelos establecidos por la visión eurocéntrica.

Palabras clave: Alteridad; Arte Contemporáneo; Fotografía; Mirar; Otredad.

Introdução

Este artigo trata, em especial, do *olhar* e do *outro*, tomando como referência a série de fotografias *Domestic* (2001), de Julie Moos, artista canadense de renome internacional e que, atualmente, reside no sul dos Estados Unidos. A obra em questão foi desenvolvida nessa região e trata das relações entre determinadas etnias que estão presentes no cotidiano da população local. As reflexões em torno da temática partem de estudos desenvolvidos no projeto de pesquisa denominado *Território nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea*. A investigação foi apresentada em uma disciplina pertencente ao currículo de pós-graduação da universidade onde origina-se este trabalho, suscitando reflexões adicionais e complementares aqui presentes. O projeto de pesquisa em questão reflete sobre os imaginários relacionados aos deslocamentos migratórios através das Artes Visuais e da Fotografia (RUEDA; SOUZA; BECKER, 2020), o que autoriza o estabelecimento da relação com o *outro* por meio da arte, desenvolvida neste trabalho.

Segundo Rueda, Souza e Becker (2020), foram construídas, no contexto histórico colonial, imagens do *outro* a partir do viés pertencente ao poder colonial europeu, o que criou ou reforçou estereótipos discursivos oriundos das sociedades colonizadoras. A fotografia, desde seu surgimento oficial⁴, foi um dos mecanismos que contribuiu significativamente para a manutenção, a tonificação e a construção dos imaginários, em especial ao largo do século XIX. Mais contemporaneamente, imagens relativas ao poder também circulam por meio dessa técnica; muitas vezes, entretanto, elas aparecem com evidência, pois resultam de um trabalho artístico que tem o objetivo de promover uma crítica aos paradigmas coloniais. É o caso das obras de Julie Moos, que mostram claramente que ultrapassam os estereótipos herdados do colonialismo. Ao fazê-lo, instala o movimento a que se refere Rueda; Souza e Becker: “a observação, produzida pela fotografia, é um processo recíproco, que questiona as posições de objeto-observador: quem observa também é observado” (2020, p.6).

O artigo, para alcançar o objetivo proposto, divide-se em quatro partes: em um primeiro momento, aborda-se as possíveis relações entre o conceito de alteridade e fotografia com base em Monnet e

⁴ Em 1939, o governo francês anunciou oficialmente a invenção da fotografia (ROUILLÉ, 2009, p.32). Até chegar a esse ponto, foram necessários séculos de trabalho para aprimorar a ferramenta fotográfica.

Santamaría (2011) e Roodenburg (2002). Adiante, reflete-se sobre as possibilidades do *olhar* presentes nos instrumentos oferecidos pela fotografia. A seção utiliza, como referencial teórico, as percepções de Andrade (2005) sobre *olhares fora-dentro*. Após, discute-se a alteridade na fotografia contemporânea por meio da série *Domestic*, de Julie Moos. Para que a ideia seja introduzida, utiliza-se PHE3 (2004) e Bauman (2001) e, em seguida, o trabalho de Moos é abordado pelo viés de Rueda, Souza e Becker (2020), enquanto são estabelecidas discussões sobre leitura e interpretação de obras, com base em Eco (2000) e Coli (1995). Ainda, são tecidas relações sobre a educação do olhar, a partir de Vitelli (2002) e Ostrower (1999). Por fim, a alteridade é abordada em torno do estudo de Todorov (2003) sobre a viagem de Colombo à América e seu contato com os indígenas. Nesse momento, torna-se evidente a diferença entre colonizador e colonizado, revelando que o encontro com o *outro* apresenta complexidades.

Alteridade e fotografia

Segundo o sociólogo Sylvain Maresc, no exercício da antropologia visual e da fotografia antropológica “[...] a alteridade não é fácil de ser vista. Estamos mais habituados a reconhecer o que já conhecemos do que a distinguir o que nos é desconhecido”⁵ (MONNET; SANTAMARÍA, 2011). Roodenburg amplia a discussão ao afirmar o seguinte:

Olhar para nós mesmos como os outros nos olham pode ser uma revelação. Observar como os outros compartilham sua natureza conosco é apenas decência. Mas muito mais difícil é nos olhar entre os outros, como um exemplo particular das formas que a vida humana assumiu, um caso entre outros casos, um mundo entre outros mundos⁶ (2002, p. 10).

A diferença, contrária à alteridade, é o resultado da relação que existe entre o centro – considerado como referente – e tudo aquilo que se afasta da periferia. Esse referente foi considerado historicamente como uma entidade imóvel, que determina nosso pensamento sobre tudo aquilo que difere disso. Assim, surge o processo de fabricação de lateridades, alteridades, imigrações contra as que o pós-colonialismo arremeteu em virtude do reconhecimento da semelhança. A alteridade não nega a diferença, todavia a reconhece para constituir um nós, uma ética de comportamento que respeita as subjetividades e a pluralidade de cada indivíduo e do contexto em que se dá tal encontro.

No marco da fotografia antropológica do século XIX, a representação do sujeito sempre se referia à alteridade, que se constituía no sujeito-objeto de investigação e que foi utilizado como ferramenta para teorias ideológicas e como fim para as propostas visuais.

Ensaio sobre o olhar

Diante das imagens, há os olhos de quem as vê. Assim, questiona-se: quem observa através dos olhos? Arrisca-se responder que esse observador latente é formado por experiências que ele acumula. Para cada coisa que existe, há infinitas interpretações, pois não se enxerga a coisa em si. Faz-se leituras de mundo por intermédio das vivências que se tem. Como estas se renovam a cada momento, a visão e, conseqüentemente, a compreensão do mundo também se transforma.

⁵ No original: “[...] la alteridad no es fácil de ver. Estamos más habituados a reconocer lo que ya conocemos que a distinguir lo que nos es desconocido”.

⁶ No original: To see ourselves as others see us can be eye-opening. To see others as sharing a nature with ourselves is the merest decency. But it is a far more difficult achievement to see ourselves amongst others, as a particular example of the forms human life has locally taken, a case among cases, a world among worlds.

Para Andrade (2005), olhar para o mundo é uma condição e, se há o interesse por compreendê-lo, é necessária uma busca eterna. Esse desejo por novas percepções pode ocorrer por meio de um mergulho no desconhecido, o qual tem o potencial de provocar transformações nos olhares viciados em repetições. Na contemporaneidade, a poluição visual é parte da rotina: recebe-se respostas prontas ou adormece-se diante do acúmulo de informações oferecidas. Imagens de impacto e estímulos visuais competem em busca de atenção por motivos comerciais. O olhar de perto e o exercício da reflexão estão quase em extinção. Na era do imediatismo e do excesso de mensagens, corre-se o risco de se exercer apenas um olhar passivo. Já, em contraste com tal apatia, há a possibilidade de se atingir a condição curiosa do olhar: quando algo é percebido e desperta interesse, pode-se olhar atentamente para ver de fato. A fotografia permite olhares. Andrade enriquece a ideia, complementando o seguinte:

De um olhar resulta uma imagem, e o olhar fotográfico é a forma apreendida. Registra-se o que aparentemente somos. [...] Mas como decifrar nas imagens e nas palavras o que aparentemente somos e o que de fatos somos? Como olhar para aquilo que não aparece? (ANDRADE, 2005, p.115).

A partir do exposto, é possível desenvolver uma reflexão diante dos imediatismos do mundo pós-moderno, o qual se caracteriza por oferecer diversos estímulos visuais. Nesse cenário, as imagens competem, saltam e se reproduzem em massa, sem que seja possível absorver de forma eficiente cada uma delas. Assim, é válido questionar: onde estão as brechas que permitem olhares demorados? É preciso sensibilidade para notar os detalhes esquecidos e considerados pouco importantes, mas que guardam suas qualidades. É um pensamento difícil de pôr em prática frente às demandas existentes na sociedade atual. Por outro lado, a arte permite enxergar as diferentes realidades através de frestas que são pouco exploradas. As pausas são necessárias, pois “perdemos a relação com o tempo e seu direcionamento. Observar, contemplar as coisas do nosso meio, requer tempo. Para saboreá-las, é preciso parar, o que é quase impossível diante do imediatismo das nossas necessidades diárias” (ANDRADE, 2005, p.116).

Para Andrade (2005), a observação permite a percepção de que o ser humano faz parte do mundo e não está somente nesse lugar para preencher espaço. É necessário um mergulho naquilo que se quer conhecer, e a fotografia têm os instrumentos que permitem atingir o alvo e o objeto. Sozinha, ela não garante tal aproximação, visto que é a maneira de olhar que faz a diferença e que estabelece a relação com o objeto. Para isso, “é necessário escutar cada coisa, cheirar, tocar e reparar” (ANDRADE, 2005, p.115). Além, é no silêncio que nasce muito do que é necessário. Nas pausas, há a possibilidade de surgirem frestas que convidam a olhar através daquilo que se encontra rigidamente à frente. A escolha é de responsabilidade de cada um: aproximar-se ou não de uma pequena fissura para saber o que há além exige certo esforço. É um espaço vazio que pode alargar-se conforme o interesse e permitir a passagem, sempre que possível, para novas experiências.

A alteridade na fotografia contemporânea

A fotografia tem sido testemunha permanente da representação do *outro*: desde os primórdios da fotografia etnográfica e antropológica visual, passando pela fotografia científica, a fotojornalismo ou a reportagem sociológica, o foco fundamental, para o qual aponta a lente da câmera, é o *outro*. No entanto, existe uma multiplicidade de variantes a quem poderíamos atribuir um termo com o qual definimos tudo aquilo que percebemos como diferente ao nosso cotidiano e alheio a nossa identidade.

No ensaio *¿Quién es el otro?*, Enrica Viganó, curadora convidada em PhotoEspaña 2003, cujo tema central era “NosOtros”⁷, identidade e alteridade, reitera precisamente essa dimensão múltipla na qual não há um só *outro*, senão muitas maneiras de ser *outro*. Portanto,

Del salvaje al loco, del emigrante al travestido, del freak al otro yo. Imágenes que no podían responder a la identificación del otro. El otro puede estar muy lejos o muy cerca, puede utilizar un lenguaje desconocido -que puede ser una lengua distinta o tal vez otra dimensión-, el otro puede sencillamente aparecer como algo distinto o simplemente estar dentro de nosotros (PHE03, 2004, p.13).

O trabalho artístico contemporâneo possibilita tratar de questões que têm sido inerentes ao próprio indivíduo durante décadas. Zygmunt Bauman insta o *outro*, o estranho, a questionar as afirmações e os fundamentos; a assinalar as discrepâncias que não apenas expõem as arbitrariedades, mas também deixam em suspeita a ordem e a hierarquia adquirida dos séculos passados: “[...] a construção da ordem consiste no dismantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e aceita, na qual ‘ser’ supõe começar eternamente de novo” (BAUMAN, 2001, p. 19-20).

Julie Moos’ uma fotógrafa e escritora canadense que vive atualmente no sul dos Estados Unidos, realiza, desde os anos noventa, séries de retratos, os quais, nos últimos anos, se centram na composição de dois sujeitos e nas conexões que os unem ou distanciam. Ainda que não haja uma ênfase narrativa nas séries de Moos, há uma relação entre as pessoas retratadas que se mantêm no conjunto de fotografias.

Rueda, Souza e Becker (2020) comprometem-se a estudar as obras de Julie Moos por meio de instrumentos presentes na fotografia e que evocam olhares. O objeto que o grupo se propõe a estudar permite a percepção da relação entre o *eu* e o *outro* e denomina-se *Domestic*: uma série de imagens, que apresentam retratos duplos de diferentes indivíduos. As fotografias, nas quais aparecem duas pessoas, uma ao lado da outra, impulsionam a seguinte questão: quem são essas pessoas e qual a relação existente entre elas? Rueda, Souza e Becker apontam que o trabalho aborda “noções de diferença e raça como imperativos do passado colonial, das relações sociais deslocadas para atualidade” (2020, p.3). A artista realiza séries de retratos, os quais são compostos por dois sujeitos que se posicionam em frente a uma câmera. Desse modo, sugerem ambiguidade, visto que os modelos demonstram poucas expressões faciais e/ou corporais. Ainda, é utilizado um fundo neutro, com luz direta e as imagens são objetivas: o retratado mira a câmera e olha diretamente para o espectador.

Em *Julie & Tatie* (Figura 1) e *Beverly & Malinda* (Figura 2) é possível estabelecer questionamentos sobre a relação de poder existente entre as fotografadas. O título da série, *Domestic*, sugere tais reflexões ao referir-se à pessoa que realiza um trabalho doméstico, ou seja, quem trabalha como auxiliar em uma casa. Sendo assim, o espectador da obra irá definir: quem trabalha para quem?

⁷ Pronome pessoal da língua espanhola que encontra equivalência na língua portuguesa no pronome pessoal nós. No entanto, a palavra *nosotros* permite o jogo linguístico de evidenciar a palavra *otros*, ou seja, está dentro da palavra *nosotros* o que nos constitui como seres humanos e fundamenta a subjetividade: o outro, a alteridade.



Figura 1 – Julie Moos, *Julie & Tatie*, 2001. Fotografia, 101,6x132 cm, Birmingham.
Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>.



Figura 2 – Julie Moos, *Beverly & Malinda*, 2001. Fotografia, 101,6x132 cm, Birmingham.
Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>.

A artista convida o espectador a deparar-se com suas representações estereotipadas. Conforme Rueda, Souza e Becker (2020), há ausência de informações periféricas para ajudar a desvelar a relação entre as mulheres, porém, o juízo de valor do espectador, pode interferir na interpretação da obra. Isso ocorre pelo fato de os imaginários serem perpetrados por séculos na memória social e a memória estar relacionada a um imaginário coletivo. Como afirma Susan Sontag (2003, p.99-100), na instrução coletiva: “as ideologias criam arquivos de evidência de imagens, imagens representativas, as quais fixam ideias comuns de significações e desencadeiam reflexões e sentimentos previsíveis”.

Trazida a discussão para o âmbito da leitura e da interpretação de obras de arte, Eco (2000) entende que um trabalho de arte é produzido por um autor, o qual deseja que sua obra seja interpretada a partir do ponto de vista construído. Entretanto, é preciso considerar que o leitor do objeto traz uma bagagem de experiências, da qual resulta uma sensibilidade subjetiva e uma determinada cultura, as quais irão interferir na leitura do trabalho. Eco (2000) diz que a obra é *aberta* porque permite incontáveis e diferentes interpretações, de modo que, quanto mais conhecimento o leitor tiver do mundo, mais definida será sua leitura e, quiçá, mais próxima da mensagem que o artista objetivou transmitir, mesmo que por meio de uma interpretação particular do observador. Para complementar o exposto, Coli (1995) defende que a fruição da arte não é imediata ou espontânea e que não existem regras para tal, visto que é necessário um esforço diante da cultura. Para que uma partida de futebol evoque a emoção do espectador, é preciso que ele conheça as regras do jogo, para que os elementos do evento não passem despercebidos e se tornem indiferentes. A arte caminha nessa direção: ela exige um conjunto de relações e referências complexas, pois ela se transforma com o tempo e, também, se remodela nas mãos de cada artista. Em relação a isso, o autor lembra que as preferências dos

espectadores por determinados artistas variam segundo o meio sociocultural em que eles se encontram, e que se faz necessário um esforço para entender convenções que, hoje, já não fazem sentido e, por isso, a relação com a arte não é espontânea.

A ideia de “opinião livre” é ilusória. Quando alguém julga uma obra por meio de um “gosto” ou “não gosto”, ele está sendo determinado por instrumentos que já possui e que estão de acordo com a cultura que o rodeia. A interação com aquilo que parece estranho ou diferente, seja uma obra de arte contemporânea ou, até, uma outra cultura, necessita de uma ação que exige um olhar cuidadoso diante daquilo que se quer conhecer. É por isso que, quando um sujeito tem uma “ideia espontânea” ou um “saber prévio sobre aquilo que vai encontrar”, demonstra falta de interesse por uma experiência nova. Assim, não existe uma “sensibilidade inata” diante do objeto, mas o que se tem é “uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte” (COLI, 1995, p.117).

No contexto cultural em que os objetos artísticos estão inseridos, ocorre uma interação mútua: as obras de arte nutrem a cultura, sendo que, ao mesmo tempo, elas são nutridas por ela e, assim, só podem ser apreendidas a partir dela. Qualquer que seja o objeto, por exemplo, um quadro ou um livro, são necessários os instrumentos culturais para que se efetive a compreensão dele. Desse modo, Coli (1995) aponta que as ideias de “espontâneo” ou de “sensibilidade inata” para a leitura de um trabalho de arte são graves, pois impedem uma relação mais elaborada com a obra e ignoram um esforço que é necessário para um contato mais rico com ela.

A partir do exposto, é possível considerar que a série *Domestic* permite interpretações subjetivas e, simultaneamente, leituras similares desenvolvidas por diferentes espectadores, afinal, o imaginário é coletivo: trata-se de “uma memória, que não está relacionada com uma lembrança pessoal, mas com um imaginário coletivo, que é mediado por interesses de nosso ambiente imediato” (RUEDA; SOUZA; BECKER, 2020, p.8). As fotografias em pauta sugerem identificar a posição social de cada mulher por meio das diferenciações entre as roupas, contrastes de tom de pele e traços do rosto. Tais elementos são fatores que atuam na confirmação dos estereótipos, influenciando a conclusão sobre quem é a empregada doméstica (RUEDA; SOUZA; BECKER, 2020). Ao encarar as imagens, pretende-se reconhecer o papel de cada um dos fotografados: quem é o criado e quem é o patrão, quem é o proprietário e quem é o estrangeiro, porque assume-se que o branco é o nativo e o mestiço ou negro é o imigrante ou descendente de imigrantes.

A seguir, em *Martin & Raymond* (Figura 3) tem-se dois homens “bem vestidos”, porém, pode-se reconhecer “quem serve a quem” por meio das características dos vestuários que sinalizam quem é o patrão e quem é o empregado. Além disso, mais uma vez, o tom de pele reafirma estereótipos em um contexto pós-colonial que reproduz preconceitos raciais, sugerindo o papel que cada um dos fotografados desempenha no cenário imaginado pelo espectador. Ainda, se imagens do arquivo das representações coloniais forem consultadas, será possível perceber diferenças entre as vestimentas, por meio das quais identifica-se a hierarquia.



Figura 3 – Julie Moos, *Martin & Raymond*, 2001. Fotografia, 101,6x132 cm, Birmingham.
Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>.

Uma outra imagem da série de fotografias em análise denomina-se *Lawrence & Dick*. Nela, há a presença de um homem de pele negra ao lado de um homem de pele branca (Figura 4). As calças do homem branco estão manchadas de tinta. Quem é o empregado e quem é o empregador?



Figura 4 - Julie Moos, *Lawrence & Dick*, 2001. Fotografia, 101,6x132 cm, Birmingham.
Fonte: <http://www.fredericksfreisergallery.com/>.

Diferentemente da imagem anterior, os dois homens estão vestindo roupas mais simples em comparação à *Martin & Raymond*, sugerindo que o trabalho oferecido a um deles não exige uma apresentação tão formal. Rueda, Souza e Becker (2020) apontam que a fotografia não apresenta simbolismos ou hierarquias. Por outro lado, o arquivo visual e cultural do espectador aciona sua herança do colonialismo. Ainda, todas as imagens da série foram produzidas em Birmingham, Alabama, nos Estados Unidos da América. É um território marcado por conflitos raciais, e esse histórico se reflete, hoje, no fato do poder político e econômico da cidade estar concentrado “nas mãos” das pessoas brancas. É um contexto que se soma à obra para produzir significados.

As imagens, assim como a linguagem em geral, não são inocentes e apresentam camadas de significados. Assim, questiona-se: como podemos nos qualificar para atingir suas nuances? Como podemos captar informações que estão invisíveis nas imagens, como o fato da obra *Lawrence & Dick* ter sido produzida em um lugar marcado pelo processo de segregação e discriminação de negros nos anos de 1960? Nesse caso, é necessário trazer, novamente, a discussão sobre o olhar, o enxergar e o ver. É possível estabelecer relações com o âmbito da educação para pensar como estão sendo trabalhados, na pós-modernidade, os olhares, as percepções e a capacidade de escuta. Como educador da disciplina de arte, Vitelli (2002) compartilha que, quando solicita algum trabalho, em sala de aula, seus alunos o desenvolvem rapidamente, como quem objetiva “livrar-se” o quanto antes da tarefa proposta. E, na verdade, são atividades que necessitam de um tempo maior de envolvimento e

continuidade para, assim, ser possível o desenvolvimento de um processo de trabalho. São alunos que já entram na sala de aula como quem não tem “tempo a perder”, pois não toleram aquilo que dura muito tempo ou aquilo que necessita de um pensamento mais elaborado. Vitelli (2002) repara que há uma “percepção distraída”, a qual se faz presente, inclusive, na relação entre os jovens e a arte contemporânea, já que é necessário um esforço maior para perceber o explícito e captar o implícito no encontro com o *outro* que, nesse caso, são os trabalhos de arte. Em consonância com o exposto, a reflexão de Ostrower (1999) aponta que, para o espectador recriar uma obra mentalmente, ele precisa dar palavras às emoções ou ideias que são evocadas pela imagem. Cada indivíduo faz sua síntese diante de uma obra, ou seja, cada um pode entender a arte a seu modo, porém, dentro do que a obra propõe. Para isso, não basta apenas olhar, mas é preciso ver. Assim, ela explica o seguinte:

[...] o crescente discernimento que é o desenvolvimento sensível de nossa inteligência, e tudo aquilo que completaria o entendimento de nós mesmos, está sendo desestimulado pela educação que recebemos. Não me refiro à instrução na escola, que pode ser boa ou má. Refiro-me à *educação* no sentido mais amplo, à formação de nossa mente pelo mundo sensível em nossa volta: pelas formas de trabalho, pelas formas de diversão e lazer – hoje, a própria cultura parece reduzida a mero momento de lazer – pelos meios de comunicação e pelas palavras e imagens utilizadas, pelas ruas que atravessamos todos os dias, as casas em que moramos, as lojas em que compramos e os próprios objetos que devemos comprar. Aí, tudo é de tal modo ofensivo à sensibilidade, de tamanho desrespeito ao material, o que, em si, nada mais é do que desrespeitoso ao próprio ser humano, que é espantoso as pessoas não o perceberem (OSTROWER, 1999, p.60).

A partir do exposto, é possível refletir que o significado que é dado às coisas está relacionado ao tempo e ao interesse destinado a elas. As fotografias de Julie Moos se aproximam “de diferentes formas do Outro colonial na contemporaneidade, buscam representações das ideologias coloniais, bem como propõem, a partir da interculturalidade, um posicionamento em relação com o Outro” (RUEDA; SOUZA; BECKER, 2020, p.13). É um trabalho que dialoga com o pós-colonialismo e com as semelhanças e diferenças existentes entre o *eu* e o *outro*, e é válido ressaltar que, “desde a fotografia e a arte contemporânea, o Outro existe, a partir do encontro entre o simbólico e o imaginário, sempre múltiplo e fragmentado, em constante deslocamento” (RUEDA; SOUZA; BECKER, 2020, p.14-15). A alteridade reconhece a subjetividade e a pluralidade de cada indivíduo, assim como o contexto desses encontros.

Navegações entre o *eu* e o *outro*

Escribir u opinar sobre el colonialismo en los albores del siglo veintiuno podría parecer anacrónico o carente de propósito. Para muchos es cosa del pasado, que en todo caso mueve la nostalgia y quizá a algún acto patriótico ante la estatua ecuestre de algún padre de la patria; pero nada más. [...] En efecto, el colonialismo clásico como forma extrema de dominación política, económica, social y cultural, virtualmente ha desaparecido del planeta. Está superado históricamente. Pero prevalece como problema político que afecta directamente a millones de seres humanos en varios continentes y que amenaza a otros pueblos formalmente independientes y realmente dominados por grandes potencias, o que intentan zafarse de esa condición de dependencia y sometimiento (MURIENTE PÉREZ, 2010, p.48).

A chegada das teorias pós-colonialistas tem potencializado uma atitude crítica frente à representação do *outro*, colocando em debate os imaginários e estereótipos que temos associado hierarquicamente a determinadas culturas e etnias. Desde a arte contemporânea surgem diferentes perspectivas e

propostas criativas que subvertem e reconfiguram os preconceitos estabelecidos, dando abertura para um cenário plural onde existe a alteridade e não só a diferença. Se é necessário um esforço diante dos trabalhos de arte para compreender seus diferentes aspectos, faz-se necessário, também, um esforço diante do ser humano para ser possível estabelecer uma aproximação genuína. Em ambos os casos, significa um esforço diante da cultura.

O estudo de Todorov (2003) dialoga com o exposto. Segundo o autor, um dos motivos que levou Colombo a viajar até a América foi o interesse pelo ouro. O navegador, ao desembarcar na costa, passou a admirar de maneira intensa a natureza encontrada. No princípio, o ouro; depois, a avareza cedeu espaço à submissão a uma natureza encantadora. Esse foi seu único intercâmbio real, visto que ele não planejou explorar o ambiente natural para adquirir recursos que tinham o potencial de se transformarem em objetos úteis. Entretanto, ele não foi capaz de reconhecer a cultura dos povos em questão por ela ser diferente da sua. Colombo admirou, unicamente, a beleza da natureza, desconsiderando a riqueza das trocas culturais que ele poderia ter estabelecido com os indígenas. Todorov (2003) trabalha a questão da alteridade por meio da história da descoberta da América. O texto aborda a visão do europeu em relação ao território do continente americano, sendo que ele reflete e afirma que Colombo enxergou a sua imagem e suas expectativas refletidas nos indígenas. Isso ocorreu pelo fato de ele não estar interessado na comunicação humana, em perceber e conhecer o *outro* ou em reconhecer e interagir com a diversidade cultural. O navegador entrou em território estrangeiro apenas para suprir interesses próprios, e não considerou que a diferença é a base da vida social e que, a partir das interações entre o *eu* e o *outro*, se constroem identidades, as quais se dão na distinção entre o que eu “sou” e o que eu “não sou” e no conflito com o que é estranho. Nessa ordem, é possível afirmar que Colombo foi guiado pela autoridade e não pela experiência, visto que ele sempre soube de antemão aquilo que ele iria encontrar, ou seja, ele não procurou a verdade, mas, sim, comprovações daquilo que ele queria que fosse a verdade. Como exemplo, Todorov (2003) aponta que, durante a primeira travessia, ele procurou indícios de “terra à vista”, os quais ele encontrou. Por outro lado, sabe-se, hoje, que eram falsos sinais, pois a terra visada só foi alcançada vinte dias depois. Para Colombo, a ilha de Cuba era uma parte do continente da Ásia, e ele também excluiu as informações trazidas pelos indígenas, as quais diziam o contrário. Além, ele ignorou a diversidade linguística e, inclusive, acreditou que eles não sabiam falar, ou seja, não admitiu que os indivíduos em questão tivessem uma língua, pelo simples fato de ela ser diferente da sua, a qual ele acreditava ser “a correta”. Mesmo após “ser convencido” de que os indígenas tinham uma língua, Colombo não pareceu demonstrar esforço para entender os americanos. Durante as tentativas de comunicação, ele não considerou a diferença, pois percebeu palavras similares a sua língua e acreditou que os nativos estivessem pronunciando-as de forma errada. Assim, ele agiu o tempo todo como se os compreendesse, mas, na verdade, o que ele realmente entendia eram os resumos dos livros que ele já havia lido (TODOROV, 2003).

O evento apresentado por meio da história de Colombo aponta que a linguagem é uma via de construção do sujeito, mas ela só é possível quando também se inclui aquilo que é diferente. Além, quando se estabelecem reflexões a partir do conceito de alteridade, compreende-se que sua realidade não é tangível e estática, pois está sempre determinada pelo contexto histórico e social, considerando-se relativa e relacional. Monnet & Santamaría (2011, p.5), afirmam que,

En consecuencia, recurrir al término alteridades y apostar por la tarea de indagar esos procesos y dinámicas que las constituyen, con la intención de explicar y comprender unas y otros, de dar cuenta de los sentidos y en este caso en concreto de las imágenes puestas en juego, nos emplaza en un mundo que lejos de configurarse como familiar e integrado por sujetos similares a uno, se nos presenta como desconocido y constituido insólitamente por extrañezas y extraños; incluyendo entre estos últimos a ese extraño particular que, individual y colectivamente, es uno mismo.

Por meio de uma expedição e aventura, Colombo liderou uma frota até o continente americano, atravessando o Oceano Atlântico durante dias, até atingir a terra visada. Nessa viagem, “descobriu a América, mas não os americanos” (TODOROV, 2003, p.69), ou seja, ele teve sucesso em sua jornada, pois chegou em terras desconhecidas e “descobriu um novo mundo”. Por outro lado, após ter se dedicado a um longo tempo em viagem, falhou na expedição e aventura do ato de linguagem e da alteridade no próprio destino almejado.

Considerações finais

A arte contemporânea convida a olhar de perto, de longe, por dentro, por fora e através. Permite, também, a observação do objeto por meio de diferentes ângulos. Assim, fica perceptível que a arte pode apresentar diferentes aspectos, como questões conceituais, sociais, psicológicas, filosóficas, morais, históricas, religiosas e políticas e ser, até mesmo, um instrumento de conhecimento. Além, ela pode propor uma crítica ou uma experiência, sendo uma forma de se relacionar consigo mesmo, com o *outro* e com esse mundo que apresenta facetas tão diversas.

Existe um impulso revolucionário nas propostas da arte contemporânea relacionadas ao colonialismo, que pretendem revisar determinadas estruturas hierárquicas na história da representação do *outro*. A través do trabalho de diversos artistas contemporâneos se evidenciam os estereótipos ancorados em nossa sociedade, revelando os imaginários culturais e as camadas de realidade que podem existir numa (aparentemente) simples imagem fotográfica.

O estudo de Todorov (2003) aborda as relações entre colonizado e colonizador, as quais também estão presentes na análise de Rueda, Souza e Becker (2020) em relação às obras de Julie Moos. A análise de Todorov (2003) trata do início da colonização da América, e os trabalhos da artista em pauta são produzidos no período contemporâneo. São contextos diferentes, porém, nota-se que ainda são reproduzidas as diferenças entre colonizado e colonizador. Assim, o eurocentrismo é, ainda, um padrão de poder hegemônico e está presente na história dos países colonizados, deixando clara a diferença entre conquistadores e conquistados. A relação com o *outro* sobre a qual Todorov (2003) reflete, também pode ser pensada por meio da relação mútua entre artistas, espectadores, obras de arte e suas culturas. Ainda, o ser humano tem individualidades, mas só existe e se constrói na relação com o *outro*, o que, por consequência, acaba por interferir no coletivo e vice-versa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: Olhares Fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. (M. Malo de Molina, & C. Piña Aldao, Trads.) Madrid: Ediciones Akal, 2001.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MONNET, N.; SANTAMARÍA [eds.]. *Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*. *Revista Quaderns-e*. Instituto Català d'Antropologia, número 16 (1-2), p.1-15, 2011.

MOOS, Julie. Beverly & Malinda. Imagem. Disponível em: <<http://www.fredericksfreisergallery.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

MOOS, Julie. Julie & Tatie. Imagem. Disponível em: <<http://www.fredericksfreisergallery.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

- MOOS, Julie. Lawrence & Dick. Imagem. Disponível em: <<http://www.fredericksfreisergallery.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- MOOS, Julie. Martin & Raymond. Imagem. Disponível em: <<http://www.fredericksfreisergallery.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- MURIENTE PÉREZ, J. A. Puerto Rico, la herida por la que sangra Nuestra América. *Correo de Nicaragua*, número 9, p.48-58, 2010.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- PHE03. *NosOtros. Identidad y alteridad. PhotoEspaña2003*. (A. del Río Herrmann, & M. García Lozano, Trads.) Madrid: La Fábrica Editorial, 2004.
- ROODENBURG, L.. *De Bril van Anceaux. Anthropological Photography since 1890*. Zwolle, Netherlands: Waanders, 2002.
- ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. SP: Ed Senac, 2009.
- RUEDA, L. R.; SOUZA, G.; BECKER, A. Deslocamentos na percepção do Outro colonial desde a arte contemporânea. *OuvirOUver*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v.16, n.1, p.160-173, jan.jun. 2020.
- SONTANG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.) Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VITELLI, Celso. *Estação adolescência: identidades na estética do consumo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.