

PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS



Analice Dutra Pillar
Anna Barros
Aracy Amaral
Daisy Peccinini de Alvarado
Diana Domingues
Evelyn Berg Ioschpe
Lenora Rosenfield
Margareth Pereira
Maria Amélia Bulhões
Mônica Zielinsky
Nelson Aguilar
Olímpio Pinheiro
Sílvio Zamboni



PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS

RESERVA TÉCNICA
Editora da UFRGS



**Universidade
Federal
do Rio Grande
do Sul**

Reitor
Hélgio Trindade
Vice-Reitor
Sergio Nicolaiewsky
Pró-Reitora de Extensão
Ana Maria de Mattos Guimarães

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor
Sergius Gonzaga

CONSELHO EDITORIAL

Celi Regina Jardim Pinto
Fernando Zawislak
Günter Weimer
Ivo Sefton de Azevedo
Joaquim B. da Fonseca
Luis Alberto De Boni
Mário Costa Barberena
Mário Rigatto
Sergio Roberto Silva
Sergius Gonzaga

**Associação Nacional
de Pesquisadores
em Artes Plásticas
(ANPAP)**

Diretoria 91/93

Presidente
Maria Amélia Bulhões

Vice-Presidente
Romanita Disconzi

1ª Secretária
Evelyn Berg Ioschpe

2º Secretário
José Augusto Avancini

1ª Tesoureira
Blanca Brites

2ª Tesoureira
Diana Domingues

PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS

Analice Dutra Pillar
Anna Barros
Aracy Amaral
Daisy Peccinini de Alvarado
Diana Domingues
Evelyn Berg Ioschpe
Lenora Rosenfield
Margareth Pereira
Maria Amélia Bulhões
Mônica Zielinsky
Nelson Aguilar
Olimpio Pinheiro
Sílvio Zamboni

RESERVA TÉCNICA
Editora da UFRGS

© dos autores
1ª edição: 1993

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
e Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

Capa: Paulo Antonio da Silveira

Editoração: Geraldo F. Huff

Revisão: Anajara Carbonell Closs,
Marli de Jesus Rodrigues dos Santos
e Maria da Graça Storti Féres

Montagem: Rubens Renato Abreu

Divulgação: Jurandir Soares

Administração: Silvia Maria Secrieru

A publicação desta obra contou com o apoio do CNPq.

474p Pesquisa em artes plásticas / Analice Dutra Pillar... et al. --
Porto Alegre : Ed.Universidade/UFRGS/Associação
Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (AN-
PAP), 1993.

1.Artes plásticas - Pesquisa - Brasil. I. Pillar, Analice
Dutra.

CDU 73(81)

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto CRB 10/1023

ISBN 85-7025-286-2

Nº do registro: 3195

Nº da obra: 926

Data: 19/05/2010

Sumário

Indefinições a enfrentar e prioridades na pesquisa sobre arte brasileira <i>Aracy Amaral</i>	9
Pesquisa em história da arte: mutações metodológicas e discussão de uma constante metodológica <i>Daisy Peccinini de Alvarado</i>	17
A historiografia da arte no Brasil: notas para uma revisão <i>Margareth Pereira</i>	29
O paradigma em arte e ciência <i>Sílvio Zamboni</i>	29
A aura e seus avatares: do azulejo colonial à tecno-imagem <i>Olímpio Pinheiro</i>	39
A investigação na produção da obra de arte <i>Anna Barros</i>	51
Como pensar a visualidade nesse final de século? <i>Diana Domingues</i>	59
Momento da pesquisa: da percepção e do fazer em artes visuais - interseções <i>Mônica Zielinsky</i>	67
A leitura da imagem <i>Analice Dutra Pillar</i>	77
A recepção da obra de arte na escola <i>Evelyn Berg Ioschpe</i>	87
A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil <i>Maria Amélia Bulhões</i>	93
Pesquisa e curadoria: perfil da 22ª Bienal Internacional de São Paulo <i>Nelson Aguilar</i>	101
Profissionalismo e restauração <i>Leonora Rosenfield</i>	109
Os autores	117

Apresentação

A diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) tem a satisfação de oferecer ao circuito de arte a presente publicação, que torna possível o trânsito de reflexões advindas de seus associados pertencentes a diferentes regiões do país. Reúnem-se aqui problemas e indagações que habitam o dia-a-dia do pesquisador. São depoimentos pessoais que podem incentivar novos trabalhos. Esperamos que seja a primeira de muitas outras publicações temáticas da ANPAP. Seu título, *Pesquisa em artes plásticas*, aponta o objetivo central dos artigos: discutir a prática de pesquisa com seus avanços e suas dificuldades, numa tentativa de suprir as carências neste campo.

Assim como demos continuidade a um trabalho já iniciado, outros virão a fazê-lo depois de nós. Esta é tarefa de uma associação de pesquisadores: uma rede de apoio, estímulo e difusão de idéias e experiências.

Para a realização desta publicação contamos com o patrocínio do CNPq, bem como com a colaboração do Mestrado em Artes Visuais/UFRGS e da Fundação Ioschpe. A todos o nosso agradecimento.

Diretoria da ANPAP
Gestão 91/93

Indefinições a enfrentar e prioridades na pesquisa sobre arte brasileira

Aracy Amaral

A arte dos artistas de países da América Latina sempre foi considerada pelos europeus como arte de segunda classe, uma arte periférica que segue de longe ou de mais perto as tendências artísticas da Europa e, neste século, dos Estados Unidos. Isso no que se refere à contemporaneidade. Imagine-se no que tange à arte dos séculos passados. Que muito recentemente, nos últimos cinco anos, haja um interesse maior pelo que se cria neste continente, é ainda algo tão novo, e, ao mesmo tempo, tão fruto das atuais circunstâncias de paralisação das vanguardas na Europa, do esgotamento de sua contemporaneidade, e do interesse de alguns raros diretores de museus e críticos de arte, que ainda não dá para encarar esse fenômeno como algo que veio para ficar.

Parece evidente que quando um país se apresenta como uma cultura forte, como é o caso do México, com um presente fruto de uma trajetória cultural, de um passado cultuado e preservado como uma memória que deve orgulhar um cidadão, este dado já é, de *per se*, um motivo de respeitabilidade, independente do fato de que o México se constituiu, na década de 30, com o muralismo, a mais forte influência estrangeira na arte norte-americana. Não importa que posteriormente este movimento tenha se academizado. Sua influência foi tão considerável, tanto nos Estados Unidos como na América do Sul, que a força das artes visuais do México moderno chega a ombrear com o interesse que a arquitetura e a escultura precolombianas, assim como as artes do período colonial levantam em arqueólogos e estudiosos da História da Arte de todo o mundo.

No entanto, apesar de todos os debates sobre a problemática da identidade em nossas culturas americanas, mesmo no México, onde a História da Arte tem se desenvolvido consideravelmente, permanece a terminologia de origem europeia para caracterizar os movimentos artísticos que tiveram lugar em nosso continente.

Deixemos de lado os casos dos demais países da América Latina nesta primeira reflexão. Vejamos o Brasil: foi Lucio Costa quem denominou de protobarrocas as manifestações ocorridas no século 16 e século 17, que estariam mais vinculadas ao maneirismo, no caso dos retábulos, somente como exemplo, da Igreja de São Lourenço de Niterói, assim como os dois retábulos laterais mais antigos da antiga Sé de Salvador, ou os retábulos da Capela de Santo Antônio em São Roque, em São Paulo, ou da Capela de Voturuna, nos arredores de Santa do Parnaíba, no mesmo Estado. Isto é, não nos atrevendo a ir buscar uma nomenclatura nova, adotamos, nos primeiros estudos mais aprofundados sobre nossas expressões plástico-visuais, os termos europeus, ou, no caso de Lucio Costa, mais respeitosamente próximos deles.

Na verdade, em termos do século 18 e até meados do 19, quando se tornam abundantes as manifestações artísticas no litoral, como nas zonas de mineração, ou nos territórios hoje do Brasil e antes da Coroa da Espanha no Rio Grande do Sul (Sete Povos das Missões), assim como em Itu, no início da prosperidade canavieira precedendo a do café, no interior de São Paulo, denominam-se de "barrocas" essas tendências. E faz-se igualmente a distinção entre o primeiro barroco e o segundo barroco da segunda metade do século 18, assim como se assinala com certa facilidade a presença da tendência rococó, que marcaria a arte decorativa religiosa até inícios, e mesmo meados, do século 19.

No Brasil, em todo esse período colonial, como todos sabemos, é esmagadora na produção artística a arte em função da religião, da decoração de igrejas e capelas, através da imaginária, e mesmo no mobiliário, sobrepondo-se à pequena produção de arte profana. Predomina, também, de fato, o tridimensional, no qual o artesanato qualificado comparece com inegável qualidade em versões provinciais de rara inventividade em relação à metrópole, de onde vêm os modelos e estilos.

O mesmo não pode ser dito em relação à pintura, para cuja apreciação é difícil aplicar a terminologia "barroco", "rococó" e mesmo "neoclássico". Na verdade, há nas pinturas desses

séculos (18 e 19) brasileiros dados dessas escolas, porém um europeu sempre sorri ao aplicarmos a terminologia européia a essas manifestações. Há implícita nessas pinturas uma ingenuidade, um toque canhestro evidente, um colorido excessivamente vivo, certa crueza no tratamento das figuras, luz excessiva, ao lado de paisagens de inspiração européia, essas obras permanecendo a meio caminho das escolas européias mencionadas, as influências belgas, italianas, etc. Na pintura “ingênua” norte-americana dos séculos 18 e 19 também há casos similares aos nossos, sobretudo na retratística, freqüentemente anônima, que começam a dissipar-se em meados do século 19 quando os Estados Unidos, a partir de sua prosperidade, começam a ter seus artistas estudando diretamente na Europa.

Qual a solução que um historiador brasileiro da arte deveria adotar em face desses problemas? Atitudes do tipo da menção “faz anjinhos com traços negróides” por fidelidade à sua raça (tendo em vista que os pintores-artesãos eram sobretudo mulátos ou negros treinados pelas ordens), hoje nos parece argumento insuficiente para a abordagem correta de nossa arte do período colonial, e que se estende, de fato, até meados do século 19, como no caso do vale do Paraíba, em São Paulo, em função da riqueza cafeeira, ou mesmo na Bahia e Rio de Janeiro, esta capital do Império.

Não basta rever as fontes da pintura brasileira, seria importante, a nosso ver, tentar encontrar uma nomenclatura mais condizente com o que elas realmente são, do ponto de vista visual. Não se trata aqui de reivindicar uma autonomia de tendências, e neste ponto voltamos à problemática de toda a arte feita na América Latina (porquanto pintura cuzquenha é específica de uma região, assim como pintura quitenha, com características já próprias). Será que a pintura colonial brasileira não poderia ter características peculiares que nos ajudassem a denominá-la por outros termos que não os europeus? Quem sabe não? Pois a cada intuito de classificação, cada painel, cada quadro, nos aparecem antes como híbridos, resultantes de uma miscigenação cultural autêntica, nem isto nem aquilo, porém uma mescla por vezes saborosa. É que se não alcançam uma erudição ou uma “modernidade” em termos de vanguarda entendida como inovação de escola, detêm, em contrapartida, uma graça, um encanto, frutos desse mesmo hibridismo. Que a nosso ver deveríamos assumir de uma vez por todas. É o caso por exemplo de certas pinturas de

José Teófilo de Jesus, da Bahia, em que retrata os continentes, obras que, com isenção total não se pode classificar como "barrocas", apesar de reconhecer-se o conhecimento da pintura por parte do artista.

Acredito que este seja tema para um Colóquio, sem desejar que se configure como uma postura nacionalista fora de época, mas antes como uma necessidade de encarar nossa própria contribuição artística de acordo não mais com cânones importados, porém de acordo com nossa circunstância e nossa produção plástica.

O mesmo poderia dizer-se da pintura do século 19, pintura ingênua no sentido de autodidata, mesmo embora inspirando-se ou freqüentando artistas "eruditos". O caso de Miguelzinho Dutra não é único, pois temos também um Debret "brasileiro", nas obras encantadoras de João Pedro *O mulato*, de Curitiba, que precede em alguns anos o próprio neoclássico francês fundador da Academia do Rio de Janeiro. O Brasil, se teve obras neoclassicizantes foram raras (como "A degolação de São João Batista", de Vitor Meirelles) e, na verdade, a terminologia mais adequada seria a palavra "acadêmica", quando os artistas freqüentaram a Academia Real de Belas Artes. E dentro da Academia havia os românticos, ao lado dos realistas. E dentre os românticos, porque não incluir os pintores de naturezas mortas inspiradas em temática nacional, como as de Agostinho José da Motta, de aspiração localista?

Em nosso país, mais importante que o impressionismo francês e a "descoberta da luz" talvez tenha sido a descoberta de nosso meio-ambiente, a motivar as telas românticas de tantos pintores inspirados na literatura que mencionava o índio, idealizado embora, ou mesmo nossa paisagem, a partir de 1870. Literatura e pintura: essa a virada fundamental da pintura brasileira no século passado. A terra, a paisagem, o homem. Parecem títulos de capítulos de Euclides da Cunha, mas, na verdade, é por aí que Almeida Júnior se distancia da capital do Império, e opta por permanecer em São Paulo, em empatia pela vivência, luz, e gente interioranas que ele funde com sua própria experiência vital e artística.

O impressionismo vem de fora, é a novidade que Castagneto, e os irmãos João e Artur Timóteo da Costa nos revelariam, assim como Visconti, outro internacionalista que já vibrara com a

pintura pré-rafaelita visível na “Dança das Oreades” e em “Gioventu”, que devem ter parecido estranhas à época.

Nosso país é de economia instável, politicamente sempre mutante, pleno de surpresas, ausentes a planificação e os projetos a longo prazo. Como desejar encontrar artistas de trajetória harmoniosa e coerente? Difícil. Daí porque sucumbe aquele que pensa encontrar permanente preocupação de vanguardismo mesmo em nossos modernistas. Anita Malfatti é bem exemplo desta colocação, porém ela não está só. 1930 foi aparentemente uma data fatal, marco de mudanças de todo gênero para o país, o meio cultural e social. Tarsila, Di Cavalcanti (que só pode começar a ser chamado de modernista, como Tarsila, a partir de 1923), além de Gomide, modificam suas tendências e qualidade de pintura a partir de 1930, e mesmo Rego Monteiro interrompe sua produção por longos anos. E o estranho caso de Guignard, que depois de estudar na Europa em começos dos anos 30 passa a ser um artista praticamente ingênuo (para o olho de quem desconhece sua biografia), retornando depois à observação poética da paisagem e casario de Minas Gerais até chegar a pintá-la de cor, fantasiando-a na mais livre transfiguração?

Quando durante a Segunda Guerra Mundial o Brasil enviou um grupo de artistas para Londres para uma exposição em benefício da RAF, Mario de Andrade irritou-se porque a crítica local chamou nossos pintores de secundários, como de criadores de 2ª ou 3ª água. Tudo vem do ponto de vista de quem vê essa produção. Para os ingleses nossos pintores eram imitadores tardios de tendências superadas pelas vanguardas. Cada povo, cada cultura, porém, tem sua trajetória, seu tempo, seu ritmo, sua história, suas etapas. O caso da Rússia, que “queimou etapas” de fins do século ao suprematismo é um fenômeno peculiar, e eles tinham um passado cultural, dentro do qual se pode inserir a religiosidade de um Malevich diante da arte.

Entre os inúmeros problemas que a pesquisa da História da Arte no Brasil nos apresenta estão as prioridades. Num país que não enfrenta o prioritário nem um programa a ser seguido a despeito dos obstáculos políticos. A partir de inícios dos anos 40 o SPHAN deu prioridade aos estudos sobre a arte e arquitetura colonial brasileira. Esqueceu-se do século 19, que só há cerca de dez anos está sendo estudado devidamente. Mas chegou seu momento. A pintura, porém, do século 19, está ainda à espera de que se rompam os preconceitos em relação à sua produção entre

nós. Nem a abertura do Museu D'Orsay foi estímulo suficiente para que houvesse interesse maior por esse momento tão instigante da arte brasileira, um período de transição em uma cultura híbrida...

A partir dos anos 60 a História da Arte no Brasil prioriza o século 20. Tudo bem. Pessoalmente, foi um desafio a investigação das primeiras décadas pois desejávamos conhecer nossos antecedentes, os ancestrais mais imediatos de nossa contemporaneidade. Acredito, no entanto, que somente depois que tivermos razoavelmente coberto a pesquisa do moderno e do contemporâneo é que nos voltaremos, nas universidades brasileiras, para outros desafios. Que são prementes para que o Brasil possa integrar o meio de História da Arte em nível internacional.

Não me refiro somente à arte do exterior, muito timidamente abordada, porém à arte da antigüidade egípcia, clássica (greco-romana), medieval, renascentista, etc. Sem falar na arte oriental, em todas as suas escolas. Por uma questão política, assistimos agora na Universidade de São Paulo a um interesse inicial pela abordagem da arte na América Latina. Antes, quem o fazia era considerado excêntrico, como quando abrimos essa disciplina na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo nos anos 70. Enfim, o que parece-nos deveria ser feito seria, ao nível da USP, universidade que conheço, por exemplo, um projeto de abertura de canteiros de obras com essas prioridades, com a aquisição de material bibliográfico, feita de diapositivos, localização no estado e no país de obras originais dessas épocas. No entanto, até hoje um historiador de arte sente-se como um *outsider* na USP: há História da Arte no Departamento de História, na Escola de Comunicações e Artes, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Disciplinas que instrumentam os estudantes para obtenção de seus diplomas como historiadores, artistas plásticos e arquitetos, disciplinas dadas por professores que são historiadores, ou se formaram em Escolas de Artes Plásticas ou de Arquitetura. Falta-lhes o "seu" instituto, e hoje, rápidas reuniões e encontros nacionais e, para alguns poucos, internacionais, visam preencher as lacunas de um convívio necessário para complementar a formação autodidata. Porém, por incrível que pareça não se conseguiu ainda na Universidade de São Paulo a implantação de um Instituto de História da Arte, em nível de graduação (e posteriormente de pós-graduação) a fim de formar futuros pesquisadores e historiadores. Sabemos que a Unicamp já iniciou os primeiros passos nessa

direção, nível de pós-graduação, pressupondo que os que se candidatam a seus cursos tiveram uma formação sólida em História da Arte na graduação, o que é bastante duvidoso e parece uma continuidade da situação já existente desde fins dos anos 60 e não um progresso. Lembro-me que em rápida conversa com um crítico inglês bastante frívolo, Edward Lucie Smith, aqui em São Paulo, há uns dois anos, ele enfatizou que edições sobre arte latino-americana (ou brasileira, no caso), só teriam interesse na Inglaterra e Estados Unidos, quando houvesse disciplinas obrigatórias em universidades desses países sobre esses temas. Do contrário, as editoras não se abririam para traduzir, publicar, etc. Lentamente, vemos que o horizonte parece abrir-se. Léon Dé-gand, quando diretor do MAM de São Paulo em 1948 afirmava por sua vez que um meio artístico-cultural somente se afirmaria mediante a existência de um tripé: mercado de arte, colecionismo, produção artística. Esta sua afirmação, quando a li pela primeira vez, me chocou bastante. Hoje, percebo que talvez ele tivesse razão. Na verdade, é do contexto que nasce um meio cultural sólido. E a pesquisa de arte, a economia e finanças participam deste contexto tanto quanto uma real efervescência criativa como a do Brasil nestes últimos anos. Mas uma se apóia na outra. Daí porque nos queixamos tanto de nossos museus, suas carências, sua ineficiência, o desapoio que sofrem por parte de nossas autoridades. A pressão para sua existência e florescimento é um esforço conjunto que deve vir de todos os lados. E a Universidade e a política cultural devem traçar juntas uma prioridade que não pode ser para um ano ou dois, mas o planejamento deve existir paralelamente a qualquer recessão. E existir paralela a ela, e ser posta em prática em etapas a despeito do fugidio momento presente.

Pesquisa em história da arte: mutações metodológicas e discussão de uma constante metodológica

Daisy Peccinini de Alvarado

A pesquisa em arte, dentro do enfoque disciplinar da História da arte, se coloca como uma articulação dialética entre o pesquisador e o objeto a ser pesquisado. Esta obrigatória e óbvia relação é indiscutível, mas o que se pode apresentar como o cerne do problema é a natureza e os meios que se intrometem para direcionar e viabilizar a relação sujeito e objeto, neste caso.

Partindo do pressuposto de que o sujeito é “como o centro de perspectiva”, este, apesar de consciente, é inevitável que o seu ponto de vista subjetivo interfira no processo da análise do fenômeno. Entretanto deve caber ao pesquisador a condução de métodos e estratégias, tais que impossibilitem confundir o fenômeno, qualquer elemento do campo da história da arte, tomado como problema da pesquisa, com seu próprio pensamento, aí refletido. Neste sentido, um dos grandes problemas da pesquisa da história da arte é o de confundir o estado subjetivo despertado pelo objeto da pesquisa, encobrando a natureza do próprio objeto.

As possíveis vias ou metodologias que poderiam operar uma dissuasão, quanto a esta centralidade do sujeito, como núcleo de seu próprio universo, seriam basicamente as que privilegiam o objeto, em procedimentos objetivos que gerem um saber, por demonstração cientificamente fundamentada.

As minhas experiências de mais de duas décadas de pesquisa no campo da história da arte permitem colocar em discussão as evidentes mutações metodológicas, o que permite deduzir

como tem sido poderoso o elemento histórico que demarca o tipo de abordagem formulada pelo pesquisador, sendo ele mesmo o cientista observador e formulador de questões. Nestas condições, o historiador da arte permanece o homem de seu tempo, jungido a uma visão cósmica, a sua paisagem — daí a irremediável desconfiança quanto a uma única metodologia de pesquisa para a história da arte.

A indagação seria a respeito de que procedimentos metodológicos seriam compatíveis aos diferenciados e múltiplos enfoques desta natureza? Estes quatro séculos de produção de literatura artística, no mundo ocidental, testemunham inúmeras propostas de abordagens e métodos de pesquisa da história da arte. Estas diferenciações fundamentam o argumento de que, dependendo do período da história a ser estudado, um tipo de abordagem se faz necessária, quer pela diferente natureza e diferenciada direção do pensamento humano, naquela determinada conjuntura, que se apresenta no tocante à obra; quer pela diferença de interesse e visão do problema que tem o historiador ao efetuar a sua investigação. São inúmeros os exemplos de ancoragens — espacial, temporal ou social —, a arte de um tempo configura-se em transgressão ou diálogo com a convenção humana, como afirma Gombrich. Pode-se trazer esta constatação — também para o ângulo do historiador — dependendo do conceito da função da história da arte que ele possui. As histórias da arte assim não deixam de ser histórias de expressões dos significados da arte de seu tempo e das personalidades de seus autores.

Com o objetivo de refletir sobre o mecanismo dialético da pesquisa em história da arte, obviamente é preciso estar atento para se evitar o jargão pretensioso e o sentimentalismo espúrio e voltar-se para o cerne do processo de reflexão, capaz de dar conta dos fenômenos pertinentes à área.

Uma vez conscientizada a condição do sujeito pesquisador e do objeto da história da arte e suas instabilidades, os procedimentos seguintes seriam refletir sobre as operações ou estratégias da pesquisa. Como ela se dá? Indo buscar na teoria literária, podemos procurar definir este momento como uma síntese entre diacronia e sincronia: cabe ao pesquisador a reconstituição do modelo — projeto da arte, com também o reconhecimento da subversão do mesmo; ainda a liberação da opressão ideológica da cultura mistificadora (quase sempre) do passado. Esta operação envolve dois procedimentos opostos: a descrição do que é,

portanto a narração, e a argumentação, interpretação do significado. Nesta teia se relacionam um sistema de virtualidades e um outro das realizações concretas.

Portanto, o objetivo da história da arte compreenderia operações tais como da montagem, da desmontagem e de remontagem. Este objeto não é fixo, mas convoca uma interação de passado e presente no quadro da cultura para a modelagem de uma realidade. À luz desta reflexão seria considerado frutificador o pensamento sobre os mecanismos da pesquisa em história da arte, proveniente da semiótica, não a de raiz lingüística, mas de tradição peirciana, biológica e médica — entendida de forma ampla, como experiência humana da natureza. Assim o método dos historiadores apesar de não se basear em verdades preliminares, ou em deduções retiradas de princípios teóricos, “envolve todos os imponderáveis de um conhecimento amadurecido da natureza humana” (...) (Williams, 1990, p.21).

Este método se caracteriza por se desencadear a partir de situações de intuições e adivinhações, que não devem ser tomadas como arbitrárias, ao contrário, o que aparentemente podem ser considerados como pequenos detalhes, são estes precisamente os signos de relações prováveis entre os dados (1990).

Os elementos lógicos do método conjectural dos historiadores, no caso historiadores da arte, podem instaurar um princípio constante e estruturado, no quadro das variabilidades metodológicas de sua pesquisa. Desta maneira o método possível envolve a seqüência, a observação (quebra-cabeça, meditação, idéias novas, intuições); o segundo momento seria o da conclusão/ dedução (inferências, modelagem criativa) e a terceira etapa a da indução (de inferências, conclusões testadas e corrigidas). Segundo J. Deely, na experiência os três elementos lógicos se interpenetram e desenvolvem uma espiral sem fim, no percurso ilimitado da hermenêutica, e da compreensão humana (1990, p.21-3).

Este pensamento, proveniente da semiótica, parece ser uma contribuição importante para uma reflexão relativa à possibilidade de um princípio constante, metodologicamente válido para a pesquisa em história da arte. Supera a dicotomia da lógica tradicional entre a dedução e a indução, entre o objetivismo e o subjetivismo. Ao inserir a abdução, cria-se uma tricotomia de elementos lógicos no modo de raciocínio do pensamento do historiador, atribuindo a este elemento uma importância similar ao papel desempenhado nas descobertas científicas e diagnoses médicas.

Conclusivamente, seria importante que os pesquisadores em história da arte aprofundassem estas perspectivas metodológicas no campo específico de seu interesse e atuação.

Referência bibliográfica

WILLIAMS, B. Uma década de debates: história e semiótica nos anos 80. *FACE*. São Paulo, v.3. n.1 p.21, jan/jun 1990.

A historiografia da arte no Brasil: notas para uma revisão

Margareth Pereira

O método segundo o qual um historiador de arte empreende sua pesquisa é antes o resultado de certas premissas frente ao seu campo e objeto de estudos na busca da construção de um espaço de comunicabilidade com os homens e suas obras, do que um mero e neutro procedimento técnico.

Evidentemente, no campo da arte, é a obra ela mesma que constitui o "documento" principal do historiador: a história da arte é antes de tudo uma disciplina da visualidade e isto é consensual, tanto para os adeptos da crítica estritamente formalista, delineada a partir de Konrad Fiedler e Heinrich Wölfflin, como para os seus "opositores", que desde Alois Riegl por exemplo, vem defendendo também sua inserção num contexto cultural e filosófico, estruturante do próprio fazer artístico.

Pode-se dizer, entretanto, que, se durante quase meio século a historiografia da arte se dividiu entre a vertente formalista e a vertente tecnológica, inaugurada por Warburg e Panofsky a partir da trilha aberta por Riegl, esta polarização foi sendo alterada e ampliada pelas correntes sociológica, fenomenológica, esta sobretudo com os trabalhos de Merleau Ponty, e ainda pelos trabalhos dos discípulos do estruturalismo linguístico e da semiologia.

Na verdade, estes últimos insistiam em lembrar que considerar as obras como pensamento visual de uma cultura ou retirá-las do seu contexto para considerá-las como pura visualidade seria minorar a renovada capacidade de toda obra de arte de, justamente, contrariar uma interpretação fechada e definitiva e propiciar um infinito jogo de produção de sentidos.

Ora, estes discursos teóricos, inclusive em seus entrecruzamentos, provocariam nestes anos 80 uma grande mudança nos métodos de abordagem da arte e na escrita de sua história. A própria trajetória da historiografia contemporânea — falo aqui da chamada “nova história” — incidiria por sua vez no campo da interpretação dos acontecimentos artísticos, aproximando e fazendo coincidir os perfis — historicamente entendidos como separados — do historiador e do crítico de arte e colocando, sobretudo os primeiros, no centro dos processos de criação que anteriormente limitavam, confortavelmente, em descrever, tipificar, classificar, nomear.

Nestes últimos anos, diversos historiadores têm se esforçado para não descuidar do campo semântico e de suas estratégias formais, e criar ainda medições que reabilitem a crítica formalista, sem esquecer que “a forma é sempre ideológica”. Daí uma postura metodológica que exige, para a necessária comunicação, que o crítico deve estabelecer com o seu objeto a considerar, ainda, tudo aquilo que não é a obra propriamente dita: o contexto cultural, a ciência, a filosofia, a biografia, a tradição, o mito, etc. Publicações especializadas vêm dedicando particular atenção à historiografia da arte, onde estas novas tentativas teóricas e metodológicas começam a ser explicitadas, o que marca um retorno crítico dos historiadores de arte em direção aos seus próprios métodos de análise.

Este movimento global de crítica no caso da historiografia da arte no Brasil, merece ser desenvolvido atentando-se ainda para outras questões. Com efeito, esta mediação buscada no interior do campo disciplinar deverá ser capaz de neutralizar a importância dos discursos sobre os modelos e as filiações passivas dos movimentos artísticos no Brasil em face dos seus congêneres europeus, buscando, antes de tudo, pensar estes movimentos a partir das obras, elas mesmas, e da poética dos próprios artistas, mas acentuando-se ainda a observação do campo cultural brasileiro, em suas singularidades.

Isso leva em certos casos — como, por exemplo, na arte colonial ou na produção de inúmeros artistas “estrangeiros” que passam a atuar no Brasil a partir do século 19 — à necessidade de resgatar-se os embates do artista com o próprio meio. Muitas vezes, por exemplo, observa-se que o contato com uma cultura e uma “realidade” empírica ao mesmo tempo familiar e “outra” leva o artista a radicalizar o processo cognoscitivo e à crise que

permeia todo processo de criação, o que deixa marcas e se impregna no seu pensamento poético.

Na análise da produção artística de períodos históricos onde este estranhamento entre o artista e o meio é evidente — como ilustra o choque social, cultural e/ou existencial dos artistas coloniais, dos membros da Missão de 1816, de figuras como Castagneto, Guignard ou Segall, entre tantos exemplos, este processo não pode ser ignorado.

O “desconforto” e o “estranhamento” entre o artista e seu fazer causados por uma situação de ruptura e afastamento de espaço, tanto ideológico como físico, que está ‘naturalmente’ interiorizado, por vezes torna mais agudo o processo de reflexão implícito na arte, desenhando novas temáticas, novas ordens de questionamentos e soluções no interior da sua própria trajetória entendida enquanto individualidade que se move num determinado campo cultural.

Talvez, tomandô-se o caso da Missão Artística de 1816 possamos melhor apontar, ainda que de forma exploratória, alguns descobramentos que se impõem ao olhar do pesquisador se ele começa a considerar seu objeto de estudo segundo uma “outra” perspectiva de abordagem: formalista e ao mesmo tempo capaz de contemplar as experiências artísticas em suas singularidades.

Vejamos um pouco em detalhe o caso dos franceses que chegam ao Brasil em 1816.

Primeiramente, sentimos o peso da historiografia dos modelos e das filiações. Neste sentido, pode-se dizer que banalizada por dezenas de exposições e textos produzidos no Brasil e até mesmo no exterior, a Missão é um destes momentos fecundos e formativos da visualidade brasileira que oferece um vasto campo de reflexões bem pouco explorado para além do seu entendimento, como exemplo de um “neoclassicismo caboclo” e, portanto, como mais um movimento de transferência e cópia mal-acabada de modelos formais “externos”.

Por outro lado, e quase como decorrência deste posicionamento do historiador diante do seu objeto — e que o “desqualifica”, de saída — existe um segundo aspecto. Parece-nos que um novo limite que se há de romper neste caso e em tantos outros — é aquele que insiste em diluir a trajetória individual dos seus membros no interior de um movimento, sem uma detida e profunda intimidade com as obras.

Uma aproximação da Missão artística através do resgate da obra de seus membros de modo mais individualizado e plasticamente mais comparativo, sublinhando suas escolhas, indecisões, a própria sinuosidade de suas trajetórias no campo da arte, apontaria certamente poéticas diversas e conduziria ao interesse e à necessidade de explorar outros aspectos estruturantes destas obras, agora também no plano cultural, ideológico (cruzando o social e o individual), para dessas mediações sucessivas poder se tentar penetrar na sua inteligibilidade.

No caso de um artista da Missão como, por exemplo, Grandjean de Montigny isto parece conduzir a certas afirmações, umas aparentemente óbvias, outras nem tanto e que de todo modo, com raras exceções são explicitadas ou sequer consideradas. Parece-nos, por exemplo, que suas obras inauguram no âmbito da cultura local uma visualidade nova — neoclássica como definiriam alguns críticos — mas esta visualidade é muitas vezes nova também no seu próprio fazer e mais ainda: muitas vezes nova no que diz respeito às próprias questões que atravessam o campo da arquitetura ocidental. Isto implica dizer que este fazer, estas formas, esta visualidade devem ser avaliados tanto em sua materialidade, como também em sua função, em seus possíveis sentidos e no seu estatuto epistemológico.

Vejamos, por exemplo, o caso da Missão e a análise desta produção artística dita neoclássica através de outros cotejamentos e particularmente frente às correntes artísticas que atravessam a cultura europeia setecentista.

Se seguirmos neste particular, o esquema já delineado por Giulio Carlo Argan a respeito do neoclássico e do romântico, veremos que aquele autor não considera o romantismo como uma reação ao movimento neoclássico. Para ele, o neoclassicismo se insere numa sensibilidade europeia que resulta de novas atitudes do indivíduo frente à realidade — natural e social — que se desenvolve desde, pelo menos, meados do século 18. Romântica é portanto toda a primeira fase do ciclo histórico da arte moderna, incluindo-se nela o neoclassicismo (Argan, 1993).

Os artistas que compõem a Missão Artística de 1816 movem-se dentro desta sensibilidade romântica onde a experiência brasileira significa, para alguns, um momento de ruptura e novo direcionamento.

Com efeito, parece-nos que a realidade natural e social que observam e da qual participam irá levá-los a substituir o entendi-

mento da antigüidade clássica não mais como uma história conclusa — certamente exemplar e vista como modelo ético-ideológico absoluto e universal que anula as tradições locais e as histórias nacionais — como vinham operando, como artistas ligados ao universalismo histórico difundido em toda a Europa com o império napoleônico.

Utilizando as análises de Argan, podemos sugerir que alguns membros da Missão Artística de 1816, a partir da experiência brasileira, irão opor à esta evocação clássica, a-histórica e trágica na sua imobilidade, uma outra evocação clássica e igualmente romântica, mas marcada, agora, pelo sentimento de continuidade histórica entre passado e presente.

Vale dizer que este sentido da história ao contrário da atitude anterior contempla o movimento e o drama e é, para o historiador italiano, a outra face do romantismo. No caso europeu, esta vertente se aproximou, principalmente, da história e da arte medieval e cristã, enquanto que os artistas franceses no Brasil jamais abandonariam suas matrizes clássicas.

Assim, a experiência brasileira, remete-os a uma realidade que se por alguns aspectos — sobretudo naturais — os leva a rever uma nova Arcádia — mergulhando-os, como numa viagem no tempo, numa relação com a natureza “primitiva” (pense-se no isolamento de Taunay e de Grandjean, construindo suas residências em áreas não urbanizadas e em pleno contato com o meio-ambiente natural) por outros aspectos — sobretudo sociais —, obriga-os a atentar tanto para as especificidades locais, como recoloca, agora em outras bases, a noção iluminista de progresso, não mais de maneira abstrata e ideal mas inserida numa realidade histórica, concreta e particular, suscitando o enfrentamento de situações e problemas novos (lembre-se aqui que Debret instala sua residência ao contrário de seus pares no centro da cidade e da tônica etnográfica — pitoresca e histórica — dos seus croquis).

Cumprir buscar detectar nas trajetórias de cada um desses artistas as marcas desse novo direcionamento que parece atingi-los — mas de maneira *diferenciada* — gerando desdobramentos e questões particulares na obra de cada um. Isto implicaria em reconhecer e demonstrar ainda a heterogeneidade de orientações que parece existir dentro daquilo que se convencionou entender como um movimento — a Missão Artística — com regras, formas, postulados fixos, sublinhando sobretudo o campo de reflexão e escolhas que estes artistas foram obrigados a enfrentar em

torno de questões, muitas vezes, só bem mais tarde tratadas pelos seus colegas europeus.

Mas a observação da Missão suscita ainda outros comentários. Esta sensibilidade romântica que alguns destes artistas revelam num caminho sinuoso, não é nova no contexto brasileiro. G. C. Argan lembra que a palavra "romântico" já se emprega como equivalente de "pitoresco" e se refere ao paisagismo inglês, o que vale dizer, se refere a uma arte que não imita nem representa a natureza mas a modifica, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades da vida social. Acrescentaríamos, ainda, que transformar e agir sobre a natureza de forma radical, capaz, inclusive, de interferir e "modificar a realidade objetiva seja em coisas concretas, seja na forma como se toma consciência delas" foi um ato consciente em toda problemática de colonização e ocupação de vastos territórios, ainda que por vezes se tratasse de uma *ação* orientada por princípios e objetivos religiosos. E isto, principalmente, na América brasileira.

Com efeito, em outras oportunidades já chamamos atenção para a exacerbação da experiência crítica e do olhar diante de paisagens, homens, cores, sons, absolutamente novos e que foi vivenciado no Brasil por religiosos, artistas ou simples colonos desde o século 16. É verdade, que assinalamos também um movimento oposto: a recusa voluntária do ver e do pensar, um apego tanto mais forte aos dogmas e à percepção da natureza como pura revelação de uma ordem certa e imutável quanto a realidade social e natural era entendida como um mundo sem limites (sem pecado) — um mundo "às avessas". Esta atitude, no entanto, foi constantemente contrariada e colocada em crise, diante da própria "missão" de impor a esta natureza uma ordem — uma segunda natureza — criada a partir de uma racionalidade humana. E é neste sentido que se esboça a nossa tentativa de defender uma abordagem historiográfica, da arte no Brasil que vimos insistindo em chamar de "às avessas", que resgate certas especificidades da cultura brasileira, com as quais, também os artistas franceses passam a se confrontar.

Deste ponto de vista construído exploratoriamente a partir da observação dos artistas de 1816, talvez pudéssemos sugerir que, no contexto brasileiro, nova não foi esta sensibilidade romântica, mas antes de tudo a forma de expressá-la, de lhe dar forma, visualmente; mais severa frente aos excessos barrocos, mais metódica em relação ao gesto de projetar comparativamente-

te à tradição oral dos mestres de obras, mais enfática e clara na marcação dos elementos estruturais e compositivos do que a velha tradição ibérica, radicalizando o entendimento do campo do artifício. Entretanto, deve-se relativizar também esta visualidade nova diante, por exemplo, da proximidade de algumas obras de arquitetura “neoclássica” desenvolvidas por Grandjean e de certas construções rurais fluminenses — o que já foi apontado por alguns historiadores mas que deve ser pensado a partir de novas perspectivas. Parece-nos poder sugerir que numa certa medida, “habitar uma nova Arcádia”, pode ter significado, no caso da arquitetura, reencontrar uma produção “nativa” com a mesma clareza estrutural, depuramento ornamental e adequação funcional dos antigos.

No que diz respeito a esses novos “colonizadores”, deve ser investigada a própria atitude mental — ambígua — no seu contato com o país; parecendo afirmar, no plano do coletivo, o entendimento desse território cultural, físico e social não apenas como um mundo novo, outro, às avessas mas, inserindo-o dentro de uma absoluta continuidade histórica vista por eles de forma um pouco mais alargada — “da barbárie à civilização” — e, no plano individual, cedendo a um movimento inverso ao estabelecer com esta realidade, sobretudo com a paisagem, uma relação de primitiva e ideal cumplicidade.

Neste sentido, parece-nos impossível continuar considerando a obra de Grandjean de Montigny, de Debret ou de Taunay como um todo neutro e homogêneo: o arquiteto que realiza reformas em Cassel não é exatamente o mesmo que projetará o solar da Gávea, o artista que copia e admira Poussin não é o mesmo que desenhará a enseada da Glória, o aquarelista que viaja a Roma não é o mesmo que descobrirá a rudeza e a exuberância dos trópicos. Cabe agora, aos historiadores construir um discurso teórico capaz de acolher no silêncio da observação destas obras e destes homens a atualidade de seus gestos.

Referências bibliográficas

- YVE, Alain Bois. *Vive le formalisme*. *Art Press*, n.199.
ARGUN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
PEREIRA, Margareth de Silva. A arquitetura brasileira e o mito. *Revista Gávea*, n.8. Rio de Janeiro: PUC-RJ.

O paradigma em arte e ciência

Sílvio Zamboni

Todos que até hoje se preocuparam com a questão da “pesquisa em artes”, sempre tiveram imensa dificuldade na escolha de um método que permitisse um tratamento adequado à questão.

Considerando-se que a pesquisa na ciência é um fato que preocupa o homem desde os mais remotos tempos, e que as preocupações com esse assunto são tão antigas quanto as da própria ciência, existe incorporada ao acervo do conhecimento humano uma imensa gama de dados a respeito da pesquisa em ciência. Dessa forma, tenho claro que um dos métodos de abordagem à pesquisa em arte é exatamente a utilização e confronto dos conhecimentos gerados para a pesquisa em ciência. Pela carência de estudos sobre as questões teóricas da “pesquisa em artes”, se faz necessário ir em busca de referenciais teóricos elaborados não pelos teóricos da arte, mas pelos filósofos da ciência ou sociólogos do conhecimento.

Dentro desse espírito é que deve ser entendido o presente artigo, que aborda uma questão de importância para o entendimento de como se desenvolvem os “ciclos” na ciência ou na arte. Para tanto me baseio principalmente nas idéias que Thomas Kuhn desenvolveu para a ciência, as quais procuro confrontar, interpretar e interpor para a arte, no intuito de estar contribuindo para um entendimento mais amplo a respeito do que hoje entendemos por “pesquisa em artes”.

Thomas Kuhn, em seu livro *A estrutura das revoluções científicas* (1989), lança muitas idéias de suma importância, sobre a forma como se dá o desenvolvimento das ciências. Analisa principalmente o mecanismo da mudança dos grandes paradigmas nas ciências, ou seja, a substituição de um conjunto de normas, regras e princípios, por outros, que vêm a ser base de todas as

revoluções científicas. Ele identifica e define os períodos de “ciência normal” e os de “revolução científica”, em que tanto num como no outro, a criatividade continua sendo a mola propulsora do desenvolver das atividades. O que acontece de diferente em ambos os casos é uma questão de magnitude, de ordem de grandeza e não de diferenciação com relação à criatividade nos processos de produção científica. Nas revoluções científicas, é necessário um impulso criativo muito maior para que possa ser procedido o rompimento de um paradigma, enquanto que nos períodos de ciência normal também se necessita de criatividade mas numa proporção e magnitude muito menor, o suficiente para encontrar as soluções dentro do trabalho cotidiano obedecendo as regras de um paradigma dado, sem grandes mudanças, sem rompimentos, apenas o suficiente para se solucionar os “quebra-cabeças” (para continuar usando os termos de Kuhn).

A propósito, Kuhn mostra que a ciência não teve um desenvolvimento harmônico e linear como pode parecer à primeira vista, com uma construção calcada na acumulação progressiva de conhecimentos, na qual se teria primeiramente construído uma base, e, numa seqüência lógica e harmônica, sendo colocado tijolo sobre tijolo a fim de erigir o grande edifício da ciência atual. O desenvolvimento científico se deu aos saltos, de forma fragmentada, calcada não na amplitude homogênea e cronológica do decorrer dos eventos, mas nos conjuntos de teorias e conceitos que formaram os paradigmas.

A ciência vive em torno de uma sucessão de paradigmas, ou seja, em torno de conjuntos de teorias coerentes entre si e que não se contradizem. Os cientistas que trabalham em épocas em que existe uma estabilização, credibilidade e não contestação desse conjunto de normas, fazem o que Kuhn chamou de “ciência normal”, ou, resumidamente, eles se tornam uns solucionadores de “quebra-cabeças”, e nunca alguém que testa os paradigmas. Principalmente nessas fases, eles são intocáveis, inatacáveis, pois a própria comunidade científica de forma organizada trabalha a todo custo para preservá-los. Nas épocas de ciência normal poucas novidades afloram; o trabalho dos cientistas fica reduzido a testes de especificidades dentro do mesmo cenário. Existe o medo de contradizer as “teorias de plantão”; uma pesquisa que aponte um caminho que possa contradizer um paradigma terá, num primeiro momento, grandes reações da comunidade científica, que está acostumada a trabalhar e a raciocinar dentro desses

moldes. A primeira reação do pesquisador que pertence a essa mesma comunidade, é não se confrontar com seus próprios colegas, e a rever os resultados e a interpretação dos resultados de sua pesquisa.

Os paradigmas científicos são resguardados pela comunidade científica, que possui escudos criados por ela própria para suportar enquanto for possível as pressões de novas idéias que poderão originar os novos paradigmas.

Mas os paradigmas não se mantêm eternamente. Ao longo do tempo, eles vão se esgotando, e, antes de serem substituídos, existe normalmente um período de crise, com dúvidas, desconfianças e contestações ao conjunto de princípios ainda vigentes, que são as precondições necessárias para a emergência de novas teorias, ou como no dizer de Kuhn: "Rejeitar um paradigma sem simultaneamente substituí-lo por outro é rejeitar a própria ciência" (1989).

Todas as crises que antecipam a mudança de paradigmas são marcadas pelo obscurantismo e pelo conseqüente relaxamento das regras que orientam a pesquisa normal. O paradigma começa a ser contestado. Na época de crise, já não se amparam totalmente as novas descobertas, contraprovas começam a surgir, e aos poucos um paradigma vai sendo substituído total ou parcialmente por outro.

Quando surge um novo paradigma, normalmente instala-se um período de intensa atividade, onde começam a aflorar novas descobertas de relevância, a criatividade se faz necessária de forma intensa, pois novas teorias vão se formando, tudo tem que ser repensado, tudo deve ser reenquadrado em novos moldes, muito tem que ser quase que inteiramente redescoberto.

A comunidade começa aos poucos a aderir à nova forma de pensar, com a conversão de novos adeptos. Aqueles que relutam e persistirem em não aceitar as novas leis, correm o risco de ficarem marginalizados.

A teoria elaborada por Kuhn toma como base as revoluções e mudanças ocorridas na ciência, mas guardadas as especificidades, ocorrem mecanismos muito semelhantes em arte.

A dinâmica das rupturas no campo artístico são muito próximas do que Kuhn chamou de "revoluções científicas" para os "caminhos" ciência, os ciclos paradigmáticos guardam tanto em arte como em ciência muitas semelhanças na sua sistemática de surgimento e ruptura.

A arte, em todas as épocas, também se desenvolveu baseada em paradigmas. De maneira mais ou menos formal, sempre um conjunto de idéias orientou a feitura das artes, desde as pinturas em cavernas, onde os temas assumiam o desejo da dominação da caça e de animais, até as releituras pós-modernistas dos dias atuais.

É certo que os mecanismos do suceder de paradigmas não se deu, a exemplo do que ocorre na ciência, pela discussão de uma comunidade fechada. A questão nesse sentido é um pouco mais ampla, onde além dos artistas que geram o produto da arte, existe um público receptor, uma crítica, teóricos de toda espécie, além dos *marchands*, mecenas, etc.

A discussão, a aceitação, a elaboração dos princípios em arte não são tão formais e organizadas como ocorre nas comunidades científicas. Mas esse processo mais amplo e aberto não faz por diferenciar que a arte caminhe conduzida e orientada por paradigmas. Os paradigmas na arte são as guias que delimitam a forma de atuação e produção dos artistas, e possuem também regras de conduta, de certa forma rígidas, que não podem ser transgredidas.

A obra de arte tem sentido dentro de sua época e condicionada aos paradigmas que se encontram em “vigência”, nesse determinado momento histórico. Não teriam nenhum sentido os abstratos de Kandinsky na Renascença, da mesma forma que possivelmente passaria despercebida a pintura de Monalisa, se fosse gerada na época do pleno vigor modernista. Isso ocorre devido a paradigmas diferentes, o renascentista era totalmente diverso do paradigma modernista.

Dentro dos paradigmas estabelecidos, a exemplo do que ocorre na ciência, existem também em arte os períodos que poderíamos denominar de “arte normal” que possuem características análogas aos períodos do que Kuhn (1989) chamou de “ciência normal”, ou seja, uma produção artística sem a preocupação de promover grandes rupturas, a arte feita sem grandes buscas, a arte sem a proposição de resolução de grandes problemas. Nesses períodos há, como também ocorre na ciência, uma estagnação, usa-se a criatividade para apenas se procurar resolver problemas de menor importância, ou seja, resolver o que Kuhn chamou de “quebra-cabeças”, dentro dos paradigmas dados. É nesses períodos que os artistas se contentam em fazer algo com pouco ineditismo ou de originalidade, como refazer algo com

mudanças pequenas, mexer na aparência sem se alterar a estrutura, ou mesmo se copiar o já feito de uma maneira mais subjetiva.

À medida que vai esgotando o trabalho dentro de um conjunto de normas de uma escola ou movimento, em que a repetição cada vez torna-se mais comum, e que a originalidade é cada vez mais difícil, vai-se configurando um certo esgotamento dentro desse movimento, e chega-se a uma fase de crise tal qual se dá com os paradigmas científicos. Esses indicadores de crise revelam o esgotamento do movimento. Esses momentos na história da arte não se deram de forma linear e imediatamente identificável, até mesmo em ciência muitas vezes a revolução científica pode até passar quase que despercebida ou mesmo identificada de uma forma muito tardia.

Em arte, devido a sua própria forma de existência característica e com um incremento racionalista de menor formatação, e devido também a opção do artista em se ligar a uma ou outra escola, a identificação desses diferentes momentos fica muitas vezes dificultada. Mas mesmo assim, o que se detecta é que os vários movimentos artísticos, de uma forma geral, tiveram um início sempre vigoroso, em que o artista que a ele aderira tinha "tudo a fazer" porque as "normas e regras" eram novas, e tudo podia ser "recriado" de uma maneira original. Isso aconteceu em quase todos os movimentos que ocorreram dentro do modernismo, com discussões intelectualizadas e calorosas que vieram a desabrochar em manifestos escritos e amplamente divulgados.

A ruptura em arte talvez tenha sido, por muitas vezes, até mais traumática e difícil do que a revolução nas ciências exatas, porque fica na dependência mais de uma predisposição e uma vontade interior e individual para a aceitação, do que a apresentação de fatos facilmente assimilados pela razão individual. Nas ciências exatas é mais fácil se colocarem questões lógicas pertinentes a uma ou várias teorias compatíveis, e se explicar racionalmente o novo conjunto que compõe o paradigma. Em arte os novos parâmetros não podem ser colocados como teses matemáticas, baseadas em dados racionalizáveis, para convencer os indivíduos a aceitarem os novos padrões. Além do mais, a comunidade científica se reúne organizadamente para discutir as novas questões e a aceitação dos novos paradigmas, enquanto a comunidade artística não possui foros organizados de discussão nem tem mecanismos de procedimentos semelhantes. Acresça-se a isso o fato de existir, além dos artistas, críticos e teóricos, um

público que também participa dessa transformação na forma de receptor e interlocutor do produto artístico.

A ruptura realizada pelos impressionistas, por exemplo, foi de certa forma traumática, o movimento levou muitos anos para ser aceito pelo grande público, e mesmo pela maioria dos críticos e artistas. A maioria dos artistas pioneiros do movimento pagou alto preço pela adesão à nova "estética", enquanto os que prosseguiram nos caminhos da arte acadêmica continuaram confortavelmente a viver de seus trabalhos sem traumas e sanções.

À medida que o Impressionismo foi ganhando o reconhecimento do seu valor, com o passar dos anos e mesmo décadas, a situação foi aos poucos se invertendo; o movimento tornou-se vitorioso e aceito, a ponto de os artistas que se opuseram a ele na época passarem de heróis a vilões, inclusive sendo até hoje penalizados e discriminados pelos curadores e museólogos que escondem os seus quadros nos porões de museus.

A sanção pela não adesão a novos paradigmas vitoriosos não ocorre somente em arte, em ciência existem mecanismos semelhantes, os cientistas que não aderirem às novas idéias ficam às margens das suas comunidades.

É necessário se frisar que um paradigma, por ter sido substituído, não perde a sua validade científica, ele apenas deixa de ser utilizado, cai em desuso. Em arte também aí se encontram semelhanças, pois obviamente a obra não deixa de ter valor por ter sido executada sob perspectivas passadas. A diferença, que pode até chocar nessa comparação pela obviedade, é que em ciência o pesquisador descarta mais rapidamente a sua história, os paradigmas são substituídos e esquecidos, o referencial histórico tem nesse sentido um valor quase que nulo, enquanto que em arte esse valor histórico é de suma importância, e mesmo fundamental para a formação de qualquer artista.

Para se fazer arte de forma consciente é necessário, ou pelo menos desejável, que se tenha na mente o transcurso já realizado por outros artistas e outras escolas em épocas diversas. É necessário esse processo, para servir como um referencial para aquilo que foi produzido.

A existência de grandes paradigmas em arte e em ciência é maior que a própria diferenciação entre arte e ciência como disciplinas separadas, ou seja, podemos até dizer que dentro de outras perspectivas que orientaram outras épocas, não se faziam grandes diferenciações entre arte e ciência, essa diferenciação é

de certa forma algo novo dentro da história do conhecimento humano. O clássico e mais conhecido exemplo é Leonardo da Vinci, que transitava com extrema facilidade, tanto pela arte como pela ciência. Possivelmente dentro de seu pensamento não havia grandes diferenciações, a pintura e o desenho deveriam ser para ele uma área do conhecimento como eram a anatomia ou a balística. Os seus projetos e desenhos de invenções são muitas vezes autênticas obras de arte, inclusive com detalhes de sombra, luz e movimento.

Nota-se ao longo da história a existência de grandes e pequenos paradigmas. Há alguns que chegam a dar rumos e orientar outros menores, como é o caso do modernismo, que foi um grande guarda-chuva que abrigou inúmeros movimentos artísticos distintos (cubismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.), mas com uma mesma orientação básica como um conjunto de idéias a ser seguido.

O modernismo, como um grande paradigma, ou seja, um amplo conjunto de princípios coerentes com proposições definidas, também teve o seu início, seu desenvolvimento e a sua crise. Na realidade, o que nos dias atuais chamamos de pós-modernismo nada mais é do que o esgotamento e/ou transição do paradigma modernista para um outro. Para nós é muito difícil, exatamente por estarmos vivenciando e participando do processo, tentar identificar o que realmente sucede quanto à questão do esgotamento e transição do modernismo. Quando se esgotou? Foi como afirmam alguns autores, em torno dos anos 20? O movimento pop dos anos 60 já era pós-modernismo? E o pós-modernismo é crise e esgotamento do modernismo, ou um novo paradigma?

O que se escreve hoje sobre o pós-modernismo por mais importante e necessário que possa ser, não é definitivo. O pós-modernismo é a denominação de um terreno movediço e que está em formação, é impossível medi-lo ou perfurá-lo para se retirar amostras e fazer uma análise segura e profunda, por que ele é movente e ainda não tomou uma configuração definitiva. A meu ver, a única indicação segura para a interpretação de sua existência está ligada ao mecanismo de início-desenvolvimento-esgotamento dos paradigmas. Interpretações mais seguras e detalhadas desse movimento, como um evento cronológico-temporal, ficarão a cargo dos estudiosos das próximas décadas.

Mas o que se pretende nesse item é apenas dar uma idéia dos mecanismos gerais de funcionamento que ocorrem por ocasião das revoluções e rupturas em ciência e em arte. Não pretendo mapear e organizar classificações de grandes ou pequenas mudanças de paradigmas, e muito menos identificar movimentos artísticos e científicos para deles fazer estudos de caso, se bem que isso não deixa de ser um campo aberto para muitas outras pesquisas. Quando exemplos foram citados aqui, o foram somente como uma forma de facilitar a exposição da matéria.

O importante é ressaltar a semelhança da ocorrência desses processos tanto na ciência quanto na arte, o que ocorre devido a serem ambas membros do mesmo corpo único que constitui o conhecimento humano.

A teoria das revoluções científicas de Kuhn, entre muitas coisas, mostra que a acumulação em ciência de certa forma foge àquele conceito tradicional de uma descoberta abrir caminhos para outra descoberta, ou seja, a acumulação de conhecimento como uma somatória de todos os deltas de uma forma linear e subsequente. Tem mais sentido se falar em acumulação dentro de um mesmo paradigma. Quando ocorre a mudança de paradigma é abalada a cadeia que orientava e conduzia a acumulação.

Não se pode fazer um raciocínio linear e abrangente que sirva como uma regra básica para todas as áreas do conhecimento. Temos que considerar que as várias ciências têm suas particularidades, além das suas diferentes escolas, cada qual com premissas próprias. A acumulação de conhecimentos ou o progresso das idéias se dá dentro dos paradigmas das respectivas correntes de pensamentos.

Por exemplo, é possível falar no progresso e na acumulação dentro do paradigma da economia neoclássica, pois a seqüência de pesquisas produzidas por essa corrente contribui para a acumulação de conhecimento. A cada trabalho bem-sucedido que é publicado e divulgado, vai-se operando um acréscimo nessa massa de saber econômico. Mas, possivelmente esses progressos em nada contribuirão para a corrente dos economistas marxistas, exatamente porque as escolas e as suas premissas são muito diferentes, embora tenham em comum o mesmo campo de estudo.

Portanto, qualquer análise que se faça a respeito do progresso deve levar em consideração não só a área de conhecimento

como também as escolas e correntes existentes, que atuam sobre diferentes paradigmas.

A arte normalmente é tida como uma área que não depende da acumulação de conhecimento e do progresso das idéias, e até certo ponto pode até parecer estranho falar em progresso, mas se nos reportarmos um pouco à história, veremos que cabe outra interpretação aos fatos que sucederam. Pode existir uma acumulação e mesmo um progresso, dependendo do paradigma e dos objetivos a que atende a arte dentro desse conjunto de idéias. Por exemplo, a pintura e o desenho, por muito tempo, tiveram como objetivo básico a representação, foram disciplinas cumulativas por excelência, pois havia uma questão técnica em evolução, onde um artista se baseava em "descobertas" de outros para poder progredir na busca de uma perfeição representativa.

A técnica da perspectiva, o uso da sombra para melhor identificação de volumes, o claro-escuro como forma de tratamento da luz, foram alguns dos fatores que podem ser considerados como descobertas que somaram para melhorar a representação, enquanto o objetivo básico da pintura foi esse.

O objetivo da arte é coerente com o conjunto das idéias que a guiam, e para se atingir esses objetivos normalmente pode-se ter uma acumulação, não só em termos técnicos como também em termos intelectuais.

Não se pode dizer que a própria trajetória modernista não conheceu progressos em relação ao objetivo que visava alcançar. As descobertas de Cézane foram fundamentais para o cubismo, e o cubismo por sua vez teve papel fundamental para a trajetória de outros movimentos que se sucederam dentro do paradigma modernista, o que pode ser considerado como um fator cumulativo, uma vez que os resultados de um movimento tiveram influência e orientaram os rumos de outros que se seguiram. O modernismo tinha objetivos claros e definidos, e para seguir sua trajetória teve a necessidade de uma acumulação, queimando etapas, como um verdadeiro suceder de "descobertas", em que o resultado de uma implicava no desenvolvimento de outra.

É difícil hoje se saber se a trajetória modernista poderia ter tomado caminhos diversos dos que tomou, ou se de uma forma mais próxima do que ocorre em ciência, os resultados de um teriam que obrigatoriamente ter desembocado na formulação do outro, mas de qualquer forma o suceder de fatos e descobertas fez com que tudo o que deveria acontecer tivesse efetivamente

acontecido, pois o esgotamento do movimento ocorreu de forma a não deixar brechas para novos caminhos e tentativas de se refazer o percurso de forma diferente. Isso induz a pensar que o percurso foi feito de forma cumulativa, e uma vez esgotado, sobreveio a crise, sem retornos que fizessem por vislumbrar novos caminhos que não tivessem já sido trilhados. Tentar hoje descobrir variantes insólitas no modernismo seria algo análogo a tentar aperfeiçoamentos nas leis enunciadas por Newton.

Referências bibliográficas

- ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- BOHM, D. & PEAT, F. D. *Ciência, ordem e criatividade*. Lisboa: Gradina, 1989.
- BENJAMIN, W. Textos. In: *Os pensadores*, v.48. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Arbil, 1975, p.7-83.
- FARRARA, L. D. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JACOB, B. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1983.
- KUHN, T.S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.110.
- MOLES, A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- POPPER, K. R. *O conhecimento objetivo*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1975.
- RACIONERO, L. *Arte y ciencia*. Barcelona: Editorial Laia, 1986.

A aura e seus avatares: do azulejo-colonial à tecno-imagem

Olímpio Pinheiro

Pressuposto e objeto

Reproduzir uma obra original não é somente multiplicar sua effigie, é também alterar seu sentido e seu valor. (Benjamin, apud Baudrillard, 1978, p.77).

O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. Walter Benjamin (1986, p.169).

O museu torna-se uma coisa paralela, não à biblioteca, mas à biblioteca do bibliófilo. A apreciação da pintura torna-se não um paralelo à apreciação da literatura, mas à apreciação de edições. A crítica de arte cai gradativamente para as mãos dos negociantes de antiguidades. Fernando Pessoa (1974, p.501).

Se considerarmos os dois pólos, valor de culto e valor de exposição no interior da obra de arte, e se observarmos o conteúdo da história da arte a partir do peso que essa história confere a um ou outro destes pólos, então será possível — conforme Walter Benjamin (1986, p.172-3) — reconstituir a história da arte.

Naturalmente, esta abordagem não poderia ter a pretensão, a um tempo ambiciosa e absurda, de empreender tal reconstituição — da história da arte. Busca, tão-somente, contemplar uma produção imagética localizada a partir desse pressuposto, em perspectiva histórica e no seio da cultura luso-brasileira. Em expressão ousadamente sintética (subtítulo deste olhar que contempla essa produção): — do azulejo-colonial à imagem tecnológica.

Esse enfoque abrange, não obstante, invariantes que se procura especificar num relativo leque de procedimentos artísticos e, conseqüentemente, diferentes *competences* e distintas *performances* (Chomsky) em sincronia/diacronia. E tem, *a priori* como referência, a indagação de possíveis fios condutores de recorrências que, naquele pressuposto, poderão unir o olhar colonial (azulejo luso-brasileiro) ao olhar contemporâneo (imagem tecnológica).

Como qualidade de certas obras produzidas com fins estéticos, e como produção de objetos com efeito estético, visa-se um fenômeno de comunicação e significação. Parte-se — consoante síntese de Omar Calabrese (1987, p.17-8) — de algumas premissas, relativizadas aqui em alguns passos, e válidas para a arte de modo geral. Vale dizer sobre o *corpus* de estudo que se pretende focalizar:

— que é uma linguagem, uma linguagem sem língua (Metz), ou pelo menos, um sistema de signos;

— que o efeito estético transmitido ao destinatário depende também do modo pelo qual as mensagens artísticas são construídas;

— que a qualidade estética necessária para que um objeto seja artístico possa ser explicada também como dependente da maneira de comunicar desses mesmos objetos artísticos.

Arquétipo e cliché

O sentido de uma obra de arte não se constitui, senão, na seqüência do desenvolvimento de sua recepção; este sentido não é portanto uma totalidade metafísica que seria totalmente revelada desde a sua primeira manifestação. A arte do passado não nos interessa, apenas, porque ela foi, mas porque “em um certo sentido ela o é ainda” e nos convida a reassimilá-la (Jauss apud Ferrara; 1981, p.123).

Já se tornou lugar comum dizer que não temos memória. Mas se é verdade para o registro verbal, o que se não poderá dizer do sentido contíguo: a visão? Que conta daremos de nossa visualidade, de nossa produção imagética? Não temos nem a certeza se existe uma visualidade que nos identifique, temos? Acaso existe? O que é? Há uma visualidade da tecno-imagem brasileira? Temos uma visualidade luso-brasileira pré-fotográfica? Qual é, onde está, como ela se manifesta? Que formas, lingua-

gens, objetos ela assume? Vejamos um desses possíveis objetos, construtor do olhar colonial.

Na expressão Azulejo Colonial (séc. 17 ao séc. 18), além do fenômeno pictórico na técnica da *maiólica* em suporte cerâmico modulado, poderemos perceber as estampas da gravura (xilo e calco), que o painel istoriato do século 18, painel-valise, carrega em seu bojo. Os tapetes cerâmicos do século 17, de elaboração formal padronada, recuperando a evolução técnica já amadurecida na passagem do mosaico árabe (“alicatado”) ao azulejo mudéjar ou hispano-mourisco, emprestam-lhe sentidos comunicativos e telecomunicativos novos. Tapete e painel organizam-se em sistema com a arquitetura do período.

O azulejo-colonial luso-brasileiro do século 17, o tapete cerâmico *patterned* seiscentista, é a recuperação evolutiva de técnicas trazidas do Próximo e Médio Oriente, e que se haviam enriquecido no percurso, *grosso modo*: Málaga, Valência, Pisa, Antuérpia e voltando novamente à Andaluzia. Recupera, o tapete padronado seiscentista, a evolução técnica da passagem do “alicatado” ao azulejo, como se disse, e apropria-se da técnica da *maiólica* renascente italiana, aperfeiçoamento da *mezza-maiolica* e da obra de *malica*.

Este tapete cerâmico, ao traduzir esses legados, enfatiza a “função anagógica” e empresta-lhes sentidos comunicativos novos: reprodutibilidade, monumentalidade e vínculo à arquitetura, ambiência e recriação de repertórios visivos. O azulejo luso-brasileiro amplia sua dinâmica telecomunicativa, dificilmente imaginável, sobretudo com o painel *istoriato* do século 18. Uma dinâmica no tempo e no espaço: tempo histórico e espaço à escala terrestre.

Uma dinâmica no tempo e no espaço, pois tem como referência o desenho/pintura na estampa da gravura. Deste modo, apropria-se da imagem do afresco e da pintura de cavalete, que a estampa da gravura havia incorporado com sentido intimista, e devolve-lhe um caráter de ambiência (espaço arquitetônico). E no espaço, à escala terrestre, uma vez que a partir de Lisboa, seu principal centro de irradiação, rastreia todo Portugal, ilhas adjacentes, atravessa o Atlântico acompanhando a formação territorial do Brasil e chega, embora timidamente, à Índia. (Pinheiro, 1991, *passim*).

A locução tecno-imagem talvez seja ainda mais embaraçosa e exige, desde já, uma breve conceituação. Certas técnicas — sintetiza Edmond Couchot — fundadas nas leis da ótica, tais como a fotografia, o cinema, e posteriormente o vídeo, permitem uma representação automática, sob a forma de imagens, das coisas que nos rodeiam. Vale dizer, “do Real, ao dispor de uma certa maneira no espaço e no tempo o Sujeito, o Objeto e a Imagem”.

As novas tecnologias da informática, *numériques* ou também chamadas *inforgraphie*, subvertem completamente esta disposição, uma vez que “não nos dão mais uma Representação automática do real mas uma Simulação”. Nem fazem mais intervir a luz nos processos de criação, mas sim o cálculo. A questão que se coloca, a partir daí, é a de saber se, ao mesmo tempo que a imagem adquire atributos que ela jamais teve, também o sujeito e o objeto não logram um novo estatuto, e o Real não está igualmente em vias de “changer de peau” (Couchot, 1987, p.85-97).

A hipótese de que a imagem adquire atributos que jamais teve, permite interrogar se esses atributos, embora de outra natureza e não de caráter tecnológico mas técnico, vêm assentando raízes num passado histórico mais ou menos longínquo. De outro modo, e a partir do declínio da aura benjaminiana, vale por sua vez indagar se se trata de um corte de clivagem ou se, pelo contrário, aquela iridescência de caráter único, se metamorfoseia quando se assume imagem *mass media*.

O valor de exposição, calcado nas técnicas da reprodutibilidade, é inversamente proporcional à catástrofe (estrofe: do gr. *strophê* = volta) da aura benjaminiana. A perda da unicidade não é, sabemos, uma intempérie súbita, mas tem um amadurecimento longo e lento, de crescimento interrompido e saltos.

Não parece por isso inoportuno tentar traçar visualmente seus degraus: graus de exposição crescente, ou de decrescente unicidade (culto aurático). Em outras palavras, talvez se possa observar seus avatares (da aura). E cabe indagar se esse algo distante por mais perto que esteja não paira ainda, casulo ou borboleta, por entre os números da *inforgraphie*.

Se a pintura (artesanal), incluía uma suposta livre interpretação do pintor entre o que sua retina fixava e sua imaginação construía. Se a fotografia (cinema e vídeo), fundada nas leis da

ótica nos dá, supostamente, uma representação automática do que a retina do fotógrafo, à semelhança da *câmara obscura*, registra. As tecnologias numéricas (*inforgraphie*) permitem, por sua vez, a fusão dos dois tipos de imagens que lhes precederam.

Vale dizer, dessa fusão, que é a soma artesanal e subjetiva do pintor, mais a técnica exata, automática do fotógrafo. A ser assim, o simulacro baudrillardiano de cópia sem referente, leva a oportunidade de expor a simulação — valor de exposição do único — a patamares nunca alcançados.

Que a interpretação do pintor não é tão livre, mostrou-nos Ernest Gombrich (1986, p.55-79), quando procura responder às perguntas: “Será lícito acreditar que a fotografia representa a ‘verdade objetiva’ enquanto que o quadro registra a visão subjetiva do artista — a maneira pela qual ele transformou ‘o que viu’? Podemos comparar ‘a imagem na retina’ com ‘a imagem na mente’?”. Que a fotografia não é uma simples cópia exata de suposto real, também podemos inferir a partir dos conceitos de sutura, extracampo e contracampo (que não cabe no espaço deste artigo).

Na comunidade das imagens, entre a pintura, a gravura, o azulejo-colonial, a fotografia, e as imagens tecnológicas há recorrências que se julga, no contexto descrito, precisam ser analisadas. É o que se pretende visar em: *A metamorfose da aura*. Mas que recorrências são essas, enquanto objeto, a que me refiro?

Atente-se para a diferenciação gnosiológica, apontada por Max Bense, entre “coisa e propriedade” de um lado, e “estrutura e função” de outro. Observar o mundo sob o prisma das coisas e das propriedades é privilegiar o ponto de vista da lógica discursiva e linear, donde as proposições são formuláveis como “proposições sobre predicados que dizem ou não dizem respeito a um sujeito”.

“Todo o objeto que percebemos aparece sob inumeráveis aspectos; o conceito de objeto é a invariante de todos esses aspectos” (Max Born). Compreendido o objeto dessa maneira abstrata, como invariante, fica evidente seu desligamento da coisa e de suas propriedades, e a mudança na perspectiva, determinada pela estrutura e sua função. “Um objeto, abstraído como invariante, é uma estrutura, do mesmo modo que uma propriedade abstraída como invariante, torna-se função” (Bense, 1971, p.165-7). Esta diferenciação é, certamente, operacional para a abordagem, que se pretende daquelas recorrências.

Articulando a questão inicial, é pertinente interrogar não apenas se os referidos atributos da imagem de *synthese*, apontados por Edmond Couchot, vêm assentando raízes num passado mais ou menos longínquo. O par opositivo “culto/exposição” permite por hipótese indagar, em perspectiva histórica, como se manifesta na imagem, a preponderância cultural do “único”, do “reprodutível” e do “disponível”. Numa outra hipótese, possibilita inquirir, em decorrência, sobre a necessidade de resgate e reavaliação das *performances artistiques*.

Tem, nesta possibilidade de reavaliação do passado e de resgate do presente, o desenho e a pintura como referência mediata, mas não entendidos aqui como um gênero ou desempenho artístico, e sim como “procedimento” construtivo (Chklovski), ou como estrutura e função (Bense), na práxis imagética. E cuja natureza urge situar na evolução cultural do “único” (pintura artesanal), ao “reprodutível” (gravura histórica) e ao “disponível” (imagem de síntese).

Vale dizer, naquele binômio resgate/reavaliação indagar, entre outras questões, sobre a natureza (coisa e propriedade e estrutura e função) das *performances*: configurações que apresentam, “linguagens” que assumem, eficácia comunicativa, domínio das funções comunicativas, e nestas, o modo como se manifesta a “função poética” (Jakobson).

Razões da problemática de pesquisa: projeto/objeto/sujeito

Acima do sujeito, além do objeto imediato, a ciência moderna funda-se no projeto. No pensamento científico, a meditação do objeto pelo sujeito toma sempre a forma de projeto (Bachelard, 1974, p.254).

[Conceber] que o mundo é formado por objetos cuja existência é independente da consciência humana mostra-se em conflito com a mecânica quântica e com os fatos estabelecidos por experimentos (D’Espagnat, 1979, p.128).

Por que o azulejo-colonial articulado à tecno-imagem?

O fato é que cada escritor — ensina Jorge Luís Borges — cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, pouco importa a identidade ou a pluralidade dos homens (apud Plaza, 1987, p.6).

Se não basta — na referenciação do azulajo já se deixou entrever — urge explicitar o que se entende por tecno-imagem, e o porquê de sua articulação. A expressão tecno-imagem, embora seja hoje em dia de uso mais ou menos corrente, exige a demarcação de seus contornos denotativos. Poderia para o efeito partir de um confronto: Benjamin versus Bunge. Ou de: técnica (Birou) versus tecnologia (Bunge).

Ars, artis, como se sabe, corresponde ao grego *téchne*, significando todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim, e está contido na idéia genérica de arte. De significado semelhante a *téchne* é a *póiesis*, com que Aristóteles designa, de modo especial, a poesia e também a arte, na acepção estrita do termo. Ou em sentido lato (aristotélico), o hábito de produzir de acordo com a reta razão (Nunes, 1989, p.17-20).

Basta-nos acrescentar, por enquanto, que não são estes os sentidos modernos da palavra arte. É como se pode perceber, e só para exemplificar, nas abordagens do filósofo Luigi Pareyson (1984, p.29-33), ou do semioticista Umberto Eco (1986, p.123-49). Ou ainda do historiador da cultura Raymond Williams (1969, p.15-18), que descreve a mudança de sentido nos fins do século 18:

Uma arte significara, anteriormente, qualquer aptidão humana; mas Arte, agora, designava um particular grupo de atividades, as artes "imaginativas" ou "criadoras". Artista, assim como artesão, pessoa habilidosa; mas artista passou a referir-se, agora, apenas a essas habilidades especiais. (...) a um particular tipo de verdade, a "verdade imaginativa" (...) (Williams, 1969, p.15-8).

A técnica (do gr. *téchne*) confunde-se com arte ou perícia e pode ser entendida como um conjunto "de regras práticas veiculadas pela linguagem, pela mão e pelos instrumentos, com vista ao exercício de atividades produtivas". Ou conjunto "de processos de uma ciência, arte ou ofício, para obter o melhor rendimento possível". Portanto, um "saber prático que permite utilizar a natureza, antes de ser a aptidão prática que permite a criação e utilização racional dos instrumentos" (Birou, 1972; verbete: technique).

A *Epistemologia* de Mário Bunge (1980, p.185-210) distingue necessariamente a tecnologia da técnica. Neste sentido, o primeiro problema levantado pela tecnologia é sua caracterização, por-

quanto há uma variedade de modos de entender essa palavra. E mais de um estudioso, especialmente de língua inglesa, inclui o artesanato entre a tecnologia.

Em sua evolução nos dois últimos séculos, a técnica é condicionada pelo acelerado desenvolvimento da ciência e passa a resolver seus problemas pelo método científico. É o salto evolutivo da técnica, que passa a caracterizar a tecnologia. Assim, pode definir-se a tecnologia — ainda segundo Bunge — como um corpo de conhecimentos empregados para controlar, transformar ou criar coisa ou processos naturais ou sociais, compatíveis com a ciência contemporânea e controláveis pelo método científico.

Sabemos pelos mestres da filosofia da ciência que duas “descobertas no campo da física, culminando na teoria da relatividade e na teoria quântica, pulverizaram todos os principais conceitos da visão de mundo cartesiana e da mecânica newtoniana” (Capra, 1988, p.69), mas o refletir desse ponto de mutação paradigmático não cabe aqui.

Se aceitarmos, entretanto, a conceituação de Bunge, e a confrontarmos com o sentido de técnica que aparece em Benjamin, mais especificamente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, leva-nos a indagar se esta reprodutibilidade não é tecnológica.

Pergunto-me, em parênteses, se esta não será uma questão de somenos. Não obstante, para quem está tentando encadear supostas recorrências que se possam traçar a partir da técnica *maidólica* (presente no azulejo colonial) até às tecno-imagens contemporâneas (*design* inforográfico, ou as *fractals*), o possível preciosismo parece ser pertinente. De qualquer modo, não se trata ainda de aprofundar a questão, nesta meditação de objeto em seu projeto. Resulta apenas que a expressão tecno-imagem visa mais precisamente a imagem tecnológica em seu poder de eficácia por seu alcance de simulação (presente *in absentia*), disponibilidade e difusão.

A polaridade entre a arte e a natureza, a correlação do belo com a verdade e o bem, a congruência da forma com o conteúdo, da forma com a significação, a relação entre imitação e criação eram as questões canônicas supremas da reflexão filosófica da arte. (...) Por isso a pergunta pela práxis estética, de importância decisiva em toda a arte manifestada como atividade produtora, receptiva e

comunicativa, permanece, em grande parte, não esclarecida e precisa ser recolocada (Jauss, 1979, p.43).

Impõe-se, como tarefa, caracterizar definidamente os fios que, hipoteticamente, poderão ser puxados no emaranhado dos textos (literalmente tecidos) das visões tradicionais da historiografia da arte, a partir de um re- visar daquela produção imagética. Esses fios recorrentes, que já se entrevêem ao encimar a *gestalt* inicial (configuração projetual e “pressuposto & objeto”), a rigor, só podem ser desvelados no desenrolar da investigação, e no esquadrinhar desse campo de indagações.

Como estratégia, talvez se pudesse partir de uma suposta necessidade de considerar a metamorfose da “aura” benjaminiana. Ou dito de outro modo: — Onde está a “aura” numa imagem de síntese (*design* ou pintura inforgráfica)? Foi destruída, declinou, atrofiou-se? Ou, ao invés disso, metamorfoseou-se? Pressupondo que vale a pena levar adiante a última hipótese, sem confundir com as equívocas artes auto e alográficas de Goodman, daí poderia resultar uma tipologia, provisória, dos seus avatares:

aura benjaminiana:	do único (v.g.: pintura, desenho)
primeira aura:	do reprodutível (gravura histórica)
segunda aura:	reprodução indicial (fotografia)
terceira aura:	do disponível (imagem de síntese)

(cf. PINHEIRO, 1991, p.530-7)

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.247-337. (Coleção Os Pensadores) (1.ed. 1934)
- BAUDRILLARD, Jean. La realidad supera al hiperrealismo. In: VVAA. *La práctica de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p.77-83. (Revue d'Esthétique n.1, 1976)
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.
- BIROU, Alain. *Vocabulaire pratique des sciences sociales*. Paris: Editions Ouvrieres, 1972.
- BUNGE, Mario. *Epistemologia*. São Paulo: T.A. Queirós/EDUSP, 1980.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

- CHKLOVSKI, Victor et alii. *Arte como procedimento*. In: EIKENBAUM, B. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo.
- CORBALLIS, Michael C. *Lateralidade e mito*. *American Psychologist*. v.35, p.248-95, 1980.
- COUCHOT, Edmond. *Sujet, Objet, Image*. *Cahiers Internationaux de Sociologie; Nouvelles Images, Nouveau Réel*. Paris: PUF, v.82, p.85-98, 1987. (Número spécial)
- DEKEN, Joseph. *Computer images; state of the art*. London: Thames and Hudson, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I — a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- D'ESPAGNAT, Bernard. *The quantum theory and reality*. *Scientific American*, nov. 1979.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Du Seuil, 1979.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão; um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOODMAN, Nelson. *Languagens of art: an approach to the theory of symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- IVINS, William M. *Imagen impresa y conocimiento; análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JAUSS, Hans R. et alii. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KERLOW, Isaac V. & ROSEBUSH, Judson. *Computer graphics for designers & artists*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1986.
- KOSSOVITCH, Léon. *A emancipação da dor*. In: VVAA. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.183-216.
- LEWEL, John. *Computer graphics; a survey of current techniques and applications*. London: Orbis, 1985.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular; introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.
- MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris, 1951.
- MC LUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg; a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional, 1977.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- PANOFSKI, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Pensar é estar doente dos olhos*. In: VVAA. *O olhar*. p.327-46, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*, (Org. C. Berardinelli). Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arquitetura e da arte*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PINHEIRO, Olímpio. *História em cacos: memória do azulejo colonial do Brasil*. (Tese de doutorado xerocopiada). FFLCH, Universidade de São Paulo, 1991. 2v.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva/CNPq, 1987.

- SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- USPENSKI, Bóris A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.), *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.163-218.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade, 1780-1950*. São Paulo: Nacional, 1969.

A investigação na produção da obra de arte

Anna Barros

A investigação em arte, aqui focada, atendo-se às chamadas artes visuais, está voltada para o criar e é somente neste direcionamento que encontra sua necessidade e fim, mesmo quando se estende por sistemas exteriores à arte.

Iniciando, proporei o termo investigação como substituto ao termo pesquisa. Embora, nos dicionários as duas palavras constem como sinônimos, dou preferência a investigação pela sua origem direta do latim *investigatio*, contra a origem sucedânea do espanhol de pesquisa. A palavra pesquisa está também carregada de significados que se fecham nas molduras de metodologias científicas estratificadas, existindo uma maior abertura de sentidos para investigação, a qual está aliada à idéia de processo, nos diversos escritos a tratarem do assunto.

Hoje mais do que nunca, a arte, ao incorporar tecnologia científica como um de seus suportes, tenta aproximar-se dos procedimentos próprios da ciência usurpando seus termos: pesquisa, investigação, inquirir, aparecem onde antigamente surgiam experiência, experimentação, experimento, os quais se atinham mais ao próprio fenômeno.

Pesquisa, no entanto, já estava presente nos estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, nas perspectivas das pinturas renascentistas, na geometria lírica de Kandinski, nos diagramas de fenômenos naturais de Klee, nas buscas da quarta dimensão de Duchamp e na percepção espacial como elemento importante da escultura em Robert Morris, embora esta palavra estivesse ausente nas reflexões documentadas desses artistas.

O esquema a ser seguido será:

Pesquisa ou investigação na ciência e nas artes, circunscrição do fenômeno à criação artística, análise das etapas do ato criador e reflexões sobre investigação na criação de trabalhos de arte.

“A criatividade é uma aptidão da inteligência na qual se inclui a faculdade de criar”, assim, a define Abraham Moles (1977, p. 32). John Briggs e David Peat (1990, p. 200) asseveram que “a percepção do esperado como inesperado é uma faceta vital da expressão criativa. Renova constantemente a tensão entre o caos e a ordem, em uma visão oblíqua e vertiginosa, como queria Paz, que revela o universo não como sucessão mas como reunião de mundos em rotação”.

Essas definições poderiam servir tanto ao criar em arte como ao criar em ciência, embora o ato de criar em arte leve de imediato a um produto, o qual podendo-se apoiar na teoria ou ir futuramente contribuir para uma teoria, não tem compromisso com ela. Em se tratando de arte, a primeira prerrogativa é a liberdade, mesmo em detrimento do que possa ser considerado *real* ou *verdade* em ciência, pois a arte opera em outro nível cognitivo. O ato de criar em ciência está sempre associado à teoria e à comprovação desta, portanto poderíamos dizer que em arte há a vivência da *verdade*, em ciência procura-se estabelecê-la.

Portanto arte... não tem outro objetivo a não ser deixar de lado os símbolos utilitários, as generalidades aceitas convencional e socialmente, em suma, tudo que nos vela a realidade, a fim de colocar-nos face a face com a própria realidade.” (Bergson citado por Romanos, 1977, p. 73).

Jung considera a fantasia, e, portanto, a faculdade de imaginar, como o “... regaço materno onde tudo é gerado, o qual possibilita o crescimento da vida humana.” (1973, p. 13). A imaginação apresenta-se importante na arte e na ciência, pois, como uma função onde a mente permanece livre de toda e qualquer responsabilidade com o produto final concreto e logicamente possível, gera o espaço da criação. A imaginação também leva à curiosidade sobre o desconhecido, causa de toda a inquirição científica puramente teórica, segundo Peirce (v.7, p.58).

Considerando essas duas faculdades: a imaginação e a curiosidade como básicas para a razão da investigação, podemos

partir de um momento comum na investigação seja em arte, seja em ciência.

Atualmente o que acontece é um caminhar para uma maior associação de prerrogativas próprias, seja na arte ou na ciência, na fecundação de visões novas nas áreas das duas modalidades do conhecimento humano. A ciência, através principalmente das descobertas da física quântica e da astronomia, ambos momentos situados fora da escala humana, força o uso da investigação criativa onde a observação e a experimentação dos fenômenos é impossível. Ora, a arte sempre se deu muito bem com este elemento, tendo sempre se utilizado dele.

Décio Pignatari cita Flaubert: "... quanto mais a arte se desenvolve, mais científica se torna" (1981, p. 27), referindo-se ao fato de que "o que se deve captar nos grandes mestres é o seu método" (p. 27) e prossegue "... da idéia do belo passa-se à beleza da idéia..." (p. 25) no nosso tempo. Mais adiante Pignatari traz Hegel para esclarecer o porquê dessa necessidade contemporânea:

A satisfação que nela procuraram e encontraram outros povos não no-la oferece, a nós, a arte. Nossos interesses e exigências deslocaram-se na esfera da representação; para os satisfazer, é preciso recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações abstratas e gerais. Por isso, a arte já não ocupa o lugar de outrora no que há de verdadeiramente vivo na vida, e sobrepueram-lhe representações gerais e reflexões; por isso, as reflexões e pensamentos se aplicam hoje à arte; por isso, a arte de nossos dias tem por finalidade servir de objeto ao pensamento. (p. 25)

E ainda Pignatari: "A esta visão profética de Hegel, a arte iria replicar no sentido de passar de *objeto pensando a objeto pensante...*" (p. 26).

Entretanto ainda existe arte onde o predomínio do intuitivo, da apreensão direta, não intelectualmente cognitiva, resulta no *objeto pensando* mas não no *objeto pensante*.

A meu ver, a investigação poderia servir aos dois tipos de *objetos arte* uma vez que melhor examinemos as fases do ato criador em si, pois a busca de novas modalidades associativas (uma das finalidades da investigação), não visa restringir a obra resultante, mas sim, ampliá-la, ficando as prerrogativas psicoló-

gicas da gênese e execução da obra associadas à feição de cada artista.

A grande mudança dos suportes artísticos no último século e a estratificação desses suportes diversos, coexistindo no que é oferecido hoje como arte, incita-nos a classificá-la a grosso modo em:

- arte tendo por suporte meios artesanais
- arte tendo por suporte meios industriais
- arte tendo por suporte meios eletrônicos

e ainda dentro desses meios, acumulam-se estratificações de outras ciências relacionadas (estética, filosofia, história da arte) ou alheias à própria arte, de onde ela tira inspiração e elementos sintáticos e semânticos (matemática, psicologia, antropologia...).

Portanto, neste vasto e rico panorama de possibilidades, o artista, para a realização da própria obra, necessita de um *crecendo* de informações dentro e fora da arte. Cada vez mais ele depende de uma troca *osmótica* com as ciências para realimentar seu trabalho e, não vejo isso tão-só como um aprendizado de técnicas novas, mas como uma nova maneira de criar, envolvendo atitudes enraizadas na tradição a serem checadas e transformadas.

Esta cultura tão mista em que vivemos, tão *trans* e *inter*, demanda uma contínua investigação em todas as áreas do conhecimento humano, e na arte esta investigação precisa abranger traduções individuais da mitologia vivencial da cultura, filtradas através de mitologemas únicos de cada artista. E isso exige a perquirição contínua também no universo interior de cada um que se embrenhe na lide criativa.

Fases do ato criativo e a investigação

As várias teorias, visando compreender melhor o ato criativo, dividem-no em fases, embora essas fases nem sempre estejam separadas, ou aconteçam em ordem lógica. O tempo da criação é um tempo misto de atemporalidade e historicidade, permeando todo o processo.

Abraham Moles, inspirado em Wallas, descreve a fenomenologia do processo heurístico, sob o ponto de vista do psicólogo, em cinco etapas: percepção do mundo exterior e documentação, seleção e incubação, iluminação, verificação e difusão e socializa-

ção. Já, Paulo Laurentiz, em *Holarquia do pensamento artístico* (1991), busca essas fases como um artista e, influenciado pelo universo triádico de Peirce, divide-as em três: *Insight*, Concretização e Avaliação ou Interpretação.

O *insight* e a iluminação, são vistos de maneira semelhante nas duas análises, uma vez que, ambas referem-se ao momento da gênese. Moles descreve a iluminação como possível de ocorrer várias vezes no desenvolver da obra, sendo quase sempre brevíssima e muito intensa. Laurentiz estende o *insight* à fase preparatória, englobando a percepção do mundo exterior, a seleção e a incubação, deixando de lado a documentação trazida por Moles. Não dissociando o *insight* do acumular informações perceptivas, cita Peirce "...percepção é a possibilidade de adquirir informação" (p.53). O tempo no *insight* estaria relativizado, pois ligado "à experiência absoluta" ou "percepção direta".

Essas duas circunstâncias da criação, vistas por Laurentiz, são associadas ao treinamento Zen por Gillo Dorfles, quando examina a *atemporalidade* própria à criação e ao mito, numa "necessidade de manter diferenciadas algumas zonas privilegiadas, onde se desenvolvem as nossas ações técnicas e estéticas — em geral criativas" (1965, p. 67).

Peirce, numa visão da lógica filosófica, cria a condição para o *insight* no *musément* atividade da mente entre devaneio e meditação, onde o controle do ego relaxa permitindo aos argumentos surgirem livres da argumentação e chega a dizer que uma obra de arte tem implícito um argumento.

Portanto, o *insight*, ou iluminação requer um estado de espírito próprio, conhecido à mente criadora onde o conhecimento intuitivo pode estar em união com o conhecimento intelectual, criando condições para o questionamento sobre associações já adotadas como verdadeiras e o surgimento de novas modalidades combinatórias. Os elementos a serem combinados são sempre resultantes de apreensões prévias que podem se acumular na mente do artista desde o nascimento e aí permanecem, num imenso banco de dados.

O que Laurentiz chama de Concretização, a colocação no mundo sob forma de obra, do *insight*, Moles traz como verificação, descrevendo essa etapa par a par ao que acontece na ciência, embora também possa se estender a um ante projeto na obra do artista, que busca a melhor maneira de concretizar o *insight*.

Gombrich fala sobre as experimentações de Da Vinci:

Para Leonardo, indubitavelmente, a necessidade de verificar, de observar, de experimentar, de não aceitar como certo, se havia convertido em uma segunda natureza... Enfrentando qualquer problema, gostava de recorrer a uma permutação sistemática dos elementos, como querendo assegurar-se primeiro de que não havia passado por cima de nenhuma possibilidade. (1982, p. 214).

Para Laurentiz, a terceira etapa do processo criativo é a da avaliação, já embutida na segunda por Moles, pois ele vê a reflexão e a auto-avaliação como parte do processo de execução da obra. Esta fase é parte intrínseca da investigação, pois sem ela não estaríamos dentro do que é este processo. Na opinião de Gombrich, a sua ausência estaria acarretando a falta de parâmetros existente na arte atual, o que dificulta uma crítica mais profunda e real da obra de arte contemporânea.

A ênfase demasiada no *novum* como fim último, na arte, sem submetê-lo aos paradigmas antecedentes na história da arte, pode ser uma razão para que a experimentação artística perca seu sentido, uma vez que o experimental substitui a experimentação. Ao contrário da ciência, onde critérios e parâmetros são imprescindíveis, a arte experimental prescinde deles.

Suzi Gablik contribui com uma visão mais diferenciada em se tratando do experimental, quando fecha o foco especificamente no pensamento experimental:

O pensamento experimental chega como um desenvolvimento relativamente tardio na busca por conhecimento do mundo, pois ele tem que se basear em muita acumulação, descrição e classificação prévia dos fatos observados. (1973, p. 67).

A reflexão sobre um trabalho, a autocrítica exercida por quem o executa e documenta, para resultar em compreensão do que se está buscando e/ou a abertura para novos desenvolvimentos, faz a diferença entre um trabalho de arte e uma investigação em arte. Como a obra é o seu próprio instrumento e fim, essa documentação poderá ser efetuada através dela mesma, mas é muito difícil que prescinda de um apoio na linguagem escrita, pois ela é mais apta à clareza do pensamento, encontrado nebuloso na obra de arte, por sua própria natureza poética.

O paradoxo é que a simbiose intelectual factual às vezes se atualiza sob novos trabalhos de arte.

Investigação em arte é também criação.

Referências bibliográficas

- BRIGGS, John e David Peat. *Especo y reflejo: del caos al ordem*. Madrid: Gedisa Editorial, 1990.
- DORFLESS, Gillo. *Novos ritos, novos mitos*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- DORTER, Kenneth. Conceptual truth and aesthetic truth. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.48, n.1, winter, p.37-51, 1990.
- GABLIK, Suzi. On the logic or artistic discovery: as mimetic conjecture. *Studio International*, v.186, n.958, p.65-67, sept. 1973.
- GOMBRICH, Ernest. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- JUNG, Carl. *Four archetypes; mother / rebirth / spirit / trickster*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MOLES, Abraham. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MOLES, Abraham; ROLAND, Cande. *Criatividade y métodos de innovación*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. 8v.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- ROMANOS, George D. On the immediacy of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.26, n.1, p.37-51, fall, 1977.

Como pensar a visualidade nesse final de século?

Diana Domingues

Para o pesquisador e artista italiano Gianni Toti, interessado nas relações arte/ciência/tecnologia, nos últimos dez anos os cientistas descobriram mais coisas do que anteriormente em toda a história da humanidade. Como consequência, a evolução de nossa cosmovisão tem sido fantástica, exigindo um outro olhar para a compreensão do mundo. Entretanto, as artes ainda estão obedecendo a uma visão de mundo que data de fase anterior a essa evolução. Seria importante que os artistas, através de sua sensibilidade, de sua consciência de mundo e do uso de linguagens, mesmo que ainda carentes de uma noção exata das transformações que se verificam na visão do cosmos, pudessem perceber esse novo campo existencial com outros olhos. É uma tarefa histórica que certamente levará a "alcançar os limites do inimaginável" (Toti, 1989). Concordo com Toti, pois penso que as tecnologias estão propiciando ao homem penetrar em mundos antes inatingíveis, assumir velocidades inusitadas, experimentar frequências até então inacessíveis, viver em escalas macro e microscópicas, enfim, em tempos e espaços sensíveis como lugares diferentes daqueles habitados pelo seu corpo. Em tais metamorfoses são desencadeados processos como experiências importantes para a condição humana.

Parece-me imprescindível nessa passagem de século que teóricos, museus, instituições de ensino e todos os integrantes dos circuitos das artes repensem a modificação do processo de trabalho dos artistas com as novas tecnologias, a própria alteração da obra de arte na sua percepção e leitura, os espaços de difusão e ainda a revisão de princípios para a formação da visualidade eletrônica. Se a história da arte é marcada pelo desenvolvi-

mento científico e tecnológico e com o espírito de cada época, o fenômeno artístico-cultural deve ser constantemente reavaliado. É tarefa de pesquisadores vinculados, sobretudo, a instituições de nível superior ou a organismos de cultura, delinear chaves e caminhos de compressão que possam responder às mutações da ciência, da técnica e da arte. Os artistas devem procurar um envolvimento maior com as modernas tecnologias que sintetizam a história da imagem. Qualquer utopia de caráter regressivo para impedir o curso da história é dispendiar energia inútil. Devemos, ao contrário, conviver com essas tecnologias, compreender suas possibilidades, trocar com elas problemas que elas nos oferecem, jogar com a lógica de seus sistemas. É preciso se comutar com o imaginário eletrônico. Cabe ao homem estetizar as tecnologias como outras formas de sentir e pensar.

Nessa direção, autores como Deleuze, Calabrese, Hoffstadter, Mário Costa, Frank Popper, Edmond Couchot, Phillippe Quéau, Fausto Colombo, Perniola, Vilén Flusser, René Berger, Paul Virilio, Braudrillard e, no Brasil, Arlindo Machado, Annateresa Fabris, Lúcia Santaella, Júlio Plaza estão voltados a reflexões sobre as poéticas tecnológicas em campos do saber histórico, técnico-comunicacional, semiótico, antropológico, lingüístico e seus paradigmas com o pensamento científico. Artistas como Kunzstel, Paik, Ribcizinsky, Kawaguchi, Michel Bret, Emshwiller, Bill Viola, Gary Hill, Fred Forest, Derrick de Kerckhove, Gianni Toti, Fabrício Plessi, Roy Ascott, Wasulka buscam nas relações arte/tecnologia suportes para seu pensamento poético através de imagens sintéticas, holografias, videografias, instalações multimídia e intermídia, redes telemáticas ou outra linguagem tecnológica. Eventos determinantes para a história da arte contemporânea vêm crescentemente mostrando produções com novas tecnologias, entre eles, as mostras "Electra" (1983), "Les Immatériaux" (1985), "Metrópolis" (1991), as Bienais de Veneza, Documentas de Kassel e a própria Bienal de São Paulo em algumas de suas edições vêm abrindo ao público um convívio direto com as tecnologias da imagem. Centros avançados de estudos em arte/tecnologia como o ATI (Art et technologie de L'Imagem), da Paris VIII, o Center of Advanced Visual Studies do MIT dos EUA, a Universidade de Salerno da Itália procuram a confrontação teórica e prática com as novas tecnologias.

Essas preocupações refletem a consciência de que as tecnologias eletrônicas são referenciais importantes na constituição de

um novo imaginário. A iconografia que alimenta o homem contemporâneo é marcada por imagens de diferentes procedências fazendo com que a imagem artística se dilua na iconografia científica e tecnológica. A utilização de dispositivos informatizados de enunciação, tais como, câmeras, computadores e outros recursos eletrônicos promovem um estreitamento da identidade entre arte, ciência e tecnologia. Se a partir da Revolução Industrial, a arte incorporou o desenvolvimento da técnica, ligado aos pressupostos da mecânica e da eletricidade, hoje as tecnologias eletrônicas trabalham num misto de *téchne* e logos. Ao lado dos recursos da máquina de natureza *hard* estão as capacidades de processar informações pelos recursos sintéticos ou do *soft*. As artes visuais da era pós-industrial vêm se apropriando de novas linguagens, entre elas, principalmente, a gráfica eletrônica, num relacionamento sensível entre arte e tecnologia.

Arlindo Machado, respondendo a uma pergunta que lhe foi feita sobre a crise das ideologias em relação à produção da arte, afirma que "as velhas ideologias não dão conta das interrogações do homem contemporâneo". "A arte que se faz hoje está introduzindo novos problemas de representação, abalando antigas certezas no plano epistemológico e exigindo reformulações de conceitos estéticos" (1989).

O sentido maior dessa atitude está na sintonia da práxis artística com os valores que dominam a época. Segundo Argan, "o fato estético tem que se produzir no contexto da fenomenologia no mundo moderno e iluminar alguns de seus aspectos significativos" (v.2).

Num mundo dominado pela eletrônica, o homem tem uma outra sensibilidade?

O olhar do homem nesse final de século está diretamente ligado a questões da cinemática sob o determinismo da velocidade, resultando de persistências retinianas por imagens em movimento e seus efeitos sobre as percepções oculares, ópticas e óptico-eletrônicas. A gráfica computadorizada, através de imagens sintéticas geradas por modelos e programas como fruto de pura linguagem, nos permite viver na total virtualidade, sem qualquer referência com uma realidade reapresentada. A interatividade própria dos sistemas eletrônicos nos leva a trocar informações imediatas alterando significativamente as instâncias de produção e de recepção. As redes telemáticas expandem essas noções com os sistemas computadorizados para o conceito de transinterativi-

dade. A transinteratividade é uma interatividade à distância. Os avanços dos meios de comunicação e da eletrônica estão possibilitando trocas planetárias das manifestações do pensamento criador. As tecnologias da imagem em suas hibridizações constroem um imaginário mergulhado inconscientemente em conceitos como síntese, imaterialidade, heterogeneidade, simulação, instabilidade, dissipação, multiplicidade, flutuação, turbulência, caos, catástrofe e outros conceitos científicos que permeiam o texto artístico. Numa situação intertextual e interdiscursiva, imagens se fundem em imagens que foram geradas por próteses visuais ou por olhares mecânicos, através de câmeras eletrônicas, satélites ou outras extensões de nossa visão. Cérebros eletrônicos com suas memórias se colocam como entidades separadas de nosso corpo, alterando o conceito de mídia ou de prolongamento de nossos sistemas e terminais, a partir de experiências na área da eletrônica e da telemática.

“A alma tecnológica”

O homem cada vez mais vive fora de si mesmo. Ele se realiza no exterior, se refaz nesses estranhos objetos tecnológicos, sendo segundo Perniola um sujeito diferente do sujeito moderno, pois essas coisas tecnológicas sentem em nosso lugar e nós sentimos diversamente com elas. Por sua vez, Lúcia Santaella diz que “os sentidos, especialmente, os olhos e os ouvidos do homem, assim como seu cérebro, estão crescendo para fora de seu corpo, em aparelhos de visão, audição e computadores cada vez mais potentes” (1991, p.108). Afirma que o cérebro do homem não pára de crescer e que, não cabendo mais em sua caixa craniana, o homem está gerando aparelhos que produzem atividades inerentes às de seu cérebro. Satélites como olhos espalhados no céu captam imagens da Terra que pensa e sente. Videoscópios, microscópios eletrônicos, microcâmeras, endoscópios, holografias, fractais e outros processos de produção de imagens deslocam a visão em escalas micro e macrocósmicas. Experimenta-se combinações, superposições, distorções, decupagens, alterações espaciais e temporais, podendo-se fundir tudo com tudo: geografias, tempos, idéias, estilos, hábitos, sem nenhuma descarga energética pela ação mecânica do corpo. Ao conviver com bancos de dados, câmeras eletrônicas, redes telemáticas dialoga-se com me-

mórias imateriais, recupera-se o passado tornando-o presente, pode-se viver deslocamentos planetários, experimentando o dom da ubiqüidade, da simultaneidade, do anulamento de distâncias. Esse ser fractalizado, fragmentado, tem uma sensibilidade tocada sinestesticamente por múltiplos apelos de natureza plurisensorial. Sons, imagens efêmeras, transmissões em tempo real, grafismos totalmente sintéticos são alguns dos muitos fatores que tocam de forma diversa a pele de todos nós. Na era da cultura eletrônica, fala-se de um ser mutante com uma atenção em constante deslocamento.

René Berger acredita numa fusão progressiva do homem com as tecnologias. Chama o computador de "novo Adão" e afirma que a "tecnologia está dando uma alma para esta humanidade já cansada". O homem exaurido está recebendo uma "alma tecnológica" (1992). Isto para dizer que o homem pode pensar através das tecnologias num estado de co-procriação. A natureza dialógico-conversacional dos circuitos eletrônicos faz com que o homem troque informações com as máquinas como se os seus sentidos estivessem conectados a terminais. A imagem eletrônica se constrói numa relação direta da excitação das células nervosas que se interconectam com as possibilidades dos aparelhos. Ao conviver nas redes eletrônicas, a mente troca diretamente com a máquina e o pensamento vai se transformando durante o processo. As memórias eletrônicas pensam e devolvem conceitos que para elas são expedidos. Numa sucessão de *inputs* e *outputs*, respostas são solicitadas e recebidas imediatamente a partir de ordens que são trocadas com a máquina. No interface homem/máquina, elimina-se qualquer contato físico do corpo com os objetos, ou o face a face com o objeto. São mundos imateriais onde a noção de superfície dos suportes matéricos é trocada pela noção de *interface*. As relações sujeito/objeto de origem cartesiana ao se tornarem mediadas por instrumentos eletrônicos fazem com que o corpo do sujeito não precise mais se movimentar, distanciar-se, aproximar-se. Pode-se viver processos complexos de reestruturação de formas em estruturas labirínticas, pois não conhecemos os mapas globais dos percursos. Por sua vez, as imagens vão-se dissipando, se regenerando instantaneamente numa ação catastrófica, na velocidade de infinitésimos de segundo. As figuras eletrônicas transitam nos circuitos em processos microcelulares, fazendo com que o homem experimente micro-identificações e se lance em espaços múltiplos, heterogêneos,

fragmentados, experimentando migrações, transfigurações, passagens. Nos microinstantes eletrônicos, vive-se o que Paul Virilio chama a "crise do inteiro" (1988, p.148).

O processo de construção das imagens se dá pela elaboração do tecido significativo que é pura luz. O artista modula a imagem e modela o tempo podendo reinscrever infinitamente formas sobre formas no fluxo das ondas luminosas. Em linhas eletrônicas, trabalha-se tempos e formas sintéticas em pedaços, em cacos, em estilhaços, fazendo surgir figuras híbridas, mutantes e geneticamente sensíveis que configuram uma microbiologia eletrônica. A materialidade agora é o grão eletrônico que como tecido luminoso pode ir sendo tramado, modificado. A inscrição através de varreduras permite o acesso às imagens diferentemente das imagens técnicas anteriores como a fotografia e o cinema. Pode-se penetrar nas figuras em reescrituras permanentes. A cada segundo, trinta quadros vão se escrevendo e se apagando na tela luminosa. Os gestos do artista são substituídos por ordens através de botões e controles, gerando imagens por ações mentais. A imagem eletrônica destacada de um suporte material como a pedra, o papel, a tela, o filme é uma imagem que não existe mais sobre uma memória matérica. Ela se faz por fluxos luminosos e se registra por magnetismo, transformando-se na velocidade da corrente elétrica. São imagens-lembrança que se constroem na memória por pura recordação (Deleuze, 1988). A imagem eletrônica é uma imagem fugaz. Não possui mais dimensões, medidas e molduras. É uma energia em imagem estando sempre pronta para mudar. Ela não possui topografia, pois não ocupa nenhum lugar. Pensar a imagem eletrônica é pensar em tempo, velocidade, movimento. Ao lado dos conceitos da sintaxe visual se colocam parâmetros da estética musical. Frequências, ritmos por congelamentos, retardos, acelerações em diferentes níveis são componentes intrínsecos da visualidade eletrônica. "O vídeo é música por imagens", diz Arlindo Machado (1989, p.78). Figuras se dissolvem umas nas outras, deslizam, se fundem, cores vão-se derramando como *drippings* eletrônicos, cenários são trocados, figurações são desnaturalizadas, personagens são inseridos, jogos de escala são acionados numa orquestração de formas em tempos desejados. Paik é extremamente feliz quando diz que a imagem eletrônica é tempo. Pontos se deslocam na tela, formando cores, texturas, figuras, através de imagens que se liquifazem, numa pulsão de umas sobre as outras, podendo assumir ritmos

inesperados. A imagem eletrônica habita um mundo sem gravidade e gera seres fantásticos ou "sombras sintéticas" que estão nos limites do tangível e do experimentável. São quase realidades (Colombo, p.17-8).

Com as poéticas tecnológicas, a experiência de criação vive espaços e tempos onde a identidade se dissolve, se refaz, se desestabelece. É uma verdadeira performance eletrônica que é vivida nesses sistemas interativos. O aspecto conversacional faz com que a máquina se assemelhe cada vez mais ao homem, pois possui capacidades que são próprias da espécie humana.

Nos circuitos eletrônicos, vive-se ordens, desordens, caos, irregularidades, turbulências, dissipações em momentos instáveis, fragmentos, heterogêneos, impuros. O sentir eletrônico está impregnado de pressupostos das teorias científicas e sintoniza com o pensamento desse século. O mundo das probabilidades eletrônicas responde ao homem contemporâneo que não pode mais estar ligado a teorias deterministas ou a relações causa/efeito. Não segue também o paradigma mecanicista que fala da racionalidade e prevê a separação da alma e do corpo. Não deixa lugar para cartesianismos e não reconhece mais a validade dos paradigmas analíticos de que o todo é feito pela soma das partes (Berger, 1992). No seio de um sistema, as qualidades das partes consideradas isoladamente desaparecem ao serem submetidas a conexões múltiplas. As poéticas tecnológicas respondem a uma outra sensibilidade própria da cultura eletrônica em que o homem experimenta montagens de mundos inesperados, vivendo um estado de metamorfose. Acreditando que o progresso técnico não pode estar alheio às necessidades humanas, à sensibilidade, às fantasias e aos sonhos de cada um, proponho que se pense cada vez mais as relações das artes com as tecnologias. As poéticas tecnológicas permitem ao homem "experiências vertiginosas" que são "capazes de mudar nossas relações conosco mesmos, com o mundo, com o espaço", diz Perniola (1985, p.170-2). Como artista, venho sentindo que as memórias eletrônicas me levam a experiências emocionais diferentes e me fazem provar uma outra sensibilidade. Nas metamorfoses eletrônicas, posso mergulhar em situações espirituais, em verdades interiores, fabricando mundos antes inacessíveis e inimagináveis. Eis o prazer de experimentá-las.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio. *El arte moderno*. Barcelona: Fernando Torres. v.2.
- BERGER, René. Comunicação no Congresso Artmedia IV. Itália: Università Degli Studi di Salerno, 1992.
- COLOMBO, Fausto. *Ombre sintetiche — saggio di teoria dell'immagine elettronica*. Napoli: Liguori, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Apud PAYANT, René. La Frenesia dell'immagine — verso un'estetica secondo il video. In: ALBERTINI & LISCHI. *Metafosfi della visione*. Pisa: ETS, 1988.
- MACHADO, Arlindo. A arte no mundo pós-moderno. *Jornal de Brasília*. Forum Brasília de Artes Plásticas, 6/8/92. (Entrevista.)
- _____. A imagem eletrônica — problemas de representação. *Face*, São Paulo, PUC/SP, v.2, n.1, p.78, 1989.
- PERNIOLA, Mário. *Transiti*. Bologna: Cappelli, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- TOTI, Gianni. Depoimento. In: *Synthesis: as artes visuais na cultura eletrônica*. Vídeo-documentário. Simpósio. UNESCO — RFA, 1989. Porto Alegre: Videoteca Goethe.
- VIRILIO, Paul. Apud PAYANT, René. Lá frenesia dell'immagine — verso un'estetica secondo il video. In: ALBERTINI & LISCHI. *Metamorfose della visione*. Pisa: ETS, 1988.

Momento de pesquisa: da percepção e do fazer em artes visuais — interseções

Mônica Zielinsky

Trataremos aqui de expor o problema e os fundamentos teóricos da primeira etapa da pesquisa que estamos realizando, que estuda as interseções entre percepção e fazer artístico. Em próximo artigo exporemos nossos estudos relativos à segunda etapa, que trata de imaginação e das suas relações com os processos perceptivos e produtivos.

O primeiro momento do estudo realiza uma análise do processo de percepção e de como este se reflete na produção artística. Este fazer aparecerá como expressão de um modo de perceber o mundo conforme valores, significações e conhecimentos que se formaram no decurso de uma determinada interação social e que fazem parte da estrutura pessoal do sujeito. Trata-se, então, de um enfoque cognitivo/social do relacionamento entre a percepção e a produção nas artes visuais. Das conclusões dessa análise deverão ser elaboradas propostas para o ensino da arte.

Delineamento do problema

Tem-se observado que os estudos sobre a integração entre o perceber e o agir, no domínio da arte e, particularmente, na idade adulta, são quase inexistentes. Além disso, o ensino da arte hoje em nosso país vive uma situação semelhante ao ensino de outras áreas, no que diz respeito à pouca quantidade de propostas e enfoques contextualizados cognitiva e sociologicamente. Tal fato ocorre pela carência em visualizar a área educacional inserida na

realidade social existente, e igualmente pela ausência de indagações, também contextualizadas, da estrutura, bem como das finalidades da ação educacional; não se leva freqüentemente em conta a origem social dos sujeitos. Encontra-se uma tendência em tratar o ensino da arte de forma universal, e a-histórica, tornando-se modelos de países desenvolvidos, que são aplicados, sem o devido exame crítico à nossa realidade educacional.

Faz-se fundamental uma constante revisão das condições histórico-sociais dos indivíduos e grupos para a construção deste campo de atuação.

O fenômeno artístico, por seu lado, foi e ainda é muitas vezes tratado como uma produção autônoma, totalmente independente de contextos e pertencente *ao mundo elevado do espírito*. Considerou-se elaborada por artistas únicos e talentosos, sem qualquer inserção na época, nação ou classe social. Verificamos em Canclini (1980), a preocupação a este respeito, quando afirma a vital importância em analisar a arte determinando o contexto com o qual ela se relaciona, o caráter dessa relação e em estudar em que consistem as semelhanças e diferenças dos fatos artísticos em relação aos demais fatos sociais.

O ensino da arte tem também distinguido a figura do artista como um ser excepcional, com dotes extraordinários de originalidade, o qual é, muitas vezes convidado a falar sobre seu igualmente privilegiado produto artístico, como um modelo para os alunos; ele se refere à sua obra como algo já acabado e elaborado e que nada a respeito pode ser "explicado", pois ela está "romanticamente" acima da linguagem verbal. "Sua obra é que diz", é o que habitualmente os alunos ouvem. A ênfase recai sobre o produto, com suas linguagens expressivas, suas técnicas e sua história. Legitima-se neste tipo de ensino a obra em si com toda a sua aura e, conseqüentemente, as aprendizagens centram-se na sua leitura, na crítica visual e no fazer como habilidade técnica.

Estes enfoques desconhecem o fenômeno artístico como um processo de fazer que está essencialmente vinculado a aspectos cognitivos. Encontra-se em Pareyson (1989, p.31) que o fenômeno artístico pode ser visto como "fazer, conhecer ou exprimir". Escolhemos as duas primeiras abordagens como fontes de pesquisa e centramos, no seu primeiro momento, os estudos cognitivos na área da percepção e como esta se manifesta no processo do fazer artístico. Assim afirma Bourdieu (1991, p. 113), que "a análise das

estruturas¹ e dos 'mecanismos' não adquire toda a sua força explicativa e sua verdade descritiva senão porque inclui as contribuições da análise dos esquemas de percepção, de apreciação e de ação que os agentes, alunos, assim como professores, põem em ação em seus julgamentos e suas práticas...".

O intuito desta etapa da pesquisa é, pois, investigar de que modo os artistas, de origens socialmente diferenciadas, percebem o mundo, com suas idéias, valores e interesses próprios e de que modo estas percepções resultam no processo de produção artística (em suas práticas).

A partir dos resultados destes estudos será verificado, por sua vez, como se dá a produção do ensino e como ela seria (ou não) contextualizada. Visamos, portanto, a inovações para o ensino socialmente inseridas, como resultantes dos estudos perceptivos/ produtivos, sem ênfase em habilidades técnicas, mas sim, no modo como os agentes percebem e operacionalizam estas percepções em seu processo de representação artística.

Sobre a percepção e a produção artística: aspectos conceituais, sociológicos e conseqüências para o ensino

A percepção é um tema que vem interessando aos cientistas e filósofos desde a época de Descartes. No século 20, as pesquisas gestaltistas, desde a década de 1930, foram bastante utilizadas e ainda o são em várias áreas da atividade humana. Argumentavam elas que as leis de organização, da discriminação figura-fundo e da constância perceptual são inatas e imediatas. Entretanto tal contribuição não foi suficiente para abarcar toda a problemática. Para isso, encontramos a importante presença de Piaget, que demonstrou ao contrário, que estas leis são gradualmente adquiridas através da experiência sensório-motora. Tratando da interação sujeito/objeto, da qual resulta o conhecimento, Piaget observa:

(...) O instrumento da troca inicial não é a percepção, mas, antes, a própria ação em sua plasticidade muito maior. Sem dúvida, as percepções desempenham um papel essencial, mas elas dependem em parte da ação em seu conjunto, e certos mecanismos

1 O autor refere-se aqui às estruturas objetivas e cognitivas

perceptivos que se poderia acreditar inatos ou muito primitivos... só se constituem a certo nível da construção de objetos, (1972, p.14).

Piaget, neste momento, estava considerando o desenvolvimento dos atos cognitivos desde a sua gênese na primeira infância. Progressivamente, constata Piaget, a interiorização da ação, sua conceitualização, as novas estruturas cognitivas vão desempenhar um papel cada vez mais importante nas estruturas perceptivas (em suas significações, seleções e mecanismos regulatórios) e essas passam a ter, na idade adulta do sujeito, a primazia relativamente à ação. Além disso, encontramos ainda neste autor, a idéia de que com a idade, a atividade exploratória da criança melhora, pois

(...) além da percepção visual que registra mais ou menos bem o que é olhado, intervém uma instância superior que decide da escolha do que deve ser centrado pelo olhar para abraçar o maior número de informações. Em outros termos, não basta "ver" no sentido de perceber visualmente: é preciso 'saber olhar' no sentido de selecionar o que deve ser visto. (1976, p.92).

Tal observação auxilia-nos a analisar a percepção visual no adulto como conduzida muito mais amplamente na seleção daquilo que é visto. O "saber olhar" implica a intervenção do conhecimento e o direcionamento do ato de ver, isto é, o olhar com sentido. Merleau-Ponty reflete sobre esta área com valiosas contribuições, especialmente por encará-la como uma seleção não-racional do mundo, mas como interação de reciprocidade entre sujeito e objeto, por vivências significativas:

Buscar a essência da percepção é declarar que a percepção não é presumivelmente verdadeira, mas definida por nós como *acesso à verdade*² ... O mundo não é o que eu penso, mas o que eu vivo, eu estou aberto ao mundo, eu me comunico indubitavelmente com ele, mas eu não o possuo, ele é impossível... (1945, p.XI-XII).

Esses autores, como vemos, apontam para algumas questões fundamentais sobre a percepção: leis (gestaltistas), percep-

2 O grifo é nosso

ção interagindo com a ação (Piaget), percepção visual modificando-se com a idade e selecionando o que "deve ser visto"/significações (Piaget) e a interação vivida significativamente entre o sujeito e objeto (Merleau-Ponty).

Esse campo de estudos encontra-se hoje, todavia, sendo analisado por uma visão mais crítica, que levanta controvérsias a respeito da sua não-neutralidade. Observa a esse respeito For-
maggio que

cada vez mais nos demos conta de que as leis de organização formal do campo perceptivo, que constituem o grande mérito da psicologia gestaltista, não são econômica ou fisicamente neutras, como poderia parecer num primeiro momento..., mas sim, no quadro das significações em ato, isto é, segundo dimensões interpretativas, comunicativas, motivacionais e transacionais de tipo intersubjetivo, social e cultural. Aí conta o todo o vivido, toda a experiência anterior, a pressão dos significados habituais, as condições de expectativa pré-perceptiva, as exaltações ou as censuras da vida de grupo... (1985, p.80).

Da Silva (1990, p.61), quando se refere à definição daquilo que é considerado conhecimento e, particularmente o escolar, afirma "que nunca é um ato desinteressado e imparcial". Por oposição, Penna (1983, p.5), observa que "assumem os gestaltistas uma postura rigorosamente voltada para a possibilidade de aquisição de um conhecimento neutro e objetivo". Giroux (1986, p. 65), já acrescenta que "eu realmente não entendo como qualquer forma de conhecimento poderia estar separada da questão do questionamento crítico". Esse questionamento crítico apresentado por Giroux leva-nos a pensar as teorias sobre a percepção em análises contextualizadas: acredita-se na relevância em averiguar quem percebe, considerando suas origens e enraizamento histórico e social. Percepção, em nosso entender, não se trata de uma ação universal que possa ser abordada de maneira uniforme em todo o mundo como o vimos, por exemplo, com os gestaltistas. Ela conta, sim, com infinitos fatores provenientes das diferenciadas culturas, grupos sociais e contribuições individuais.

Mannheim em sua tese sobre a sociologia do conhecimento afirma que:

(...) existem modos de pensamento que não podem ser compreendidos adequadamente enquanto se mantiverem obscuras suas origens sociais... (1976, p.30).

O mesmo pensamento se aplica e, portanto, completa o que afirmávamos anteriormente sobre a percepção.

Bourdieu desenvolveu um enriquecedor estudo sobre o *habitus*, que serve como um dos fundamentos teóricos desta pesquisa. Este conceito

permite observar os comportamentos sociais não como imposições, uma vez que o 'habitus' é uma interiorização de regras sociais, estabelecendo uma orquestração da sociedade sem regente. Trata-se de uma manifestação individual inconsciente das regras sociais introjetadas. Isto se dá devido ao fato de que as mesmas são adquiridas desde a mais tenra idade, envolvendo, além da formação escolar, a formação familiar. (in: Garcia, 1990, p.31).

Trata-se de uma estrutura que organiza as práticas — a percepção é abordada por este autor em um sistema de esquemas (organizados deste *habitus*), que é, por sua vez, condicionado por específicas situações de existência, oriundas de uma determinada classe social. Portanto, infere-se que o fazer artístico seja igualmente determinado por modos de percepção já condicionados e introjetados socialmente.

Tendo-se em vista nesta pesquisa analisar as relações e interações entre a percepção e o processo de produção artística, não se pode omitir a importância dos estudos da cognição para os educadores de arte, como o que é apresentado por Koroscik:

Arte-educadores perseguiram o estudo da cognição como suas funções na elaboração das obras de arte... Os processos de significados exigem que a informação visual esteja presente na obra de arte... (1984, p. 329-30).

Becker (1989, p. 30), ainda numa referência a Piaget, afirma que "este autor atribui à interação sujeito-meio, interação constituída pela ação do sujeito, a capacidade de constituir as condições prévias de todo conhecimento...". Mesmo sendo esta última citação referente à criança, já observamos que na idade adulta há um equilíbrio entre as estruturas perceptivas e ação. As habilidades de percepção preparam a ação,

representando modos de operação mental para tratar de solucionar problemas, através da aplicação de informações em novas situações. Abrangem processos de organização e reorganização de materiais, fenômenos, dados ou informações, com vistas ao alcance de uma situação específica (Pereira, 1987, p.43).

Nosso objetivo tem sido o de averiguar esta interação, entre a percepção e o processo de produção artística (ação), mas levando-se em consideração as origens sociais dos diferentes grupos de artistas plásticos e daqueles referentes aos educadores das artes visuais.

Um interessante estudo, embora curioso, do antropólogo Edward Hall (1978) sobre o espaço social e pessoal e a sua percepção pelo homem nas diversas culturas, defende a hipótese de que os indivíduos pertencem a culturas diferentes, não falam somente línguas diferentes, mas o que é mais importante, habitam mundos sensoriais diferentes. Afirma, além disso, que se encontram contrastes entre o crivo perceptivo de uma cultura e outra. Trata-se de um dado relevante a ser considerado, quando se aborda a percepção e igualmente sua interação no processo de produzir artisticamente. Mas ele não é suficiente: não somente em culturas diferentes, há crivos perceptivos diferentes, mas dentro de uma mesma cultura, existem grupos de origens sociais distintas e com crivos perceptivos específicos a cada origem. Grupos sociais diversos pressupõem percepções de mundo e práticas artísticas com acentuadas diferenciações.

Os resultados desta pesquisa são fundamentais para que se repense o ensino da arte, levando em conta as populações diferenciadas que são encontradas em nossa realidade educacional, assim como a importante função dos aspectos cognitivos no processo de produção artística.

Contraditoriamente, embora se viva um processo ainda de cópia, o ensino desta área em nosso país carece de conhecimentos, especialmente em nível de pesquisa. A maioria existente e mesmo publicada apresenta freqüentemente o transplante de modelos do estrangeiro, especialmente dos Estados Unidos, Inglaterra e Canadá, e um implante generalizado em nosso meio. Além disso, raramente busca sua fonte junto à atuação profissional dos artistas e não se detém em como se dá a construção do processo artístico. Deixa de analisar a diversidade de problemáti-

cas que a arte da pós-modernidade apresenta hoje em nossa realidade.

A origem histórico-social de nossa produção artística e dos próprios artistas raramente surge como fundamento às pesquisas para o ensino da arte. Especialmente, as idéias que fundamentam a área educacional devem, em nosso entender, ser extraídas de pesquisas de campo iniciais, que detectem os problemas e especificidades do contexto social brasileiro, sem estarmos negando com isso a importância e a utilização concomitante de teorias existentes e em-se-fazendo na história e em todas as partes do mundo.

Além disso, para um ensino mais contextualizado das artes visuais faz-se necessário um profundo questionamento sobre as concepções de arte em que se baseiam.

Considera-se a percepção como uma das operações cognitivas mais significativas para o trabalho da prática artística. Inovar no ensino desta área refere-se a um trabalho de conscientização e conhecimento dos sujeitos sobre esta interação, e de todos os fatores que nela interferem.

Lembramos, à guisa de conclusão, um pensamento de Giroux:

(...) Quer dizer, há uma combinação de paixão e conhecimento e comprometimento — e sobre isto é que é a vida (1986, p.65).

Referências bibliográficas

- BECKER, Fernando. O cognitivismo no Brasil: tendências atuais e contribuições para a educação. *Cadernos da Faculdade de Educação da UFMG*. Psicologia da Educação: Revisão do campo e perspectivas. Belo Horizonte: n. 4, jul. 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Estruturas sociais e estruturas mentais. *Teoria e Educação*, Porto Alegre, n.3, 1991.
- CANCLINI, Nestor G. *A socialização da arte*. Teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DA SILVA, Tomaz Tadeu. Currículo e conhecimento e democracia: as lições de duas décadas. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo: n.73, p.59-66, maio 1990.
- FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Lisboa: Presença, 1985.
- GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes plásticas: participação e distinção*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1990.
- GIROUX, Henry. Pedagogia do conteúdo versus pedagogia da experiência: esta é uma má polarização. Entrevista com Henry Giroux. *Educação e Realidade*, Porto Alegre: v.11, n.1, p.59-67, jan./jun. 1986.

- HALL, Edward. *La dimension cachée*. Paris: Du Seuil, 1978.
- KOROSCIK, Judith Smith. Cognition in viewing and talking about Art. *Theory into Practice*, v.23, n.4, p.329-34, Oct. 1984.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PENNA, Antonio Gomes. Razão e desejo (sobre a neutralidade e objetividade do conhecimento). *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Fundação Getúlio Vargas, v.35, n.2, p.3-10, abr./jun. 1983.
- PEREIRA, Lúcia Helena da Silva. Habilidades cognitivas: por que? para que? *Tecnologia Educacional*. Rio de Janeiro: v.16, n.79, p.43-6, set./dez. 1987.
- PIAGET, Jean. *A epistemologia genética*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *A equilibração das estruturas cognitivas*. Problema central do desenvolvimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

A leitura da imagem

Analice Dutra Pillar

É possível ler uma imagem? Crianças pequenas julgam que as imagens não podem ser lidas, são para serem olhadas. Para estes sujeitos é importante diferenciar texto e imagem, sendo que apenas os textos permitem atos de leitura. Já artistas, críticos de arte, publicitários, enfim pessoas que convivem, cotidianamente com a imagem realizam leituras deste objeto.

O que é, então, ler? E em que consiste ler uma imagem?

Segundo os pesquisadores do Projeto Zero de Harvard, a leitura é uma atividade simbólica tão importante quanto a produção artística, porque é ela que possibilita interpretar as imagens. Baseando-se em Kant e na teoria construtivista de Piaget, o grupo concebe leitura como compreensão e interpretação, apreensão de informações, seletividade e reconstrução do objeto. Numa visão construtivista, a leitura é uma atividade complementar à produção, ou seja, para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as. As representações possuem algumas propriedades dos seus referentes e excluem outras. O que foi excluído, no entanto, ressurge na interpretação, no ato de leitura. Assim, ler não é decifrar, "não equivale a reproduzir com a boca o que o olho reconhece visualmente" (Ferreiro, 1985, p.85). Isto porque a atividade de leitura supõe a compreensão do modo de construção, seja de um texto seja de uma imagem.

Ler uma imagem seria, então, compreendê-la, interpretá-la, descrevê-la, decompô-la e recompô-la para apreendê-la como objeto a conhecer. Uma imagem, ao contrário de um texto, propicia uma infinidade de leituras devido às relações que seus elementos sugerem. Nesse sentido, pode-se ler a mesma imagem,

entre outros modos, a partir de análise gestáltica, semiológica, iconográfica ou estética.

Uma leitura gestáltica de uma imagem procura considerar elementos da linguagem visual como linha, plano, relevo, textura, volume, cor, luz, dimensão, escala, proporção, etc. Tais elementos são considerados em separado e no todo da forma quanto a equilíbrio, movimento, ritmo, repetição. Pode-se observar, também, o modo como tais elementos estruturam o espaço e as formas e o que esta organização expressa visualmente.

Uma leitura semiótica enfocaria signos, símbolos e sinais presentes na imagem. A análise abordaria os sistemas de símbolos e de signos construídos pelo sujeito como um texto visual em remissão a outros textos visuais, uma imagem em relação a diferentes autores e épocas. Esta relação intertextual é um modo de criar, de inventar, de construir imagens que citam outras imagens.

Uma leitura iconográfica procuraria estudar conteúdo temático, significado das obras de arte como algo distinto de sua forma. O tratamento dado aos temas poderia ser apreciado em diversos artistas e épocas.

Já uma leitura estética da imagem consideraria a expressividade, o que há de "eterno" e de transitório, de circunstancial, de uma época no objeto a ser analisado. Através de cor, luz, formas, destaca-se a disposição destas formas no espaço e o modo como os elementos se relacionam. A leitura estética procura saborear a imagem de modo cognitivo e sensível.

Essa diversidade de leituras não é excludente, ou seja, pode-se ler uma imagem fazendo com que as abordagens apresentadas acima, em grandes linhas, se interpenetrem, o que possibilita um enriquecimento da interpretação.

Como a criança lê suas próprias imagens e as dos outros? Há um processo de desenvolvimento na leitura de imagens? Para responder a tais questões várias pesquisas têm sido feitas nos Estados Unidos e na Europa no sentido de identificar as estratégias que as crianças utilizam na leitura de imagens.

Edmund Feldman estabeleceu quatro grandes estágios utilizados na leitura da imagem, a saber, a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento.

Descrição

A descrição diz respeito à identificação do título do trabalho, do artista que o fez, do lugar e da época em que a imagem foi criada, da linguagem plástica empregada, do material utilizado, do tipo de representação, se figurativa ou abstrata, etc. A técnica usada no trabalho é essencial para identificar o modo como a imagem parece ter sido elaborada, ou seja, como parece que o pintor usou o pincel, que tipo de instrumento e que método artístico ele teria empregado.

As palavras utilizadas na descrição devem apontar para as qualidades da imagem que estão evidentes. Palavras genéricas que revelem propriedades específicas do objeto, tais como vertical, horizontal, circular, oval, plano, escuro, brilho, quadrado, triangular são preferíveis àquelas que denotam sentimentos, pontos de vista. Estas propriedades do objeto combinadas entre si constituem as formas, o espaço, os volumes, etc.

Interessa descrever o que se observa, sem tecer conclusões acerca da excelência ou do significado da imagem. Palavras como forte, bonito, harmonioso, frágil, feio, desordenado, engraçado mostram as preferências de quem está descrevendo. Assim, são mais adequadas, na descrição, palavras como reta, curva, pequeno, grande, áspero, liso, luz, sombra. Também o nome das cores é um termo imparcial na listagem dos elementos de uma imagem.

Em suma descrever é, a partir da observação atenta dos elementos, listar apenas o que se vê no objeto, sem julgamentos ou interpretações, pois, segundo Feldman, a neutralidade e a imparcialidade são aspectos fundamentais em uma descrição.

No Projeto Arte na Escola¹, analisamos leituras feitas pelos alunos de acordo com os estágios de Feldman e acrescentamos, em consultorias com a professora doutora Ana Mae Barbosa, subdivisões a cada um dos estágios. Assim, no estágio da descrição, procurou-se observar se o aluno utilizava *termos aleatórios*, ou seja, um vocabulário não específico da linguagem plástica; ou se empregava *termos específicos*, isto é, a terminologia usada por conhecedores da arte na análise de textos visuais.

1 No livro *O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte* podem-se ver as imagens apresentadas, os instrumentos empregados para a avaliação das apreciações e a análise dos dados relativos às leituras dos alunos

Análise

A análise procura discriminar as relações entre os elementos formais da imagem: o que as formas criam entre si, como elas se influenciam e como se relacionam. Examinam-se relações de tamanho, relação entre as formas, relações de cor e de textura, de superfícies texturadas e lisas, de espaço e de volume. É muito importante também o modo como as formas estão dispostas, pois dependendo da disposição horizontal, vertical ou diagonal, mudam-se as relações entre elas.

Os tamanhos dos objetos, comparados uns com os outros, podem ajudar a localizar as formas no espaço e fornecer informações acerca da importância dos objetos no contexto do trabalho.

As relações entre as formas variam de acordo com suas propriedades. Formas curvas próximas de formas retas, ou formas recortadas próximas a uniformes criam combinações visuais diferentes. O contorno das formas também pode ser analisado quanto à sua qualidade, seja forte, suave, uniforme ou irregular.

As cores e as texturas das formas podem ser identificadas quanto a similaridades ou diferenças, contrastes ou nuances, luminosidade das áreas, valores, e etc.

As relações entre superfícies texturadas e lisas dão referenciais sobre as qualidades formais da imagem.

O espaço e os volumes podem estar construídos de diferentes modos numa imagem. A posição das formas dá indícios das relações espaciais entre elas. É importante analisar não só os espaços implícitos criados através da perspectiva, das relações de tamanho, cores claro ou escuro; como também os espaços explícitos, formas negativas e positivas que constituem a imagem.

No Projeto Arte na Escola, o estágio da análise foi subdividido em: análise da forma e do espaço; da forma e da cor; do espaço e da cor; de forma, espaço e cor.

A análise *da forma e do espaço* consiste em o sujeito discorrer sobre as relações entre as formas, seus tamanhos, sua disposição, suas interações, suas texturas; bem como sobre as relações espaciais que as formas criam, explícita ou implicitamente, por suas posições, proporções, distâncias, etc.

A análise *da forma e da cor* considera as relações entre as formas (conforme foi tratado anteriormente) e as cores, se similares ou diferentes, contrastantes ou com pequenas alterações de tons, sua luminosidade.

A análise *do espaço e da cor* trata das relações que se estabelecem entre as construções ou ilusões espaciais e a cor.

A análise *de forma, espaço e cor* integra essas três categorias buscando relações mais complexas.

Interpretação

O estágio da interpretação, segundo Feldman, “é o mais difícil, o mais criativo e o mais gratificante” (1970, p.362). É o estágio em que se decide a significação da imagem, em que se procura dar sentido às observações visuais, o que não implica a tradução verbal do que foi visto.

É importante arriscar-se a dar uma interpretação, testar uma idéia mesmo que esta não se ajuste aos fatos visuais. Posteriormente, será possível alterá-la para que melhor se adapte ao observado. Para decidir quais modificações fazer, é preciso ter por base as características visuais, discriminando quais são centrais e quais estão subordinadas, bem como a análise das suposições, se promissoras ou infrutíferas. Uma interpretação ruim é aquela que ignora ou muda os fatos presentes na imagem para que se adaptem ao sentido que se quer impingir.

Interpretar é organizar as observações de modo significativo, ou seja, é conectar idéias que explicam sensações e sentimentos experimentados frente a uma imagem. Pode-se expor “um problema que o trabalho parece ter tentado resolver.” (Feldman, 1970, p.362.) segundo o ponto de vista de quem está interpretando.

Ao realizar a interpretação de uma imagem, o apreciador vale-se de sua experiência artística. Assim, alguém pode impressionar-se diante de certas soluções técnicas empregadas para resolver um problema, com o qual tem-se preocupado pessoalmente.

Conhecer a história da arte e os estilos artísticos pode ser útil para reconhecer certas inquietações que os artistas têm abordado.

Quando interpreta uma imagem, o apreciador busca estabelecer sua intenção ou seu propósito, o que não quer dizer que sejam as mesmas intenções do artista. A base para tal não significa dizer o que os outros disseram sobre a imagem, mas aquilo que se vê e sente, aquilo que as evidências visuais sugerem ou significam.

Nesse sentido, “ninguém tem autoridade absoluta para expor sobre o significado ou a qualidade de qualquer trabalho de arte — nem o artista nem os críticos.”(Feldman, 1970, p.363.) O artista talvez não conheça seus próprios propósitos ou, supondo conhecê-los, pode analisar se foi bem-sucedido ou não. O crítico pode dar uma interpretação mais persuasiva e esclarecedora e esta ser tomada como padrão. É importante considerar o que os estudiosos disseram a respeito da imagem, lembrando, entretanto, que tanto o tempo como os modos de sentir e de pensar mudam e que, nessa ótica, uma interpretação não é a mesma em qualquer época e lugar.

Uma interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que a apreciam. Tão importante quanto conhecer a linguagem visual é conhecer os interesses e as inquietações das pessoas que apreciam essas imagens. Assim, uma boa interpretação procurará persuadir as pessoas da relevância das observações e dos significados descobertos na imagem.

Os sentimentos são essenciais na interpretação de uma imagem e esboçam-se em reações como “parece-me” e “sinto”. Explicitando, claramente, tais impressões e criando pontos comuns entre as relações formais e as intuições, realiza-se a interpretação.

Em suma, interpretar é confiar em si mesmo, é revelar intuição, inteligência e imaginação e combiná-las com os conceitos e as observações realizadas. Enfim, é apropriar-se de uma imagem num sentido próprio e especial.

No Projeto Arte na Escola, o estágio da interpretação procurou focalizar se o aluno *ignora os elementos visuais* ou se os *considera*, bem como se *não relaciona o trabalho* com a vida das pessoas ou se *relaciona*.

Ignorar os elementos visuais significa não levar em conta o que foi observado, alterando as imagens para melhor se adequarem à interpretação. Já considerar os elementos visuais é dar um sentido à imagem a partir de suas evidências. Uma interpretação que não relaciona o trabalho com a vida das pessoas é aquela que desconhece os interesses e as inquietações dos apreciadores. A interpretação que relaciona o trabalho com a vida das pessoas demonstra entender o que preocupa as pessoas e como a imagem aborda esses interesses.

Julgamento

Decidir acerca da qualidade de uma imagem é o foco do estágio do julgamento. Nem tudo o que se vê atinge as pessoas do mesmo modo: alguns trabalhos têm um significado especial, outros parecem de má qualidade, certas imagens, para alguns, poderiam ser revistas, outras merecem ser comentadas e outras ainda podem ser esquecidas.

Uma das questões mais importantes da crítica de arte é decidir se uma imagem é merecedora de atenção. Considerar bom um trabalho é dizer que “ele tem o poder de satisfazer muitos observadores por um longo tempo”. (Felfmann, 1970, p.371.) Esta decisão, acerca da excelência de uma obra ou de uma imagem, em geral é confiada às autoridades, as quais nem sempre concordam entre si.

Para julgar a excelência de um trabalho é importante conhecer os fundamentos que críticos experientes expõem a respeito de certas imagens. “As razões para julgar a excelência ou a pobreza de um trabalho têm que estar baseadas numa filosofia da arte, não em autoridades pessoais.” (1970, p.372.)

Nesse sentido, é importante optar por uma filosofia da arte para justificar o julgamento de uma imagem.

Feldman aborda três grandes filosofias da arte, a saber, formalista, expressivista e instrumentalista, cada uma voltada para determinados aspectos do trabalho.

A filosofia *formalista* “realça a importância dos elementos formais ou visuais e, especialmente, o modo como eles estão organizados.” (1970, p.372). A alteração de um elemento modifica o todo do objeto. Esta visão procura contemplar as relações entre as partes e o todo e a execução técnica de uma imagem, ou seja, a análise formal do trabalho é o estágio mais valorizado, sendo desnecessária a interpretação. Assim, um julgamento formalista não tratará das associações visuais ou de memória acerca do observado.

De acordo com tal filosofia, um trabalho de arte bem-sucedido é aquele que trata cada um dos elementos no seu potencial ideal resultando num todo harmônico e sensível. A decisão acerca da excelência de uma imagem está assente numa observação psicológica, sem nenhuma regra lógica.

O prazer em arte, na visão formalista, vem da beleza dos próprios objetos, da atenção dada aos materiais básicos e às for-

mas. Nesse sentido, é encorajada a idéia da arte pela arte desenvolvida independente e autonomamente. Em consequência, essa filosofia estabelece uma ruptura entre arte e vida.

A filosofia *expressivista* enfoca "a profundidade e a intensidade da experiência que se tem quando se observe uma imagem." (Feldmann, 1970, p.374). Um trabalho pode ser excelente sem ser belo. A arte, segundo tal visão, comunica idéias e sentimentos que estão relacionados ao modo como o artista deu forma ao material.

Um trabalho bem-sucedido, de acordo com os expressivistas, é aquele que enriquece quem o aprecia tanto emocional como intelectualmente.

O julgamento expressivista acerca da excelência de um trabalho baseia-se em duas regras: (1) no poder de a imagem provocar emoções e (2) na comunicação de idéias importantes. A primeira regra procede da segunda.

Segundo os expressivistas, a beleza, por si só, não resulta numa obra excelente, ela deve estar associada a uma grande idéia. "Em outras palavras, a beleza não existe a menos que esteja visível em lugares ou objetos que evidenciam, eloqüentemente, suas conexões com as necessidades e com os interesses do homem." (Feldmann, p.374.)

A arte é julgada segundo a expressão convincente dos significados da vida e das emoções. Assim, sob essa perspectiva, a arte e a vida estão entrelaçadas e a função da arte é tornar o cotidiano mais significativo e profundo.

Os expressivistas procuram uma experiência ativa e uma resposta concreta na arte. Eles "desejam exercitar sua mente e suas emoções através dos signos e símbolos da arte". (1970, p.375.)

A filosofia *instrumentalista* se interessa pela utilidade arte para um fim determinado, ou seja, ela "espera que a arte sirva a propósitos determinados pelas necessidades do ser humano através das poderosas instituições sociais". (1970, p.375.)

De acordo com essa visão, a arte deve estar a serviço de uma causa maior, como os interesses da igreja, do estado, do comércio, etc. "O prazer que obtemos de formas harmoniosas ou de estranhas combinações formais deve parecer estar conectado à instituição que fez com que estas formas fossem criadas e expostas." (1970, p.376.)

A arte, aqui, leva o espectador a tomar consciência de certos ensinamentos e obrigações. Para os instrumentalistas, “a arte que depende da arte ou se desenvolve a partir da arte parece-lhes decadente.” (p.375) A excelência de uma imagem baseia-se na capacidade de mudar o comportamento humano.

Os instrumentalistas, baseando-se na história, mostram que muitas obras de arte foram criadas para servir a determinados propósitos. A partir da modernidade o artista pôde expressar-se livremente, embora, para afirmar-se, acabe atendendo a certos interesses sócio-econômicos. Tanto quanto a arte da Renascença, a arte publicitária, presente no nosso dia-a-dia, é influenciada por empresas que patrocinam e exercem um controle considerável sobre sua criação.

Em suma, para tal filosofia “a grande arte acaba sendo somente aquela que serve a grandes causas.” (p.376) Assim, a imaginação e a competência técnica do artista precisam estar organizadas por uma idéia importante, que para os instrumentalistas tem um significado social, político, moral ou econômico. Caso não seja possível descobrir o propósito de uma imagem, então trata-se de um trabalho ruim.

Assim, cada filosofia utilizada para justificar o julgamento acerca da qualidade de uma imagem baseia-se em argumentos bem diferentes, posto que voltadas para aspectos distintos.

No Projeto Arte na Escola, o estágio do julgamento foi subdividido em julgamento *não-fundamentado* e *fundamentado*. Julgamento não fundamentado refere-se a uma decisão acerca da qualidade da imagem, sem justificar tal juízo; julgamento fundamentado mostra uma argumentação acerca da excelência do trabalho baseada, consciente ou inconscientemente, em alguma filosofia da arte.

Portanto, ao ler uma imagem é importante não questionar, de início, suas condições de excelência e sim identificar o trabalho, saboreá-lo, analisá-lo e interpretá-lo. A partir dos três estágios iniciais, fica mais fácil conhecer o tipo de julgamento mais apropriado. Cada objeto pode sugerir uma abordagem filosófica. Assim, não é preciso utilizar sempre a mesma filosofia, mas exercitar-se, separadamente, em cada uma delas descobrindo as excelências de um trabalho de arte.

Vale ressaltar, ainda, que estes estágios apresentados não são evolutivos: eles acontecem concomitantemente na leitura de uma imagem. Feldman propôs para a leitura da imagem níveis

de entendimento que se vão tornando complexos e não níveis psicogenéticos.

(Texto elaborado a partir do livro
Becoming human through art, de Edmund Feldman.)

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FELDMAN, Edmund Burke. *Becoming human through art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970. p.362.
- FERREIRO, Emilia. *Reflexões sobre alfabetização*. São Paulo: Cortez, 1985
- PERKINS, David & LEONDAR, Barbara (org). *The arts and cognition*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.
- PILLAR, Analice & VIEIRA, Denyse. *O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte*. Porto Alegre: UFRGS: Fundação Iochpe, 1992.

A recepção da obra de arte na escola

Evelyn Berg Ioschpe

Curioso que a introdução de um novo conceito para a maneira como se ensina arte, no Brasil, se dê na vigência da arte conceitual — uma arte que se apropria da bagagem intelectual do produtor e do fruidor e cuja recepção só se estabelece alicerçada nessas bases.

O exame entre essas relações remete a outros *turning points* que mereceriam um exame mais detido. É o caso do Modernismo, deflagrado com a Semana de 22, em que a produção artística enseja o retorno a uma identidade brasileira, que se reforça com a vivência européia de alguns dos expoentes do período. Ao mesmo tempo, algumas iniciativas do grupo em relação à Educação Artística são dignas de nota: Anita Malfatti, inovando o enfoque dado à arte infantil, transformaria “a função do professor em espectador da obra de arte da criança, ao qual competia, antes de tudo, preservar sua ingênua e autêntica expressão” (Barbosa, 1978, p.114).

O próprio Mário de Andrade participara, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, na criação de um curso de arte para crianças na Biblioteca Infantil Municipal, que veio a servir de munição para seu curso de filosofia e história da arte na Universidade do Distrito Federal, onde realizou estudo comparado do espontaneísmo e da normatividade do desenho infantil.

Estas primeiras experiências modernistas vão ter pertinência social somente após o período do Estado Novo, durante o qual o ensino da arte viu-se reduzido ao desenho geométrico, ao desenho pedagógico e à cópia. No final dos anos 40 toma corpo a idéia de que a arte é uma forma de liberação da psiquê infantil e

que para tanto a postura mais adequada é a do *laissez-faire*. Nasce então com Augusto Rodrigues o Movimento Escolinhas de Arte que busca valorizar a auto-expressão da criança e do adolescente e que rapidamente se dissemina no Brasil. Passa a se valorizar mais o processo que o produto e, portanto, já não seria mais possível e nem desejável mensurar este produto como paradigma do aprendizado em artes.

A influência das descobertas sobre a psiquê da criança e a maneira pela qual esta se revela no desenvolvimento gráfico é fator determinante do interesse que o "aflorar" da criatividade nos anos 40 permite. A educação está centralizada na criança e não no aprendizado. Dessa maneira, a criança entendida à maneira de Rousseau como o "bom selvagem" não deve ser exposta à arte adulta para que não seja contaminada por ela na livre vazão de suas pulsões interiores.

Decorre deste raciocínio o enfoque dado ao trabalho escolar em artes: a arte deve deixar de ser uma disciplina a exemplo das demais. Na "nova" escola se deseja uma criança feliz, cuja maturação emocional deve encontrar um *outlet* nas aulas de arte, que, transformadas em deflagradoras da catarse, se descaracterizam. Saem do rol das "disciplinas" (termo com poderosa denotação restritiva), para o elenco das atividades em que o educando se exercita enquanto ser emocional para a vida adulta. O ingresso massivo do *laissez-faire* na aula de arte, de norte a sul do país, não vem acompanhado da coerente atitude investigativa. O modelo é implantado através de suas características mais simples e óbvias, e, desta maneira, vai terminar por reduzir-se a elas. Instaure-se o fazer pelo fazer, como um bem em si mesmo. A ausência do espírito científico acaba por esvaziar definitivamente o movimento, que em seus inícios incorporava importantes avanços da psicologia.

A Escolinha de Augusto Rodrigues é implantada em 48. O Modernismo nas artes já ficava distante e se nos Estados Unidos viria a eclodir na década de 50 o abstracionismo expressionista, no Brasil deste período se assiste à hegemonia dos neoconcretos que movimentam o Rio e São Paulo, centros irradiadores dos movimentos artísticos no Brasil. A abstração, o valor posto na forma (arte pela arte) é contemporâneo do fazer pelo fazer (*laissez-faire*). Há uma coerência em tudo isso. Num momento em que nos Estados Unidos Lowenfeld é o autor de referência em arte-educação, sua noção de que a arte provoca o aprimoramento do

indivíduo relaciona-se à “tendência similar de expressionistas abstratos em falarem da sua arte como produto de um tipo de virtude ou santidade secular” (Smith, 1990, p.169).

A mudança que se opera na história do ensino da arte pode ser balizada de maneira a traçar um paralelo com a história da arte. Se Lowenfeld/Rodrigues são contemporâneos de Pollock/Neoconcretos, o fenômeno se repete na década de 80, em sentido inverso.

É nessa época que toma corpo nos Estados Unidos o DBAE: Discipline Based Art Education. Trata-se de uma guinada na história da arte-educação, provocada pelo esvaziamento gerado pelo *laissez-faire* que decorreu das idéias de Lowenfeld. DBAE, que logrou rápida difusão nos Estados Unidos graças ao interesse do Getty Trust, propõe a retomada dos conteúdos no ensino da arte. O ensino vê seu eixo deslocar-se para o próprio processo de aprendizagem, um bem cada vez mais importante numa sociedade que precisa se capitalizar com novos e mutantes conhecimentos em intervalos cada vez mais breves. O processo de aprendizagem em artes prevê que a criança tem saberes a incorporar: para apropriar-se do capital cultural acumulado pela humanidade ela precisa conhecer *história da arte, crítica e estética* para então elaborar estas questões junto com o *fazer artístico*.

Ana Mae Barbosa adapta para o Brasil esta nova proposta do ensino das artes, denominando-a “Metodologia Triangular” ao incorporar crítica e estética sob a denominação mais genérica de “Leitura da Obra”. Ao longo da década de 80 a Metodologia Triangular vai sendo absorvida no país, tendo como principal foco irradiador a Universidade de São Paulo. Curiosa mudança político-geográfica: se nos anos 40 as idéias se disseminavam a partir do Rio de Janeiro, ainda capital da república, nos anos 80 com o esvaziamento do Rio (que não transfere para Brasília sua energia como capital cultural do país), é de São Paulo que as idéias fluem para o resto do país. A USP forma massa crítica e gera pesquisa que alimenta a difusão da Metodologia Triangular em outros pontos do Brasil. Não analisarei aqui o papel que coube a uma fundação privada, a Fundação Ioschpe, no Rio Grande do Sul, como agente deste processo. Por estar na condução do Projeto Arte na Escola dessa Fundação, vejo-me sem a necessária distância crítica para desenvolver uma análise isenta.

Os anos 80 no Brasil assistem a algumas mudanças sinalizadas pela Bienal de São Paulo: na primeira metade da década

prospera um neo-expressionismo de inspiração germânica que fará seu *grand-finale* com a "instalação" de Sheila Leiner, curadora da 19ª Bienal, na própria. O corredor de obras alemãs e brasileiras satura de neo-expressionismo o público que veio atualizar seu conhecimento sobre arte. As "instalações" são a mídia de excelência das edições seguintes da Bienal, reforçando a idéia da arte-espetáculo, mas também tornando mais e mais explícita a questão de que "arte é coisa mental", como queria Leonardo da Vinci. Esse é o período em que artistas como Cildo Meirelles e Jac Leiner reforçam o seu currículo com uma agenda internacional de porte. Esse é o período da 9ª Documenta de Kassel, a Documenta de Josef Kosuth, a Documenta de Cildo e de Leiner. É também o momento em que Hélio Oiticica e suas idéias são difundidas numa exposição itinerante organizada por importantes centros de arte europeus. Hélio Oiticica, pura arte conceitual que nunca teve aposto a si este rótulo, veio a encontrar neste período e *post-mortem* o reconhecimento para sua obra.

Arte pela arte e fazer pelo fazer. Período que se exauriu em si mesmo. Há um esvaziamento progressivo no deleite da arte que não se faz perguntas, no ensino da arte que não se problematiza.

Vem daí a pesquisa. A pesquisa é a possibilidade do resgate do pensar sobre a práxis, é a ação que se questiona e se reconstitui. As pesquisas que desaguaram na implantação do DBAE são de natureza similar às que deram relevância e espessura à Metodologia Triangular, mantidas as distâncias entre o nível de pesquisa que se pratica ao norte e ao sul do Equador.

O conceito DBAE não teria se materializado sem que a pesquisa constataste a incompetência do ensino da arte que vinha sendo praticado e, muito menos, sem que a atitude de pesquisador de alguns destacados educadores tivesse viabilizado a construção do método. O mesmo pode ser dito do que ocorre presentemente no Brasil, onde surgem iniciativas de pesquisa e criação de materiais que viabilizam a aplicação da Metodologia Triangular em São Paulo, no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Considerando as dimensões deste país, trata-se de uma difusão muito considerável do saber e das questões que ele gera.

A dispersão dos focos de pesquisa não implica, no entanto, a real implantação da nova metodologia na rede escolar. Várias escolas isoladas estão trabalhando com a Metodologia Triangular

de forma experimental e outras já tem o respaldo da rede (delegacia de educação estadual e/ou secretaria de educação) em algumas cidades. Evidentemente, são a exceção à regra no ensino de arte brasileiro, ainda fortemente marcado pela livre-expressão, de resto uma práxis bem menos exigente para o professor.

Os museus de arte vêm desempenhando papel importante, tendo o MAC/USP como líder no processo. Penso que os museus de arte são os que teriam as condições adequadas para servir como laboratório às pesquisas que ainda precisarão se desenvolver para que as aulas de arte voltem a ter conteúdo. Não existe um currículo de arte mínimo para a escola brasileira e não existem materiais didáticos que apoiem o professor. Conceitualmente, também, há muito que andar nos caminhos da Educação Estética e retirar-lhe o peso negativo e restritivo das designações que se utilizam de palavras como “disciplina” e “método”. Há que socializar conhecimento obtido em projetos-pilotos e rediscuti-los. Há que suprir as lacunas de informação do professor de modo a instrumentalizá-lo para o ensino. Há ainda uma grande distância entre o próprio acervo de arte existente no país e a possibilidade de que o sistema educacional se beneficie dele. Penso que uma política educacional mais ambiciosa localizaria os centros de produção intelectual sobre o ensino de arte nos nossos museus.

Na verdade estes museus hoje estão às voltas com outras questões mais imediatas (entre as quais a mais crucial de todas, ou seja, a mera sobrevivência). Estas questões vão desde como conservar a arte desmaterializada que os anos 90 estão jogando na cena, até como incorporar os avanços da pesquisa nos sistemas de comunicação e armazenagem de dados, que fatalmente modificam toda a relação entre o artista, a obra e o fruidor.

O admirável mundo novo muda mais uma vez o foco central de atenção, que não recai mais nem no produto, nem no seu fruidor, mas nas múltiplas e complexas relações que se estabelecem entre eles.

É na Estética da Recepção que a pesquisa deverá reencontrar os caminhos que indiquem como a arte se insere numa sociedade que subverte valores e inverte indicadores a uma velocidade impossível de ser captada pelo *software* com que viemos ao mundo.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.114.
- SMITH, Peter. Dissonâncias entre as disciplinas. In BARBOSA, Ana Mae; SALES, Heloísa Margarido. *O ensino da arte e sua história*. São Paulo: MAC/USP, 1990. p.169.

A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil

Maria Amélia Bulhões

Tratar as problemáticas da pesquisa em artes plásticas em nosso país, hoje, pressupõe de alguma forma abordar as condições de atuação da pós-graduação. Isso porque a pós-graduação é, reconhecidamente, no Brasil e no exterior, um espaço privilegiado da pesquisa e dos pesquisadores. Segundo documento divulgado pelo "Seminário Internacional sobre Tendências de Pós-Graduação"

(...) a pós-graduação brasileira constitui o setor mais bem sucedido de todo o sistema e isto deve ser considerado como uma conquista a ser preservada (...). O êxito de que estamos tratando é um tanto surpreendente especialmente quando se considera que resultou de um esforço iniciado há pouco mais de um quarto de século, num sistema universitário marcado por severas deficiências. Logrou-se estabelecer, neste curto lapso de tempo, cursos de mestrado e doutorado de bom nível em praticamente todas as áreas de conhecimento. E nesses cursos se concentra quase toda a capacidade de pesquisa que se construiu no Brasil e da qual depende a formação de pesquisadores e a qualificação de docentes.¹

Nessas afirmações, que dizem respeito à pós-graduação em geral no país, podem-se encontrar questões fundamentais para a área de artes plásticas. A mais importante diz respeito à concentração de quase toda a capacidade de pesquisa e formação de pesquisadores nos cursos de mestrado e doutorado. Existe, hoje, na área de artes plásticas, um único curso de doutorado, o da Escola de Comunicações e Artes da USP. E, dos seis cursos de

1 Durhan, Eunice Ribeiro; Gusso, Divonzir Arthur. Brasília: CAPES, jul. 91.

mestrado, funcionando efetivamente, somente dois estão credenciados junto à CAPES (órgão responsável pela organização e controle da pós-graduação no país).

O despreparo da área de artes plásticas para enquadrar-se nas normas da pós-graduação *stricto sensu*, vigentes para as demais áreas, fez com que se desenvolvessem mais os cursos em nível de *lato sensu*.² Cursos de especialização como o do Museu de Arte Contemporânea da USP, o da Universidade de Caxias do Sul, o da PUC do Rio Grande do Sul e, principalmente, o da PUC do Rio de Janeiro destacam-se com uma atuação já tradicional.³ Isso, no entanto, não exime da necessidade do desenvolvimento da pós-graduação em nível de *stricto sensu*, que responde de forma mais adequada às exigências da formação de pesquisadores dentro das normas acadêmicas brasileiras.

A produção plástica brasileira, apesar de seu extraordinário desenvolvimento, não tem estado articulada ao sistema universitário e à pós-graduação. A pesquisa, tendo como objeto o fato artístico e seu processo, desenvolveu-se de forma pouco sistemática e integrada. Pode-se afirmar que a pesquisa ligada à pós-graduação, que tanto sucesso tem obtido em diversas áreas do conhecimento no Brasil, deve ser considerada, hoje, emergente nas artes plásticas. Evidencia-se uma defasagem bastante grande da área de artes plásticas com relação às demais áreas do conhecimento. Veja-se que em áreas em que o sistema de pós-graduação está mais consolidado, como a da saúde, existem atualmente, credenciados, 10 cursos de mestrado e doutorado em farmácia, 52 em odontologia e 151 em medicina, sendo desses, 9 em cardiologia.⁴

Esta constatação remete a uma segunda questão que é a defasagem entre os 25 anos característicos do esforço inicial em outras áreas e o recente desenvolvimento da pós-graduação em artes plásticas. Os mais antigos cursos do país são o mestrado em artes da USP, criado em 1972, o doutorado em artes da mesma

2 O sistema de pós-graduação está organizado em dois níveis, o *lato sensu* compreende cursos de aperfeiçoamento e especialização, o *stricto sensu* abrange cursos de mestrado e doutorado.

3 Este último data de 1980, com intensa atividade de pesquisas e a publicação regular de uma revista para sua divulgação.

4 Dados extraídos do último. Histórico da Avaliação do Pós-Graduação — Divisão de Acompanhamento e Avaliação — CAPES, 1979/89.

universidade, de 1980 e o mestrado em história da arte da UFRJ, de 1985. Ainda não credenciados, existem hoje funcionando mais quatro cursos de mestrado, todos eles, praticamente, dos anos 90. O primeiro desta nova leva é o mestrado em multimeios da UNICAMP, seguido pelo mestrado em artes da mesma UNICAMP, pelo mestrado em artes visuais da UFRGS e pelo mestrado em artes da UNESP e, finalmente, pelo mestrado em artes da UFBA. Encontram-se ainda em fase de projeto os cursos de mestrado da UNB e da UFMG.

Estas datas permitem observar que o desenvolvimento da pós-graduação *stricto sensu* em artes plásticas no país é, realmente, bem mais recente que o de outras áreas. Na área de farmácia, por exemplo, dos 10 cursos atualmente reconhecidos pela CAPES, somente dois são da década de 80, todos os demais são da década de 70. E, na área de comunicação, os 6 cursos credenciados são da década de 70. Esta condição, de área emergente, aconselha certo cuidado pois, por um lado, exige o investimento de um maior esforço para criar as condições mínimas de infraestrutura, com que já contam outras áreas estabelecidas há longa data. Por outro lado, estando ainda a construir-se, pode-se evitar certos vícios e problemas que se apresentaram ao longo do tempo nas áreas em que a pós-graduação é um sistema solidamente estabelecido.

A principal tarefa da pós-graduação emergente, na área de artes visuais, deveria ser proporcionar a articulação da pesquisa, de maneira a potencializar recursos e esforços, criando um lastro para a pesquisa na área. Isso se faz necessário pois, atomizada, a pesquisa na área de artes plásticas vem sendo realizada de forma assistemática em museus, centros culturais e cursos de mestrado e doutorado de áreas afins e vem sendo mantida por pesquisadores autônomos e grupos isolados que incluem, inclusive, artistas em seus próprios ateliers.

Se os cursos de pós-graduação — mestrado e doutorado — devem ter condições de concentrar praticamente quase toda a capacidade de pesquisa e proporcionar a formação de pesquisadores, é necessário conhecer melhor este universo. O quadro anexo evidencia o perfil dos cursos atualmente em funcionamento tentando um mapeamento.

Os dados fornecidos permitem algumas observações. A mais evidente é a existência de um único curso em nível de doutorado, outra, é a predominância dos cursos teóricos — na

CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* NO BRASIL

Doutorado

USP — Escola de Comunicações e Artes
1980 Doutorado em Artes
Credenciado pela CAPES

Mestrado

USP — Escola de Comunicação e Artes
1972 Mestrado em Artes*
Credenciado pela CAPES

UFRJ — Escola Nacional de Belas Artes
1985 Mestrado em História da Arte
Credenciado pela CAPES

UNICAMP — Instituto de Artes
1985 Mestrado em Multimeios
1989 Mestrado em Artes

UFRGS — Instituto de Artes
1991 Mestrado em Artes Visuais

UNESP — Instituto de Artes
1991 Mestrado em Artes

UFBA — Escola Belas Artes
1992 Mestrado em Artes

*Atualmente em processo de reformulação.

área de história da arte — sobre os práticos. Dos seis cursos relacionados, somente três têm ênfase em processos plásticos e todos os seis têm ênfase na área de história e crítica da arte. Quanto ao maior desenvolvimento da pesquisa teórica, deve-se acrescentar a existência de dois cursos de mestrado em história que possuem área de concentração em história da arte, o da UNICAMP e o da PUC do Rio de Janeiro.

No que diz respeito à produção de pesquisa dos cursos da área, somente as da UFRJ e da USP possuem teses e dissertações defendidas. Os cursos mais recentemente instalados ainda não chegaram ao período das defesas. No entanto, brevemente deverão tê-las, o que poderá alterar algumas observações deste momento, sem contudo impedir algumas considerações sobre os dados já existentes.

TESES DEFENDIDAS NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO*

Nível	Áreas de Concentração
14 — Doutorado	História da Arte Teoria e Crítica — 33
33 — Mestrado	Arquitetura — 2 Ed. Artística — 2 Poéticas Visuais — 10

Temas

Arte Brasileira — 48
Arte Internacional — 1
Brasil./Intern. (comparativa) — 1
Artistas Plásticos (vida e obra) — 18
Arte Barroca — 5
Arte séc. XIX — 4
Arte séc. XX — 21

*Dados fornecidos pelo Prof. Dr. Walter Zanini, em julho de 1992.

TESES DEFENDIDAS NO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE
DA ESCOLA DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO*

Total de teses defendidas: 17

Nível

Todas em nível Mestrado
Todas sobre Arte Brasileira

Temas

Arte Popular — 4
Arquitetura — 7
História da Arte Teoria e Crítica — 6
Artistas Plásticos (vida e obra) — 3
Arte Barroca — 3
Arte séc. XIX — 7
Arte séc. XX — 4

*Dados fornecidos pela Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira, em julho de 1992.

Na USP o número de teses defendidas em nível de doutorado é de somente 14, evidenciando o pequeno número de doutores formados no país na área de artes plásticas e a pouca participação que o sistema de pós-graduação brasileiro tem sobre os profissionais de nível mais qualificado.

Uma outra constatação é a predominância dos temas de arte brasileira, o que expressa uma preocupação com a realidade local, e também o papel que a pós-graduação está cumprindo no estudo desta produção artística específica.

Outro dado que merece comentário é que, na USP, de um total de 33 teses defendidas na área de história da arte teoria e crítica, mais da metade (18) formam sobre a vida e obra de artistas plásticos. Fato semelhante ocorre na UFRJ, onde 3 das 6 teses de história da arte teoria e crítica são também sobre artistas plásticos. Isto, de certa forma, remete às observações de José Carlos Durand (1989) sobre o papel que este tipo de pesquisa cumpre para o mercado de arte, revalorizando e consagrando artistas locais.

Retomando a observação sobre a predominância dos temas de história, teoria e crítica da arte, no universo das teses defendidas, cumpre lembrar que o curso da USP, único com área de concentração em poéticas visuais, tem somente dez teses nessa linha não chegando à metade da produção total do curso.

Parece, também, importante ser destacada a estreita relação dos cursos com a região em que estão instalados, o que evidencia-se basicamente nas ênfases da pesquisa. O mestrado da UFRJ tem como tema básico a arte brasileira com especial atenção à produção plástica no Rio de Janeiro. Neste caso, a arte do século 19 aparece bastante privilegiada. O mestrado e doutorado da USP, por sua vez, enfatiza a arte contemporânea. Já o curso da UFBA tem ênfase em arte brasileira, com atenção especial à produção baiana, arte popular e arte negra. A UNICAMP, por outro lado, privilegia em seu mestrado a interdisciplinaridade no fazer artístico e os novos meios e o mestrado da UFRGS tem ênfase na arte contemporânea e na teoria da arte. Finalmente, os dois cursos de mestrado em história, com área de concentração em história da arte, privilegiam, respectivamente, a história da arte internacional, na UNICAMP e a arte brasileira do século 19 e 20, na PUC do Rio de Janeiro.

A realização de pesquisas sobre artes plásticas, além de ter, junto ao sistema nacional de pós-graduação, um espaço em ex-

pansão recente, ressentem-se da existência de poucas e irregulares publicações periódicas para sua veiculação. Somente sete revistas ligadas a universidades circulam atualmente no país. Destas algumas inclusive estão nos primeiros números como a *Trilhas* da UNICAMP. As mais antigas são a *Gávea* do curso de especialização da PUC-RIO e a *Comunicação e Artes* da USP. Também contam com publicações próprias a UNESP — *Revista da UNESP* e a da Universidade Federal do RS — *Porto Arte*.

Além deste mapeamento, a análise da pós-graduação em artes plásticas, no país, exige uma abordagem de suas problemáticas específicas. De maneira geral, os cursos de aperfeiçoamento e especialização destinam-se à transmissão de conhecimentos mais específicos e à melhoria da qualificação do pessoal formado nos cursos de graduação, nem sempre suficientemente preparados para as atividades da vida profissional. Os cursos de mestrado e doutorado, estes sim, destinam-se especificamente a preparar pesquisadores, e a promover e a difundir a pesquisa. Na área de artes plásticas, no entanto, a questão é um pouco mais complexa. As atividades práticas de artistas têm atraído muito mais os graduados do que a formação acadêmica de pesquisadores. Assim, embora na área teórica se encontre razoável massa crítica, esta é bastante rarefeita na área prática. Contribui para isto a estreita ligação que o Brasil tem tido nas últimas décadas com o sistema de ensino norte-americano, onde a formação máxima para o artista plástico na maioria das universidades é Master of Fine Arts. Assim, artistas que buscaram sua formação nos EUA dispõem deste diploma, que não qualifica o artista como pesquisador dentro dos moldes acadêmicos vigentes no país. Além disso, os inúmeros bolsistas que têm ido ao exterior, com apoio da CAPES e CNPq, em seu retorno não têm sido canalizados para o sistema de pós-graduação (até mesmo porque este, como já foi dito, é um sistema que só muito recentemente encontra-se em expansão na grande maioria das universidades brasileiras). Assim que, embora os cursos de mestrado, implantados ou em implantação, ressintam-se da falta de pessoal titulado para responder às exigências do sistema de avaliação da CAPES, não têm conseguido absorver, de forma racional, mestres e doutores titulados no exterior. Isto deve-se, em alguma medida, a dificuldades dos órgãos responsáveis pelos bolsistas no exterior em fornecer informações atualizadas sobre seus ex-bolsistas, a falta de algum tipo de vínculo mais efetivo torna menos eficiente o apro-

veitamento dessa mão-de-obra qualificada. Prova disto é que as bolsas de recém-doutor, destinadas especificamente à integração deste pessoal formado no exterior no sistema de ensino e pesquisa, têm sido muito pouco utilizadas na área.

Em síntese, é importante investir nas possibilidades de crescimento da pós-graduação *stricto sensu*, de modo a torná-la um dos espaços privilegiados da pesquisa em artes plásticas, como já o é na maioria das áreas do conhecimento no país. Essa tarefa exige um empenho bastante grande de todos aqueles que nela estão envolvidos, bem como o apoio de instituições da área e dos inúmeros pesquisadores que, há longo tempo atuando de forma individualizada e isolada, agora poderão encontrar, nestes cursos, pólos de concentração e potencialização da pesquisa. Ainda que a pós-graduação no Brasil possa ser considerada um setor bem-sucedido em termos gerais,⁵ não o é ainda suficientemente na área de artes plásticas. Empreendimentos estão sendo feitos e com o esforço e comprometimento de todos os resultados positivos deverão evidenciar-se brevemente.

(Texto elaborado a partir de dados coletados no I e II Encontros de Coordenadores de Cursos de Pós-Graduação em Artes Visuais, realizados ambos no Rio de Janeiro, respectivamente em novembro de 1991 e junho de 1992, e de dados recolhidos pela atual diretoria da ANPAP.)

Referências bibliográficas

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

5 Os sistemas de pós-graduação mais desenvolvidos, em países de Terceiro Mundo, estão no Brasil, México e Índia.

Pesquisa e curadoria: perfil da 22^a Bienal Internacional de São Paulo

Nelson Aguilar

A diretriz que orientará a 22^a Bienal de São Paulo é a questão do suporte, que constitui o fio que atravessa e determina a arte contemporânea desde os anos cinquenta até hoje. Os artistas recusaram-se a agir dentro de uma reserva, de um território predeterminado chamado tela ou massa escultural. Esta atitude distingue a arte contemporânea da moderna.

A arte moderna visou colocar o mundo dentro do espaço plano, bidimensional, do pano esticado e pregado no quadrilátero de madeira. Foi conquista árdua passar do espaço ilusório, renascentista, canonizado pelo academismo, à autoconfissão de que "um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma estória qualquer, é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem" (M. Denis). O escândalo que criou "Almoço na relva" de Manet, marco do modernismo para a maioria dos críticos e historiadores de arte, veio muito da ausência da camada preparatória com que todos os praticantes de belas artes cobriam o quadro, da maneira como Manet exhibe o grão da tela, do que da personagem nua circundada por cavalheiros vestidos. O percurso da arte moderna passou por inúmeras vicissitudes, ora atingindo a tela branca de Malévitch, ora apresentando as rajadas de tinta de Pollock ou os experimentos de novas técnicas pelo inspirador de Pollock, Si-queiros.

Mas uma sensibilidade inédita percorre a arte contemporânea, quebra o muro pintado e invade áreas inimagináveis à arte quarenta anos atrás. Um mesmo sentido percorre o universo

artístico atual produzindo *happenings*, instalações, arte corporal, arte da paisagem, etc. Este fenômeno não desponta somente no circuito artístico dos países desenvolvidos. A intuição dos limites do suporte tradicional, por exemplo, encontra a formulação arrojada em texto datado de 6 de fevereiro de 1962 do artista brasileiro Hélio Oiticica. Outros dois artistas brasileiros pesquisam novas espécies de suporte, Lygia Clark e Mira Schendel. Por este motivo, terão uma sala especial na próxima Bienal de São Paulo.

Reconhece-se a mesma busca nas "combine paintings" de Robert Rauschenberg; nos espelhos de Michelangelo Pistoletto; nos trabalhos imateriais de Yves Klein; nas pedras de Richard Long; nas instalações de vídeo do sul-coreano Nam June Paik; nos "penetráveis" do venezuelano Jesús Rafael Soto; nas construções de Per Kirkeby e outros tantos.

Os anos 80 mostram a retradução em suporte bidimensional de toda a expansão anterior. A tensão entre a diástole do suporte e a sístole subsequente é o problema artístico por excelência do final do século 20, a tal ponto que marcou exposições como "Os mágicos da terra" (Centro Georges Pompidou, Paris, 1989), "Deslocamentos" (MOMA, Nova York, 1991), a última Documenta (Kassel, 1992). Na 22ª Bienal de São Paulo onde o encontro dos países em terras americanas é celebrado, regionalismo ou pseudo-universalismo, disfarces geopolíticos, serão descartados. Os artistas de hoje abandonaram os preceitos do museu imaginário em busca da realidade estética. Aos curadores estrangeiros é solicitado entrar em contato com o curador da Fundação Bienal a fim de tornar possível a revelação da insuspeita polifonia de nossa época.

A própria origem da Bienal de São Paulo determina o programa estético que o curador tem por função delinear.

A Bienal de São Paulo traduz a de Veneza. A 1ª participação do Brasil no evento veneziano ocorreu em 1950 e a curadoria coube ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo. Sérgio Milliet, em texto de apresentação do envio brasileiro, no catálogo da XXV Bienal de Veneza, comprova a emulação da exposição italiana sobre a brasileira: "A organização em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, de uma próxima primeira Bienal no modelo da de Veneza, trará, sem dúvida, ajuda no futuro".

Uma exposição periódica internacional de artes plásticas, se conquistar prestígio, inscreve-se automaticamente no orçamento

dos ministérios de relações exteriores dos países interessados em promover sua produção artística. O prestígio da mostra bienal de Veneza advém da tradição: no presente ano, comemora o centenário da ata de fundação, razão da transferência de sua realização de 1992 para 1993, e em 1995, celebrará o centenário da primeira exibição. A Bienal de São Paulo adquiriu o mesmo direito, devido à peridiocidade infalível desde 1951, só alterando uma vez, justamente em 1993, para não calhar com o modelo: Veneza ocupava os anos pares e São Paulo, os ímpares; doravante a operação se inverte. Evidentemente, a mudança leva em conta a situação econômica mundial que inviabiliza a participação dos países em dois eventos de importância semelhante no mesmo ano.

Para o curador criar condições ideais de participação, há de definir convenientemente o artigo 1º do Regulamento da Bienal, onde é promovido o desenho estético da mostra. Para a 22ª Bienal, pretendi ter encontrado um denominador comum às manifestações da arte contemporânea. O artigo 1º do Regulamento, do qual minha explanação ao Corpo Diplomático é desenvolvimento, afirma: "A 22ª Bienal Internacional de São Paulo terá como meta descrever a mutação da arte contemporânea. A partir sobretudo dos anos 60, o próprio suporte da obra de arte sofreu uma expansão. A tela, a escultura foram envolvidas por eventos de multimídia. Os movimentos subseqüentes questionam os territórios predeterminados. A intervenção no próprio corpo, na paisagem, na concepção do que é arte assinala uma nova abrangência do fenômeno artístico, a qual repercute nos próprios suportes tradicionais. A distinção entre moderno e contemporâneo atesta um novo estado de coisas, que a próxima Bienal terá por vocação refletir."

O artigo 9º foi elaborado para obter o concurso de nomes confirmados da cena artística internacional: "A participação dos artistas escolhidos pelos curadores estrangeiros deve-se pautar pelo disposto no artigo 1º. A estes a Fundação Bienal sugere a inclusão, entre outros, de um artista que, desde os anos 60, venha renovando suas formas de expressão. Tal procedimento pode orientar o público e produzir condições ideais para a fruição da arte contemporânea."

O regulamento com poética bem definida ao atrair a participação de alto nível estético multiplica os recursos econômicos de uma Bienal: os países participantes cuidam de enviar o melhor de

sua produção artística. Se considerarmos os artigos primeiros das quatro últimas bienais de São Paulo, percebemos que essa possibilidade não foi aprofundada: privilegiou-se a amplitude do critério, sem fundamentá-lo. Vejamos os casos: "A 18ª BSP terá como objetivo fundamental a apresentação das tendências significativas da arte atual que envolvam reflexão sobre o Homem e a Vida. Terá também como objetivo apresentar manifestações que se distinguiram por uma especial contribuição ao desenvolvimento da arte contemporânea". "A 19ª BSP terá como objetivo fundamental a apresentação das tendências significativas da arte atual que configurem o confronto Utopia *versus* Realidade." A 20ª BSP visa refletir "tendências significativas da arte contemporânea e também de caráter histórico ou antropológico". "A 21ª BISP será uma exposição do pluralismo das tendências contemporâneas, apresentando de forma crítica o lugar do homem no final do Século XX e início do Século XXI."

A questão do suporte, como traço definidor da contemporaneidade, não coincide com o falso universalismo, cujos meridianos passam tão-somente por Nova York e Colônia, como outrora atravessavam Paris e Weimar-Dessau. A melhor crítica de arte daqueles dois pólos, penso, por exemplo, em Thomas McEvelley, em Bart de Baere, preocupa-se em denunciar as limitações do etnocentrismo. O questionamento do suporte descobre reinos ignorados pelo olhar ocidental: o tempo vivido na extinta União Soviética revelado pelas instalações de Ilya Kabakov, as esculturas funéreas do malgaxe Efiambelo. A viagem pelos ex-países-periféricos revela a periferia da ex-metrópole: os ambientes ou as gravuras da norte-americana Louise Bourgeois. Colocar em foco o suporte é também eliminar um problema que possui abrangência mínima: o do nacional na arte, que se destina mais a defender posições ideológicas que estéticas.

Trata-se aqui de pensar o que leva o artista contemporâneo a abandonar o estatuto do museu clássico. De saída, pode-se inferir a crítica da estrutura dual, voluntariamente passiva, entre o espectador e a tela ou a escultura. A desqualificação dos suportes tradicionais não acontece no circuito dos países desenvolvidos, como os sintagmas *land art*, *body art*, *conceptual art*, *support surface* poderiam induzir. Pelo contrário, a questão se torna mais aguda nos países emergentes que têm dificuldade de implementar recursos para a custosa parafernália monumental que visa dar à obra de arte um cunho aurático. Os artistas contemporâneos,

quando fazem jus ao desafio da arte de seu tempo, possuem o mesmo poder de desvendamento dos recém-chegados ao circuito artístico. O centro, hoje, mais do que nunca, está em toda a parte.

A saída do muro, do volume, do suporte tradicional, dos recintos protegidos do museu, enfim, exprime uma necessidade tão vital que revela a razão da travessia. Quando a arte ornamental atinge a base existencial como no neolítico, na arte bárbara das grandes invasões, na arte bizantina, na arte oceânica, o ornamento sempre afirma algo de novo a respeito do suporte, a tal ponto que o historiador de arte F.A. van Scheltema cunhou a lei fundamental do ornamento desta maneira: “Uma forma artística só tem significação ornamental se enuncia algo do objeto sobre o qual aparece, se subscreve à forma do suporte e, assim procedendo, elucida esta ou sublinha o acento” (Die Altnordische Kunst. 2.ed. Berlim, 1924, p.9. Apud Henri Maldiny, *Regard Parole. Epare.* Lausanne, 1973, p.176).

Quando a arte sofre mutação desta espécie, a própria premissa antropológica sobre a qual está assentada se alarga. Esta é a razão de perguntar à arte brasileira quem sentiu primeiro a necessidade de mudar sua modalidade de fazer arte. A questão não visa buscar uma identidade, pelo contrário, responde à procura da alteridade. Entre os brasileiros, três artistas encontraram e decifraram a esfinge: Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Mira Schendel (1919-1988). Com eles, a situação escapou do controle. O inesperado surgiu, engendrando as inevitáveis formações reativas. Lygia e Hélio se negavam a participar do circuito artístico. Os dois vinham fazendo uma carreira fulminante na arte nacional. O abandono do chassis foi paulatino. No caso de Hélio, os relevos espaciais (1959) eram *shaped canvas* em andamento, que chegariam às roupas, aos “penetráveis”, transformando o espectador em participante e exigindo uma atitude cada vez mais dionisíaca do público. Lygia, cuja contribuição ao movimento neoconcreto foi decisiva, através dos Casulos (1958), dos Bichos (1960), elabora objetos relacionais, totalmente consagrados à interatividade. Mira Schendel parte de um horizonte cultural que tem Paul Klee como ponto de partida. A última fase do artista suíço foi marcada pelo emprego da juta, do tecido com tramas e urdiduras escancaradas, numa espécie de contrapartida artística para a patologia dérmica que abreviaria sua vida. Por sua vez, Mira prossegue com a pulverização do suporte, traba-

lhando com papéis vaporosos, inventando transparências. A série "Droguinhas" (1966), para pinçar um exemplo a esmo na vasta obra, lida com a idéia da linha como evento tridimensional, criando uma constelação de nós.

A exposição Lygia, Hélio e Mira ficará alojada no pavimento térreo, logo à entrada do pavilhão da Bienal, como uma espécie de bússola que ajudará os visitantes a navegarem pela arte contemporânea. Não haverá na 22ª Bienal "mostras históricas", mas transhistóricas. Nelas será tentado restrear os ancestrais. Cito um caso ideal, não real. Brancusi marca profundamente a maneira de conceber a escultura de nosso tempo. Este dado é tão percuciente que marca o trabalho do escultor contemporâneo, Richard Serra, para mencionar o exemplo mais conhecido. Essa maneira de uma obra refletir dentro da contemporaneidade é fundamental para criar novos acessos para ver a arte. Naturalmente, este jogo é limitado por problemas econômicos. Haveria muito que mostrar nesta vertente. Outro exemplo infelizmente ideal. 1994 é o ano do centenário de Mondrian. Tentei convencer a delegação holandesa a integrar alguns quadros do jovem Mondriaan, do período em que autografava com dois as. Constituiria uma demonstração da interação entre o suporte e o tema sobretudo na série dos *Faróis* e dos *Moinhos de vento*, telas enfaticamente verticais. O curador Paul Donker Duyvis, sempre aberto a nossas solicitações, ponderou acerca da dificuldade de obter financiamento para o seguro das obras.

Enquanto o curador da Bienal cria canais favoráveis às manifestações artísticas de todos os países, os curadores estrangeiros exercem sua interpretação do desígnio estético do evento. A experiência de ser, ao mesmo tempo, curador da Bienal de São Paulo e curador do Brasil para a XLV Bienal de Veneza, inaugurada dia 9 de junho passado, ensinou-me a apurar a escuta. Quando Achille Bonito Oliva propôs como tema da mostra veneziana "Os pontos cardeais da arte", avancei o nome de três artistas: um de Belém do Pará, Emmanuel Nassar, outro de São Paulo, Carlos Alberto Fajardo e o terceiro, do Rio de Janeiro, Ângelo Venosa. Os três pontos fazem um triângulo isósceles cujas bases estão no sul e o vértice no norte. Mais importantes do que a geografia, são os limites da arte. Nasser caminha dentro do realismo, Fajardo aprofunda o construtivismo e Venosa sonda o naturalismo. Se cada país descobrir a liberdade que se depreende de um tema, a Bienal deixará de ser uma feira de nações para se

transformar numa exposição de arte, onde os passaportes fariam parte do acervo do Museu do Homem.

(Texto distribuído aos membros do Corpo Diplomático que assistiram à preleção do Curador da 22ª BISP, em dezembro de 92.)

Profissionalismo e restauração

Lenora Rosenfield

A restauração cuida de restituir ao convívio dos homens contemporâneos objetos pertencentes a épocas anteriores que foram destruídos pelo tempo e pela incúria humana. Nesse sentido, a restauração pode ser vista como uma forma de repensar a experiência humana, tanto no sentido em que devolve aos homens algo em vias de se perder, como no sentido de que transmite a novas gerações informações do significado cultural do mesmo objeto. Ora, se essa reconstituição que testemunha o desenvolvimento da humanidade for considerada como essencial para a manutenção de nossa identidade como seres humanos, então se poderá dizer que o trabalho do restaurador possui um valor moral. É por isso que a atividade do restaurador deve respeitar certas regras bem restritas, já que este fazer corre sempre o risco de, por incúria, incompetência ou ignorância, ocasionar perdas ou deformações definitivas em objetos preciosos para a experiência humana.

Uma compreensão adequada da profissão de restaurador deve levar em conta esses fatores. Por essa razão, a antiga e persistente confusão sobre a atividade do restaurador não é apenas um equívoco sem maiores conseqüências. É também uma confusão perigosa para a vida cultural de uma comunidade. Consideramos, por exemplo, a tendência a identificar o restaurador e seu trabalho com outras atividades, como as do artista, a do artesão, etc. Estes, podem ser muito úteis para a restauração, desde que trabalhem sob orientação do restaurador profissional.

Segundo essa idéia muito difundida, o restaurador é basicamente alguém bem-intencionado e com algum tipo de habilidade para, em algum sentido obscuro, "consertar" obras de arte. Na base dessa incompreensão estão dois equívocos sérios.

De um lado, um desrespeito pelas obras culturais, concebidas como alguma coisa que pode ser reparada da mesma forma que um utensílio doméstico ou reconstituída segundo o gosto de um artista qualquer. De outro lado, uma confusão entre competência técnica e amadorismo bem-intencionado.

Os amadores — e assim devem ser chamados todos os pretensos “restauradores” sem adequada formação profissional que se põem a intervir em obras de arte — são, via de regra, pessoas bem-intencionadas, com frequência classificáveis como “amantes da arte”. A tais pessoas falta formação técnica, algumas informações científicas e experiência profissional e, por isso mesmo, uma concepção ética adequada da atividade de restauração. Essa concepção ética não resulta de boas intenções, mas de uma compreensão adequada das estruturas próprias dos diferentes tipos de obras de arte, das técnicas apropriadas para tratar seus problemas e uma vivência refletida dos dilemas cotidianos do restaurador. Tão perigoso quanto o autodidata, já de si extremamente pernicioso, é o restaurador de má ou limitada formação profissional que, em resposta aos apelos de um mercado mal-informado e nada exigente, difunde idéias genéricas ou equivocadas sobre a restauração, dificultando dessa forma o estabelecimento de uma consciência pública a respeito de critérios rigorosos que devem orientar essa atividade.

Uma das maneiras de dissolver esses falsos conceitos sobre a profissão de restaurador é informar o público a respeito das diferentes espécies de restauração. É evidente que essa classificação variará de setor para setor da restauração.

Tomaremos aqui como exemplo a pintura sobre tela e madeira comumente chamada de pintura sobre cavalete e a utilizaremos para introduzir quatro tipos possíveis de restauração:

- a) a radical;
- b) a estética;
- c) a superficial; e
- d) a estrutural.

A restauração radical, a primeira categoria elencada acima, é aquela que “reforma” o quadro, utilizando muitas vezes materiais totalmente irreversíveis, alterando inteiramente o original. A descaracterização de uma obra pode afetar seus elementos estéticos ou seu material, implicando em ambos os casos, a perda da memória e deformação do original.

A restauração radical tende a ser adotada por duas razões principais:

1) A moda ou gosto da época determinam os critérios da restauração. O restaurador "reforma" a obra por razões de gosto ou culto religioso dando um novo aspecto a ela. Este problema foi identificado, com nitidez, após a enchente de Florença, quando da restauração de inúmeras obras de arte.

2) O amador na execução do seu trabalho por falta de conhecimentos técnicos e científicos, quando pensa estar "salvando", está de fato, modificando-a radicalmente. Esse equívoco pode gerar uma completa falsificação, pois o pseudo-profissional é levado, por falta de conhecimento, a refazer o quadro segundo seus próprios critérios.

Quer por ignorância decorrente da falta de informação e carência de treinamento profissional, quer com a intenção de ocultar do público ou do proprietário os erros gerados por sua incompetência, o falso restaurador procurará encobrir o crime através de uma restauração enganosa. Nesse caso, o espectador desinformado julgará que houve melhora e não alteração do original, pois será incapaz de identificar acréscimo de elementos e outras modificações.¹

A segunda categoria, a estética, preocupa-se com a retificação do aspecto estético, utilizando-se de tintas que possibilitem o retoque, a fim de dar a cor adequada às lacunas provocadas pela deteriorização. Esta restauração devolverá à obra a possibilidade de ser lida corretamente. Na maior parte das vezes, as lacunas existentes na obra perturbam a sua apreciação, pois ressaltam o resto do quadro, distraindo nossa atenção daquilo que é mais importante. Esta restauração pode ser executada de duas formas

1 Neste sentido, é pertinente a observação de Glória Vallese: "A restauração radical é uma falsificação". (em *Conoscere la Pittura*, p.35). Paolucci, por sua vez, vincula com precisão, falsificação, ausência de educação artística e gosto do público: "A característica essencial de cada "falsificação" bem executada é aquela que adere intimamente à avaliação positiva do público a qual é destinada. Às vezes este público pode gostar muito mais desta falsificação, do que de uma obra autêntica no primeiro momento em que é vista. Vai de cada um, naturalmente, pois se trata de uma emoção imediata, de uma simpatia superficial, uma análise (fria e distanciada), que poderá logo ser retificada. É também verdade, porém, como observa com ironia Fredländer, que para muitos falsos amadores, um falso Weruling é o primeiro Weruling agradável.

principais, variando somente o conceito. Num primeiro caso, não se nota o retoque, já que este, por não se distinguir do original, cria a ilusão de que a obra nunca foi danificada. Este efeito é conseguido pintando naquela lacuna as mesmas cores e tonalidades existentes no seu contorno. Implica, inclusive, completar ou reproduzir a forma que corresponde à lacuna.

Num segundo caso, o retoque aparece, pois trabalha-se somente com a compensação entre os tons do quadro, sem reproduzir as formas pintadas pelo artista. O objetivo desta técnica é harmonizar as lacunas com o resto do quadro. O restaurador pinta as partes faltantes com cores e tons neutralizando-as e assim integrando-as no conjunto da obra somente através do tom.²

A primeira dessas técnicas, a ilusionista ou a competitiva, além de dificultar o estudo dos historiadores, já que somente o restaurador poderá identificar os retoques que fez, falsifica algumas partes da obra.

Em alguns casos, em lacunas muito grandes, ou em partes que a temática principal do quadro foi danificada, o restaurador será obrigado a imaginar o que havia naquela lacuna. Às vezes, esse tipo de retoque trás em si um risco muito grande de interferência na obra do artista.

A segunda dessas técnicas, a restauração estética, deixa as lacunas menos evidentes, mas não invisíveis.

Este tipo de restauração, por não ser uma falsificação, é a mais adequada, inclusive porque permite ao público em geral a identificação das partes restauradas e das partes não alteradas da obra.³

2 "O tecido 'neutro' que se obtém possui uma vibração cromática que se nivela gradualmente àquela expressa nos diversos fragmentos pictóricos coligados ou reunidos, sem desse modo, alterar visualmente a sua leitura correta". (Umberto Baldini, p.55)

"A restauração deve ter como objetivo, o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte. Isto deve ser obtido sem produzir um falso artístico ou um falso documento histórico e sem apagar os sinais da passagem do tempo na obra de arte". (Cesare Brandi, p.8)

3 "A restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e sua dupla polaridade estética e histórica em vista da sua transmissão ao futuro". (Cesare Brandi, p.6)

Esta técnica é considerada própria para retoques, pois é a única que garante a não-interferência do restaurador na obra do artista.

A decisão a respeito do tipo de retoque a ser executado em uma obra é mais complexa do que se possa imaginar. O importante é estudar cada caso separadamente e não optar pela rigidez ou ortodoxia. A consideração principal é a recuperação da obra de arte, para que possa ser vista e apreciada pelo público, tendo em vista o que é melhor para a integridade da obra. Algumas obras necessitarão de um retoque invisível ou ilusionista e outras de um retoque de neutralização visual.

Um terceiro tipo de restauração é a restauração superficial. Esse tipo de procedimento decorre do trabalho de autodidatas ou de pessoas com formação incompleta, tal como no caso da restauração radical. Quando não há compreensão da estrutura da obra, o trabalho executado passa a ser uma camuflagem, uma maquiagem do problema, que não alcança resolvê-lo. Se uma obra necessita restauração, de nada serve melhorar sua aparência superficial. Se uma pintura, por exemplo, não está estruturalmente segura, a restauração cosmética não prolongará seu tempo de vida. Se um quadro está com tela rasgada, não basta colar o rasgão. Também no caso de restauração cosmética existe uma relação com a falsificação da obra de arte pois, assim como a obra falsificada é uma imitação disfarçada da verdadeira, o resultado de uma restauração superficial é um disfarce da deteriorização.

Os valores que estão por trás dessas situações são igualmente inaceitáveis, pois a restauração superficial é um trabalho de ocultamento. De outra parte, o resultado desse trabalho falsifica a obra.

É importante ainda ter a diferença entre restauração superficial e conservação. Muitos pensam que ambos implicam o retardamento de deterioração definitiva da obra. Isso não é correto, pois conservação não chega a interferir diretamente na obra. Ela somente cria condições para que a obra não continue se degradando.

A conservação implica uma avaliação dos problemas existentes na obra, na localização e identificação da deteriorização, higienização, no controle da umidade, de temperatura e da poluição do local onde se encontra a obra. Após constatação dos problemas e suas causas, o conservador deve encaminhar a obra para o restaurador, que além de merecedor de confiança profis-

sional, deve ser especializado no tipo de restauração que se fizer necessário.

A conservação profissional é uma atividade que se utiliza das normas da restauração profissional, o que não ocorre na restauração superficial intuitiva e sem critérios. Um segundo defeito da restauração superficial advém do fato de que as obras restauradas, segundo esse método, tendem a exigir sucessivas falsas restaurações em curto espaço de tempo. Neste caso, a maneira pela qual o trabalho é feito não visa produzir a estabilidade estrutural da obra e, por essa razão, em pouco tempo necessitaria nova restauração. Pode-se dizer que esse tipo de trabalho é comercialmente mais vantajoso, pois neste caso, o custo do material empregado é inferior ao custo do material utilizado em uma restauração adequada. Muitas pessoas procuram uma restauração superficial, pois seu custo é mais acessível do que o de uma restauração que vise resolver o problema da obra de forma mais estável e duradoura, além de produzir um efeito imediato razoável.

Um quarto tipo de restauração pode ser chamado de estrutural. Brandi escreve que "na matéria da obra, uma parte dos meios físicos de que é composta chama-se *estrutura* e tem a função de suporte. Os outros meios que são intimamente ligados à imagem intrínseca, ele chama *aspecto*".

Neste artigo, a expressão "estrutura da obra" refere-se não só ao suporte da obra, mas também à combinação dos materiais que a compõem. Indica que o conjunto pelo suporte, pela base de preparação, pelos pigmentos aglutinantes e verniz.

O método estrutural tem como objetivo resolver os problemas estruturais do quadro, resultantes da fragilização dos materiais mencionados acima. Ele procura identificar o funcionamento dos materiais que compõem a obra bem como a mútua influência que exercem entre si.

Esta concepção de restauração é a mais próxima do que se poderia chamar de ideal. Requer, portanto, um amplo conhecimento teórico a respeito de métodos e muitas práticas em restauração. Entre as várias vantagens citadas existentes na restauração estrutural, é importante salientar o fato que a obra não perde a sua autenticidade. Portanto, é fundamental uma intervenção adequada na estrutura da obra, significando uma restauração que respeite o resultado pictórico alcançado pelo artista utilizando material comprovadamente estável e, dentro do possível, re-

versível. Esse procedimento possibilita, ainda, um contato direto com a obra, pois ao apreciá-la sabe-se que não houve alteração do original.

Referências bibliográficas

- BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. 3.ed., Turim: Einaudi Editori, 1977.
- PERUSINI, Giuseppina. *Introduzione al restauro: storia, teorie, tecniche*, 1.ed. Udine: Del Bianco Editore, 1985.
- VALLESE, Glória. *Conoscere la pittura*. Farigliano. Itália: Editoriale L'Espresso, 1980.

Os autores

Analice Dutra Pillar

Professora e pesquisadora em arte-educação. Doutoranda na Escola de Comunicação e Artes da USP, lecionava na Faculdade de Educação da UFRGS. Participou do projeto Arte na Escola. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Anna Barros

Artista plástica. Bacharel em Artes Plásticas pelo Ots Arts Institute of Parson School of Design — Califórnia. Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Leciona na Faculdade Santa Marcelina, SP. Vive e trabalha em São Paulo.

Aracy Amaral

Crítica e historiadora de arte. Pesquisadora da arte brasileira. Professora titular na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Foi diretora da Pinacoteca do Estado e do Museu de Arte Contemporânea em São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo.

Daisy Peccinini de Alvarado

Pesquisadora — docente do Museu de Arte Contemporânea da USP. Chefe do Setor de Exposições do Acervo do MAC/USP. Doutora em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Vive e trabalha em São Paulo.

Diana Maria Gallichio Domingues

Artista plástica. Doutoranda em Comunicação e Semiótica — PUC/SP. Coordenadora do projeto de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade de Caxias do Sul. Desenvolve desde 1977 pesquisa com novas tecnologias da imagem. Vive e trabalha em Caxias do Sul.

Evelyn Berg Ioschpe

Jornalista, ex-diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Realizou curso de extensão em Museu Education na Universidade de York, Inglaterra. Dirige o projeto Arte na Escola da Fundação Ioschpe e coordena o inventário de bens móveis das missões jesuítico-guaraní patrocinado pela Fundação Vitae.

Lenora L. Rosenfield

Professora e pesquisadora na área de restauração na UFRGS. Mestranda em Artes Visuais pela UFRGS. Atualmente em residência na Harvard University, EUA. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Margareth da Silva Pereira

Professora e pesquisadora na Universidade Federal Fluminense. Doutora pela École d'Autres Etudes — Ciências Sociais — Paris. Professora convidada do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura — PUC/RJ.

Maria Amélia Bulhões

Professora e pesquisadora em história da arte no Instituto de Artes da UFRGS. Doutora em História Social pela USP. Coordenadora do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Mônica Zielinsky

Professora e pesquisadora no Instituto de Artes da UFRGS. Mestre em Educação pela UFRGS. Desenvolve pesquisa na área de percepção e auto-reflexão no fazer artístico. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Nelson Aguilar

Professor responsável pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte Contemporânea do Departamento de História da UNICAMP. Doutor em Filosofia pela Universidade de Lion — França. Curador do Pavilhão Brasileiro de 46, Bienal de Veneza e Curador da XXII Bienal Internacional de São Paulo.

Olímpio Pinheiro

Doutor em Sociologia pela USP. Trabalha no Departamento de Artes da Universidade Estadual de Londrina. Atualmente em atividades de pós-doutorado em Fundamentos da Crítica de Arte no Centre d'Études et Art da École des Autres Etudes en Ciências Sociais — Paris.

Sílvio Zamboni

Artista plástico em multimídia e computação gráfica. Doutor em Arte pela Escola de Comunicação e Arte da USP. Funcionário do CNPq. Vive e trabalha em Brasília.

Este livro foi composto por
K&M - Composição, Arte e Revisão (249-7071)
e impresso por
Gráfica Editora La Salle (472-5899)
para a Editora da Universidade/UFRGS, em 1993.

Estes ensaios proporcionam um panorama bem variado da produção dos pesquisadores de uma área que só agora começa a estruturar-se como setor organizado e com demandas definidas dentro do vasto campo da pesquisa científica no Brasil. A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) prova com esta publicação o grau de competência atingido nas artes plásticas e exerce com isso seu papel primordial de instrumento aglutinador dos esforços desse setor de pesquisa.

Os trabalhos de Aracy Amaral, Margareth Pereira e Daisy Peccini buscam novas referências teóricas para repensar os diferentes momentos de nossa produção artística, seja sobre o modernismo, sobre a arte acadêmica ou na busca de um método abrangente de interpretação da obra de arte. Estes textos partem das possibilidades de novas abordagens na compreensão dos fenômenos históricos pelo alongamento de seu campo de abrangência.

O segundo grupo de ensaios discute as questões atuais da visualidade. Sílvio Zamboni elabora um acervo de referências para repensar a pesquisa em artes, tentando delimitar questões, temas e métodos. Os textos de Olímpio Pinheiro e Diana Domingues procuram discutir o que há de propriamente visual na produção plástica. O primeiro fazendo uma retomada histórica a partir do conceito de aura e o segundo abordando as repercussões das novas mídias e sua inserção no mundo artístico.

Anna Barros e Mônica Zielinsky alinham-se na preocupação comum de explorar o momento criativo nas artes visuais, seu pro-

cesso, constituição e as possibilidades que teria o artista e o pesquisador para acompanhar e direcionar este fenômeno, exercendo uma função cognitiva e constitutiva, enfatizando tanto o poético quanto o teórico da arte.

No terceiro grupo, encontramos os artigos que tratam da recepção e releitura de obras de arte por um público iniciante, principalmente estudantil. Partindo das novas orientações gestadas nos Estados Unidos para o ensino da arte, estas pesquisas mostram os avanços recentes que a metodologia triangular vem alcançando para o ensino e divulgação da arte. Esses textos indicam o uso institucional que estas novas posturas metodológicas possibilitam na escola renovada pela moderna metodologia eletrônica.

Por fim, o quarto grupo reúne três escritos que dão conta da situação da pesquisa em diferentes espaços institucionais e no âmbito das chamadas "ciências" auxiliares. Maria Amélia Bulhões aborda as questões acadêmicas do país, onde sobressai o caráter emergente da pesquisa em artes plásticas. Nelson Aguiar apresenta sua contribuição como curador da XXII Bienal Internacional de São Paulo, discutindo questões pertinentes à pesquisa e à curadoria expositiva e museológica. Lenora Rosenfield encerra a coletânea abordando as práticas da restauração e seus graus de profissionalismo.

Talvez ainda houvesse mais temas e problemas a discutir e examinar, mas esta coletânea já é um bom começo para uma área do conhecimento que tardava a dar sinais em nosso imenso país. Caro leitor, critique e desfrute e que todos aproveitemos.



A pesquisa em artes plásticas começa a alinhar resultados palpáveis quanto a métodos de abordagem e temas preferenciais.

Esta publicação traz ao público brasileiro as últimas discussões sobre diversas áreas de investigação teórica e prática, dando um painel rico e movimentado deste setor do conhecimento humano, que é a arte.

Uma coletânea de textos que aborda as questões da pesquisa em história da arte, os novos problemas encarados pela visualidade contemporânea, discute as novas possibilidades pedagógicas do ensino artístico e realiza um levantamento da pesquisa nos espaços institucionais e de seus recursos de preservação do bem artístico.



ISBN 85-7025-286-2

