

Crítica dos processos criativos

Cecilia Almeida Salles

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

Diante da diversidade do panorama da arte contemporânea, a comunicação tem por objetivo discutir a relevância da abordagem dos objetos artísticos a partir de uma crítica de seus processos de criação. De modo mais específico, serão apresentadas algumas reflexões sobre a complexidade das relações entre as obras e seus processos de construção.

Palavras-chave

Processo de criação, crítica de processo, arte contemporânea

Abstract

The aim of this communication is to point out the importance of an approach to the contemporary works of art that focus on their process of creation - a criticism of process. In a more specific way, the complexity of the relationship between the works and their process of construction will be discussed.

Key words

Process of creation, criticism of process, contemporary art

Partindo da proposta do XVI Encontro da ANPAP de discutir as implicações decorrentes da amplitude do campo da visualidade em relação à produção contemporânea, esta comunicação pretende propor aos críticos de arte um possível método investigativo de seus objetos de estudo marcados pela diversidade.

Esta multiplicidade das obras envolve, entre tantas outras questões, uma complexa relação entre processo e obra, que tem alguns desdobramentos que merecem atenção especial do crítico, como, por exemplo, interface dos meios, interatividade, dinamicidade, inacabamento, não-linearidade e ausência de

hierarquia. Nesse ambiente, acredito que as discussões sobre os processos criativos tornaram-se fundamentais para melhor compreendermos tal produção.

Como um breve esclarecimento inicial para aqueles que não estão envolvidos nessa discussão, passo a definir duas posturas críticas no que diz respeito aos estudos sobre o percurso de construção das obras. Opto por limitar aquilo que chamamos de crítica genética às pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São estudos de caso cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com o auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história das construções das obras de arte. Por um lado, o acompanhamento teórico-crítico de vários processos, nesta perspectiva, nos levou a flagrar algumas características comuns nesses percursos, que nos possibilitaram formular uma teorização de natureza geral sobre a criação artística. Essas reflexões teóricas de base semiótica (peirceana) (Salles, 1998) oferecem uma abordagem processual, que adiciona ao olhar retrospectivo da crítica genética, uma dimensão prospectiva de uma crítica de processo, ou seja, uma maneira de se discutir objetos em movimento, ou um modo de acompanhar os processos em ato. Muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, parecem necessitar de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes. Uma dessas características, como já foi mencionada, é a complexidade das relações entre processo e obra, que será discutida a seguir.

Mapearei essas relações tendo em mente que a abordagem aqui proposta procura discutir a criação sem fazer separações ou segmentar, processo e obra. Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora.

Processo de criação como tema

Há algumas obras que ficcionalizam o processo criativo: obras que tomam alguns aspectos do percurso criador com seu tema. O cinema é bastante pródigo em exemplos desse tipo, como *A noite americana* de Truffaut, *8 ½* de Fellini, *A Bela intrigante (La Belle Noiseuse)* de Jacques Rivette, *Shakespeare apaixonado* de John Madden, entre tantos outros. Na literatura há também muitos exemplos, no entanto, não se pode negar que Ítalo Calvino faz dessa forma de ficcionalização do processo criador um dos princípios que parecem mover seu projeto literário. Ele faz do processo de escritura um espetáculo, abordado sob diferentes perspectivas. Os livros de artistas, que são sempre alvo de exposições nas artes visuais, fazem parte também dessa discussão, já que os cadernos de anotações são utilizados como suporte -- algo que é próprio de documentos de processo. Em alguns casos, chegam a fazer uso, de algum modo, da estética do processo, usando a gestualidade e precariedade dos desenhos. Esta relação com o desenho dialoga com o que Alberto Tassinari (2001), em seu livro *O Espaço Moderno*, chama de imitação do fazer da obra.

De modo semelhante, Picasso fez duas gravuras de um poema em processo de construção, incluindo correções expressas plasticamente pela rasura. Como explica Daniel Ferrer (2000, p.52/53), “todas as características de um rascunho estão presentes: escrita rápida, dificilmente legível, inserções interlineares, rasuras, manchas, testes de pena, rabiscos marginais [...] até mesmo a data de composição de cada um dos poemas”. A pesquisa feita por Ferrer comprova que se trata de um falso rascunho (o que aliás é ainda mais interessante), pois ele encontrou o verdadeiro rascunho do poema com muitas diferenças do “rascunho” impresso na gravura. Ele chama essa estilização do componente gráfico do rascunho de “reinterpretação plástica”. Sem pretender esgotar os exemplos, acredito que um melhor conhecimento sobre o processo criativo certamente nos auxilia a examinar, com instrumentos mais específicos e precisos, aquilo que se tornou ficção ou que está sendo, de algum modo, simulado. E assim podemos nos aproximar e compreender essas obras por outro viés.

Proeminência de aspectos do processo

A compreensão dos processos criativos, em uma perspectiva mais geral, permite observar também que algumas obras ou momentos artísticos deixam questões processuais em maior destaque ou proeminência. Essas questões não estão tematizadas nas obras, como vimos nos casos anteriores, mas são incorporadas como uns dos princípios direcionadores de seus projetos em construção. Vejamos alguns exemplos.

Poder-se-ia afirmar que a presença do imprevisto ou a evolução do pensamento por variação fortuita é inevitável ao longo do processo de construção das obras. Não há causa para tomar tal direção e é uma evolução incontrollável. Há alguns artistas que tomam o acaso como uma espécie de método. John Cage, trabalhando com o coreógrafo Merce Cunningham, por exemplo, que levou o acaso para seus processos de composição. H.J. Koellreutter, aqui no Brasil, também é um exemplo de músico que incorpora o acaso como um dos princípios direcionadores de seu projeto composicional.

Se observarmos os movimentos artísticos, em uma perspectiva ampla, poderemos encontrar obras que colocam algum aspecto do ato criador em proeminência. Para que essa discussão fique clara, vejamos o exemplo da arte conceitual.

As redes de criação, tomadas como processos sígnicos, (Salles, 2006) que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético. Poderíamos afirmar que na arte conceitual há uma proeminência deste projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. Nesses casos, o projeto ganha status de obra. Nesta perspectiva, se olharmos para os documentos do processo de criação de Hélio Oiticica, por exemplo, vamos nos deparar com seus diários, preservadores de conceitos direcionadores das obras, que poderiam ser construídas pelo próprio artista ou não. Os registros guardam as concretizações das obras somente de modo potencial, porque a relevância está no projeto poético.

Vale ressaltar, mais uma vez, que estes são apenas alguns exemplos de obras que colocam algum aspecto do ato criador em destaque.

O processo é a obra

Há os casos, discutidos por Jean-Claude Bernardet (2003, p.11) em um artigo bastante instigante, nos quais os objetos mostrados publicamente fazem do processo obra. Ele exemplifica com uma instalação do cineasta português Pedro Costa, em que parte do processo de criação do filme *No quarto de Wanda* é exposta: os copiões. A montagem da instalação alude a seus mecanismos de construção. O processo é tomado como obra. Segundo Bernardet, “a instalação permite reflexão sobre a relação entre obra e processo de criação”. Ele destaca que os copiões expostos deixam de ser a “matéria-prima prévia à elaboração do filme, dado que já foi realizado, mas são como uma volta da matéria-prima após a construção das significações do filme”. Para o autor, essas significações não são reencontradas depois de passar pela experiência da exposição. No caso de Pedro Costa, são transportados seus próprios documentos de processo do cinema para outra forma de manifestação artística, a instalação.

O livro de James Lord (1998) - *Um retrato de Giacometti* -, por sua vez, apresenta fotos do retrato pintado por Giacometti, acompanhadas por comentários sobre sua experiência como modelo. Portanto, o responsável pela publicação do livro fez parte do processo. Não há dúvida sobre a relevância dessa obra, já que temos acesso à relação pintor/modelo, ao clima do atelier e à rotina de trabalho. Essas informações são difíceis de serem obtidas sem a artificialização do processo, como o acompanhamento da produção de uma pintura, no caso, de algum observador externo ao processo.

Não podemos deixar de mencionar as mais diversas publicações de cartas, como exemplos de obras que, ao oferecer documentos de processo, propiciam, dependendo do olhar do leitor, acesso aos processos de criação dos correspondentes. Ao discutir os diálogos entre amigos, citei alguns trechos das cartas trocadas entre Lygia Clark e Helio Oiticica entre 1964-74, publicadas no

livro organizado por Luciano Figueiredo (1996), que mostram a importância desses documentos, para compreender de que são feitos os diálogos entre os dois artistas envolvidos.

As artes visuais são alvo de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, de esboços, rascunhos ou cadernos de artistas; porém, não são todas que podem ser vistas como responsáveis por transformar processos em obras. Desenhos isolados não são documentos processuais, pois não têm o poder de indiciar o desenvolvimento de um pensamento visual. O Museu Rodin, muitas vezes, oferece esse tipo de exposição que apresenta desenhos e moldes de uma obra específica. Para citar alguns outros exemplos, tivemos a exposição *Paraíso*, de Arthur Luiz Piza, no Instituto Moreira Salles (2005), onde foram expostos seus cadernos de anotações (os famosos *moleskines*). Segundo Piza (2005, p.8 e 4), ele nunca volta atrás, não tem julgamentos em relação a esses cadernos, “não passam por processos de obras”. Essas “confissões pessoais” ganham reproduções: as imagens foram escaneadas e emolduradas.

Já no caso de *Cildo Meireles: Algum desenho* (Centro Cultural do Banco do Brasil, RJ, 2005), foram expostos mais de 200 originais de desenhos do artista produzidos desde 1963, “abrindo novas perspectivas de entendimento de sua obra”, segundo Maria Hirszman (2005).

A exposição *Gaudi, A procura da forma* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2004) centrou-se na lógica geométrica de seu processo de criação, particularmente. Fotos de obras, esboços e maquetes foram colocados lado a lado com instigantes simulações de seu processo construtivo. Vemos que ele partia de objetos (formas básicas) e, em seguida, aplicava transformações geométricas. Saímos da exposição conhecendo um Gaudi geométrico.

Temos, ainda, os *making of's* que, quando são realmente documentários de processo de criação (e não peças de divulgação de filmes), também fazem dos processos documentados obras.

Nesse campo, é sempre citado o filme *Le mystère Picasso* de Henri Clouzot (1955); embora se assemelhe a um *making of*, não se pode negar uma certa artificialização do processo, pois nesse caso há o acompanhamento da produção de muitas telas, por um diretor e ainda um iluminador, externos ao processo. Temos também um suporte incomum ao processo de Picasso, isto é, telas transparentes. Não há dúvida de que o filme oferece um mergulho fantástico no universo da criação de Picasso. É interessante destacar, porém, que pelo contrato, todas as telas pintadas foram destruídas quando o filme foi finalizado. Clouzot faz do espetáculo do processo de criação de Picasso um filme extremamente interessante.

As obras perecíveis ou impermanentes, em suas mais diversas manifestações, tendem a valorizar seus documentos dos processos de elaboração e de execução (desenhos, anotações etc.) , assim como dos registros da obra, no momento em que estava sendo exposta publicamente (fotos, vídeos, sites etc.). O que resta é a memória da obra preservada nesses documentos.

Todas as obras mencionadas têm em comum essa característica de fazer do processo obra; no entanto, como vimos ao longo dos comentários, têm suas singularidades, ou seja, seus modos de transformação dos processos em obras.

Obras que são processo

Estou mais interessada, neste momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório.

É claro que as obras em mídias digitais têm esse potencial processual em sua intensa agilidade, ou seja, sua propensão para a rápida e constante metamorfose, “no tempo que levamos para beber um gole de café”. São obras que tendem a acontecer na continuidade ou na constante mobilidade das formas. Os limites entre obra e processo desaparecem a partir de um determinado momento, embora haja um percurso anterior de construção do site, por exemplo, que deixa seus documentos privados específicos. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização.

Esse fenômeno acontece também em outros suportes. Do mesmo modo, outros princípios estéticos são necessários para discutir esses objetos móveis. A obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões. São processos -- com informações não de bastidores -- que também nos instigam.

Nas artes visuais, na pintura de modo mais específico, fala-se em obras que são processo. Acredito que dialogam, de certa maneira, como o que estou tratando aqui, pois dizem respeito, normalmente, às telas matéricas, que se fazem na superposição de camadas de tintas, colagens etc. A ênfase na natureza de processo é dada para descrever telas que deixam o percurso de construção aparente, ou telas que retêm o processo. Vale ressaltar que essas afirmações podem causar um certo incômodo, quando parecem limitar toda a complexidade do processo de criação ao momento em que o artista está diante da tela. Saindo desse âmbito do inacabamento intrínseco a certas manifestações artísticas, nos aproximamos mais das obras que são processo porque colocam em debate outras questões

Escolhi alguns exemplos por serem obras em processo manifestos em meios aparentemente com maior tendência para fixidez de formas. Alguns trabalhos de Nelson Felix também propõem uma discussão interessante nesse campo de obras processuais. A especificidade do caso desse artista está no fato de que a continuidade da transformação, embora faça parte de seu projeto, sai de

suas “mãos”. Tomemos o projeto *Grande Budha* no Acre, que se iniciou em 1985. Em 2000, suas garras foram fixadas em torno de uma muda de mogno, espécie que vive cerca de 1.300 anos, dos quais 300 em fase de crescimento. Um trabalho, cujo processo de realização dura 500 anos, perdido na floresta entre milhões de copas parecidas (só localizável pelo GPS). A obra se constrói ao longo do tempo, pois o espaço de sua localização não é mero suporte, mas responsável por seu desenvolvimento. Como afirma Gloria Ferreira, trata-se de um trabalho que supõe um processo em dimensões temporais de centenas de anos, aos quais nós, seus contemporâneos, não teremos acesso¹. A proposta nos impõe a impossibilidade de ver a obra, mas apenas um momento dela. Trata-se, portanto, da transformação planejada de uma forma, porém sem previsão do modo como se desenvolverá.

É interessante observar que essa mesma arte, em processo permanente, discute a idéia de “desaparecimento” em diversos níveis: o das garras na árvore (servindo-se da expansão concêntrica da árvore em seu desenvolvimento as garras tendem a ser absorvidas), da própria árvore na floresta e, enfim, das vicissitudes às quais estão sujeitas a árvore e a floresta. Sempre em processo, sujeito aos fluxos da natureza e às conseqüências ecológicas, a tendência do *Grande Budha* é tornar-se invisível.

No caso do gravador Evandro Carlos Jardim, por sua vez, não se consegue fazer distinção muito nítida do material considerado pelo artista como seu caderno e as gravuras, muitas vezes em tiragens únicas. As diferenças das técnicas utilizadas são aparentes e inegáveis: os cadernos contêm desenhos. Mas não só desenhos, pois as gravuras ao serem agrupadas por Jardim, ganham *status* semelhante aos cadernos, aos quais ele sempre recorre.

O seu processo de criação caracteriza-se por imagens que aparecem em um determinado momento de um modo e vão sendo retrabalhadas ao longo do tempo. Um cavalo que surge no caderno, em uma determinada posição, pode reaparecer em gravuras ou em outro momento do caderno, em outra posição, ou ainda ganhando uma chuva mais ou menos espessa. Uma estrela um dia registrada pelo vão da janela, pode ressurgir acompanhando a solidão de um

poste. Uma borboleta, em um determinado desenho, mostra-se na beleza do movimento de suas asas e em outro, silenciosamente fechada.

Sendo outro momento, já não é mais necessariamente a mesma imagem. E, paradoxalmente, é na permanente e inevitável transformação que ele parece chegar mais perto da imagem que procura. Jardim incorpora a idéia de transformação como seu grande projeto. Cada desenho e cada gravura são a materialização desse processo contínuo de transformação. A matriz da gravura e a própria gravura, em suas aparentes imutabilidades, apresentam-se como possíveis momentos do itinerário dessa metamorfose e os cadernos, apresentando imagens aparentemente precárias, guardam formas que são potencialmente obras. Em movimento contrário à exploração da multiplicação da mesma gravura, ele é instigado por sua unicidade, porém múltipla.

A exposição *Evandro Carlos Jardim*, que aconteceu em dezembro de 2000 na Galeria Múltipla de Arte, foi eloqüente na explicitação deste grande projeto processual do artista. Pinturas, gravuras e páginas de seu caderno, com toda a dificuldade de diferenciar esses objetos, mesclaram-se numa absoluta resistência a qualquer tentativa de leitura linear. No entanto, foi na exposição *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim* (Pinacoteca de São Paulo, (2005), que esse projeto pôde ser exposto de modo mais contundente. Caminhamos pelas salas e vamos tomando conhecimento dessas imagens que acompanham Jardim e sua gravura. Em determinados momentos nos deparamos com algumas repetições persistentes, que pelas sutis diferenças, sempre têm tom de busca. Podemos, no entanto, nos reencontrar com essa mesma imagem, em outro contexto, em outra gravura mais adiante. Se quisermos conhecer a história de uma imagem precisamos, necessariamente, nos deslocar no espaço da exposição. Poderíamos, assim, afirmar que o projeto de Jardim é a imagem no tempo.

Como fica claro, para melhor compreender os vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir as obras em sua dinamicidade. Uma abordagem que compreenda a criação em

sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade, em outras palavras, uma crítica de processos.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003.
- DE FRANCESCHI, Antonio F. *Às portas do Éden*. Catálogo da exposição Paraíso de Arthur Luiz Piza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. Em *Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- FIGUEIREDO, Luciano (ed.) *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- HIRSZMAN, Maria. O rigor no desenho de Cildo Meireles. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2* 16.05.2005. p.6.
- LERNER, Sheila. "A dimensão gráfica da obra de Giacometti". Em *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*. 3.2.2001
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). *The Boulez-Cage correspondence*. Traduzido por Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PIZA, Arthur L. *Exposição paraíso. Catálogo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- _____. *Inferno Provisório 2: O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2006.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Exposições

- FELIX, Nelson. *O grande Budha*. Acre, 2000.
- GAUDI, Antoni. *Gaudi, A procura da forma*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.
- JARDIM, Evandro C. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Galeria Múltipla de Arte, 2000.
- _____. *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2005.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles: Algum desenho*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.
- PIZA, Arthur L. *Paraíso*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

DVD

- CLOUZOT, Henri. *Le mystère Picasso*, 1955.

Sites

http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral

ⁱ http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral

Cecilia Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP . É coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. É autora dos livros *Gesto inacabado – Processo de criação artística* (São Paulo, Annablume, 1998) e *Redes da Criação – Construção da obra de arte* (Valinhos, Editora Horizonte, 2006)