

ANAIS 99 VOL. 1

*O Estado da
Pesquisa em Arte*
ENCONTRO NACIONAL
DA **ANPAP**

PALESTRAS
COMUNICAÇÕES
*História, Teoria e Crítica de Arte
Conservação e Materiais
Curadoria*

ANAIS 99

VOL. 1

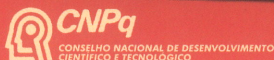
Realização:

ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

SESC
SÃO PAULO

Apoio:



UNESP / UNICAMP / USP / PUC-SP / FAAP / UnB

ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

**X ENCONTRO
NACIONAL
DA ANPAP**

São Paulo

10, 11 e 12 de novembro de 1999

ANAIIS

Volume I

Palestras

História, Teoria e Crítica de Arte

Conservação e Materiais

Curadoria

ANPAP

Associação Nacional
de Pesquisadores
em Artes Plásticas

Projeto Gráfico

Marcos Nepomuceno

Diagramação e editoração eletrônica

PND Produções Gráficas

Capa

Lúcio Kume

Impressão

Artcolor

Ressalva

A ANPAP manteve o conteúdo dos textos publicados da mesma maneira como estavam nos disquetes fornecidos pelos autores.

ORGANIZAÇÃO DO CONGRESSO

ANPAP

<i>Presidente:</i>	Anna Barros
<i>Vice-presidente:</i>	Maria Izabel Ribeiro
<i>1º secretário:</i>	Milton Sogabe
<i>2º secretária:</i>	Lilian Amaral
<i>1º tesoureiro:</i>	Gilberto Prado
<i>2º tesoureira:</i>	Ana Claudia de Oliveira

SESC SÃO PAULO

Serviço Social do Comércio

Administração Regional do Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional

Danilo Santos de Miranda

Superintendente Técnico Social

Joel Naimayer Padula

Gerente de Ação Cultural

Ivan Paulo Giannini

SESC Vila Mariana

Gerente do SESC Vila Mariana

José Menezes Neto

Gerente Adjunto

Antonio Carlos Moraes Prado

Coordenadora de Programação

Denise Lacroix Rosenkjar

Coordenador de Administração

Gilberto de Almeida

Supervisão de Eventos

Suzana Garcia

Equipe Técnica

Paulo Casale, Andréa Nogueira, Celina Dias Azevedo, Débora Teixeira,

Leonardo Ribeiro Lopes, Shirlei Torres Peres.

Apoio de Produção

Robson Aparecido Silva, João Batista de Morais,

Helena Yoshico e equipes.

COMITÊS DELIBERATIVOS DO TEMÁRIO DO ENCONTRO

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE:

Marta Rossetti e Cacilda Teixeira da Costa

COMITÊ DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE ARTE:

Mirian Celeste Martins e Lucimar Bello Frange

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS:

Julio Plaza, Suzete Venturrelli e Ricardo Basbaum

COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS:

Florence M. White de Vera e Isis Baldini Elias

COMITÊ DE CURADORIA:

Martin Grossmann e Gabriela Suzana Wilder

COMITÊ DE ÉTICA:

Vera D'Horta, Silvio Perini Zamboni e Maria Cecília França Lourenço

SEÇÕES REGIONAIS

RIO GRANDE DO SUL

Blanca Brites - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes
Rua Senhor dos Passos, 248 - Centro - CEP. 90020-180 - Porto Alegre - RS.

SÃO PAULO

Gilberto Prado - Depto de Multimeios - Instituto de Artes da UNICAMP
Rua elis Regina s/n Cx. Postal 1170 - CEP. 13083-970 - Campinas - SP
Milton Sogabe - Instituto de Artes da UNESP
Rua Dom Luis Lasagna 400 - CEP. 04266-030 - São Paulo - SP

RIO DE JANEIRO

Isis Fernandes Braga - Laboratório de Computação Gráfica / Escola de Belas Artes - UFRJ
Prédio da Reitoria, salas 629 / 631 - Cidade Universitária
Rio de Janeiro - CEP. 21941-001 - Tel. (021) 290.2112 Ramal 2770 - FAX (021) 280.9590

CENTRO-OESTE

Silvio Zamboni - Instituto de Artes - Depto de Artes Visuais - UnB
Campus Universitário - Asa Norte - CEP. 70910-900
Brasília - DF Tel. (061)348.2656 Fax. (061)272.1053

PERNAMBUCO

Noêmia de Araújo Varella - Rua da Harmonia, 358
Casa Amarela - CEP. 52051-390 - Recife - PE
Tel. (081) 268.1287

BAHIA

Viga Gordilho - Av. Sete de Setembro, 2937 ap. 501
Ladeira da Barra - Salvador - BA
CEP. 40130-000 - Tel. (071) 336.8511 / 973.4403

ARTE, AGORA E SEMPRE

Queridos amigos e amigas,

Definir pesquisa em arte tem sido o desejo e meta da ANPAP há vários anos. Neste encontro especialmente dedicado a ela, gostaria de abordar o problema através de dois aspectos primordiais: o conceito de pesquisa e algumas questões que norteiam a pesquisa científica.

Gunnar Danbolt, professor de história da arte, do Institute of Art History at the University of Bergen, Noruega, conceitua pesquisa como: "trabalho dirigido primeiramente a buscar novo conhecimento...: pode-se afirmar que a qualquer custo alguns tipos de atividade artística podem ser definidos como pesquisa....Mesmo se essa definição for circunscrita em virtude de acrescentarmos que uma atividade é científica somente se baseada num problema 'claramente definido' e quando emprega 'aproximação sistemática', não é possível excluir todas as atividades artísticas...A Ciência e a Arte têm inegavelmente um caráter em comum: ambas estão envolvidas com um procedimento e com um produto".¹

○ que poderíamos definir como o ponto de origem na diferença entre um campo de pesquisa e o outro é a intenção do que se busca, aqui, intenção de fazer arte. ○ artista se concentra em ações que podem resultar em obras de arte e que demandam um treino apropriado tanto artesanal como conceitual. Entretanto, os agentes ativadores de qualquer investigação são: curiosidade e imaginação.

No ...*"vasto e rico panorama de possibilidades"* em que a arte atual se concretiza *"o artista, para a realização da própria obra, necessita de um crescendo 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."*²

Numa arte multidisciplinar os métodos de pesquisa, mesmo que incluam várias abordagens, estarão sempre centrados no objeto final que é fazer arte e são eles que devem nortear a metodologia.

Quanto a questões que norteiam a pesquisa científica, aqui exemplificada pela Física, trago as palavras de Marcelo Gleiser, físico teórico do Dartmouth College, Hanôver: *"A espiritualidade da ciência não é encontrada através de comparações entre suas descobertas e as práticas e ensinamentos de diversas religiões. Ela é encontrada na paixão com que os cientistas devotam toda uma vida na tentativa de desvendar os mistérios do mundo à sua volta. Ela é encontrada no próprio ato criativo, aquele momento de transcendência que desafia qualquer explicação racional. Ela é encontrada em sua humanidade e na poesia que revela."*³

Nesta época, quando arte e ciência caminham mais perto do que nunca, em uma situação de convivência fecunda, as palavras desse cientista traduzem minha maneira de pensar como artista.

É esse momento de autotranscendência, quando ainda nos terrenos da abdução servimos de porta-voz à arte, que vai tornar possível toda e qualquer pesquisa, sendo a combustão do processo a paixão pelo misterioso o qual jamais se desvenda totalmente.

Entretanto, diferentemente de outras disciplinas, a investigação em arte afirma-se no qualitativo e não no quantitativo, pois o material dominante é o emocional e o sensível, subjetivo e não quantificável em estatísticas.

Essa recuperação do momento criativo, quando vagamos possuídos por tudo que é humano e ao mesmo tempo transcendente, pode acontecer em uma investigação, em que pelo próprio processo metodológico o que predomina é a reflexão a qual se baseia na indução e na dedução e na quantificação do material experimentado?

Cabe a nós, artistas, que somos o início e o fim de todo processo do mundo da arte, e ao redor de cuja obra esse mundo orbita, tornar claro que a investigação em arte, para nós, se dá no próprio processo de criar, e é nele onde se deve procurar a qualidade aí existente ou não existente. Isto entretanto ainda demanda uma codificação passível de ser aplicada à experiência do fenômeno arte enquanto acontece e de pessoas a orientarem e julgarem esses processos, com um treinamento especial.

No fim de um século quando o conceito arte foi atualizado e referendado pelo próprio conceito, pelo processo, pela percepção, ainda cobram a nós artistas uma reflexão verbal sobre o trabalho de arte como único paradigma de investigação. Ora, essa investigação é sempre um processo paralelo, que se molda pela metodologia científica, estranha ao processo de criar. ...*"aquele momento de autotranscendência que desafia qualquer explicação racional"* jamais poderá ser recuperado em uma reflexão teórica. A arte ainda que utilizando a ciência para criar conserva suas próprias leis, que passam a reger o material científico.

Pensemos: o que é pesquisa em Física Cósmica? É o relato das observações de fenômenos reais ou das divagações pré-científicas nebulosas de possíveis teorias a serem comprovadas nas quais se recupera a vivência desse momento de autotranscendência? As duas instâncias formam o todo da pesquisa científica, que demanda uma prova e uma conclusão. Mas, mesmo aí existem pesquisas que atualmente só podem ficar na imaginação do pesquisador por falta de recursos para serem provadas; porém, continuam a gerar uma energia criativa.

Na Arte também, mesmo que a imaginação seja a ferramenta mais poderosa de projeção e atualização do produto, diversas vezes ainda, esse produto não pode ser finalizado por problemas semelhantes. Mas, aí não se busca uma prova, e a conclusão é de uma natureza diferente: é a própria obra.

Para a pesquisa em arte, o problema se concentra na maneira como as reflexões têm sido apresentadas: seja como uma descrição do processo criativo, seja no alicerçar a obra na História da Arte. Pode obedecer a uma metodologia científica perfeita, mas seu resultado jamais será imprescindível à uma investigação em arte. Pelas qualidades subjetivas do material artístico, é necessário recorrer a *"comparações e demonstrações"* pois :*"O julgamento estético sempre se baseou em uma categoria de conhecimento impossível de ser articulado ou verbalizado."* ⁴

A pesquisa na criação da arte, onde a imagem é o elemento primordial, e não sua história, crítica, ensino, tem no texto reflexivo uma tradução intersemiótica em que algo se perde e algo se ganha, mas que não pode ser visto como o real trabalho investigativo.

Poderíamos indagar então, o porquê dos textos de artistas terem se proliferado neste século que ora finda? Se, vários artistas têm assumido seus textos como parte inseparável de sua obra, eles não tiveram jamais a intenção de serem uma investigação, mas, sim, um depoimento endereçado à comunidade artística, numa tentativa de tornar mais acessíveis, experiências que exigem um treino sensível que a maior parte da cultura não tem.

Como então, nós artistas, poderíamos criar uma nova maneira de apresentar o imponderável e não quantitativo, que seja possível de ser aceito como uma investigação por parte da comunidade acadêmica e das agencias de fomento à pesquisa? Não pretendo ditar paradigmas para isso mas levantar mais questões, acusar situações que têm me preocupado frente a nossos alunos e orientandos.

O que mais me preocupa é a quantidade de aberrações cada vez mais freqüentes, apresentadas como dissertações e teses em prática de arte onde a metodologia científica pode estar plenamente aplicada mas que não levam em conta o verdadeiro campo da investigação: a obra de arte e sua qualidade. Esta questão já foi propriamente levantada por Regina Silveira em Congresso da ANPAP.

Será que, nós por falta de tempo e por acúmulo de obrigações não temos deixado essa situação se perpetuar por tempo demais?

Tenho plena consciência de que estas minhas considerações são polemicas, mas, como presidente desta associação, esta é uma oportunidade impar de endereçar a vocês esses questionamentos, para uma vez mais examinarmos a unicidade que se configura como pesquisa em arte, quais são seus parâmetros e também a necessidade de tornar conscientes as agencias governamentais que regem a pesquisa que existe uma nomenclatura específica para cada trabalho de arte e que eles não cabem mais dentro das designações tradicionais de pintura, escultura. Enquanto nós artistas não definirmos essas questões, continuaremos a não ter nossos trabalhos aceitos como a própria investigação, levando a que não sejam qualificados como publicação e a que não tenham uma nomenclatura própria e específica para serem arrolados nos currículos oficiais de pesquisa.

Talvez nós, professores da pós graduação e responsáveis pelas pesquisas em arte, possamos na duração de um momento precioso ter a consciência iluminada, voltando-nos para o fato de que, para sermos professores e orientadores devemos ser antes de mais nada artistas, permanentemente no processo de criar. E, com isso, não excluo ai a presença poderosa do intelecto conquistada pelo artista como ser humano atual, mas sim reafirmo o valor de outra forma de conhecimento que tem sido constantemente ameaçado em nossa cultura.

Reafirmo através das palavras de Danbolt: *“O julgamento estético sempre se baseou em uma categoria de conhecimento impossível de ser articulado ou verbalizado. Ele pode somente ser formulado pela comparação, demonstração, etc. É importante enfatizar esse ponto pois o ideal científico positivista, tão impregnado em quase todos de nós, ensinou que o conhecimento autoritativo é o único verdadeiro. Este ideal nos faz descartar todas as outras espécies de conhecimento para nos concentrarmos em formular critérios que sejam tão claros e sem ambigüidade quanto possível. O critério desenvolvido dessa maneira não irá satisfazer de forma alguma as necessidades requeridas para conterem o fator essencial do julgamento estético no qual a avaliação está de fato fundamentada. Se o critério baseado no conhecimento autoritário for usado sem crítica nessa área, o fenômeno da arte será reduzido a algo racional e lúcido. Em resumo, a expressão estética se evaporará, deixando para trás os remanescentes de poucas subestruturas racionais.*

Como já foi mencionado, no julgamento estético é o elemento subjetivo que decide a expressão estética de um dado trabalho de arte. Este elemento o qual pode ser visto como uma impressão interior profunda, não pode ser explicado. Em lugar disso ele deverá ser clarificado. Em outras palavras, o pesquisador em Arte precisa ponderar seu modo de expressão próprio. Esconder ou desconsiderar esse, elemento no nome da ciência objetiva, seria ignorar um dos elementos mais essenciais, sem o qual a expressão estética não teria existência atual.”⁵ Danbolt.

Terminando e para complicar um pouco mais cito o artista americano Robert Irwin *“Cada artista define, com sua obra, o que é arte”*, o que nos torna mais uma vez conscientes da especificidade da investigação em arte.

Retornando ao evento que ora abrimos solenemente quero agradecer à diretoria do SESC pela parceria na organização e realização deste X Encontro Nacional da ANPAP. Sem o SESC não teríamos tido a oportunidade de receber vocês todos aqui com essa classe internacional e, lembrando que pela Segunda vez fazemos juntos a história da ANPAP.

Agradeço também a toda a equipe do SESC e a toda a da ANPAP, diretoria, conselho, associados que têm construído uma associação cada vez mais forte e importante no cenário nacional. Quero lembrar o auxílio do CNPq e da FAPESP sempre presentes nos nossos encontros.

Um agradecimento muito especial à diretoria que ora termina, amigos muito especiais, com quem dividi momentos de incerteza e de alegria pelas vitórias alcançadas com o sacrifício de horas de trabalho voluntário, pelo amor da arte e da pesquisa. À Lilian Amaral que assumiu junto ao SESC o papel que não pude desenrolar todo o tempo em que estive em Brasília, na UnB. A Milton nosso Mercúrio, a própria comunicação da Associação, a Gilberto, pelo apoio e a ele e Ana Cláudia pelo cuidadoso controle das finanças. À Biloca, pela árdua função de dirigir o Conselho. A Larissa pela dedicação como secretária e a voz da ANPAP que vocês conhecem.

Se existe uma compensação, esta é a de termos tornado a ANPAP uma associação impar no país, reconhecida e amada pelos pesquisadores de todo o território nacional.

Minha lembrança e carinho vão também para a Universidade de Brasília, onde tive a honra de permanecer como professora visitante durante todo este ano, para seus professores e alunos que me ensinaram uma outra visão da realidade brasileira, dando-me a oportunidade de crescer como ser humano.

A todos que já fizeram parte de diretorias da ANPAP pela herança de qualidade que nos legaram.

Minhas honras aos membros da ANPAP que se distinguiram este ano em todos os setores profissionais que congregamos, e em especial ao prêmio ganho por Ana Mae Barbosa, presidente que nos antecedeu.

Quero fazer um momento de luto pela perda dos entes queridos representados este ano por Mariazinha Funaro.

Até sempre, e felicidades para a nova diretoria, com amor,

ANNA BARROS

Notas

1. Gunnar Danbolt, "The Concept of Research into the Fine Arts," editado por Arne Aase in OICS, 1990, p. 213.
2. Anna Barros, "A Investigação na Produção da Obra de Arte," in *Pesquisa em Artes Plásticas*, Analica Dutra Pillar et al, Porto Alegre, Ed. Universitária, UFRGS/ANPAP, 1993, p.54.
3. Marcelo Gleiser, (Folha de São Paulo, Mais, 5/12, domingo, 18/7/99).
4. Danbolt, *ibidem*, p.213.
5. Danbolt, *ibidem*, p.231.

Í N D I C E

Palestras

L'INTERACTIVITÉ ENTRAÎNE-T-ELLE DES REDÉFINITIONS DANS LE CHAMP DE L'ART?	14
Anne-Marie Duguet	
A PERMUTATIONAL UNFOLDING: ART AND THE CULTURE OF SCIENCE	18
Eve Andree Laramee	
ART PROJECTS ON THE WEB: THE ARCHIVIST SITE	25
Karen O'Rourke	
LA CREACIÓN INTERACTIVA EN INFORMÁTICA: CONSECUENCIAS EPISTEMOLÓGICAS	35
Margarita Schultz	
ARTE E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: UM NOVO POTENCIAL CRIATIVO?	43
Luciano da Fontoura Costa	

História, teoria e crítica de arte

A POÉTICA HISPÂNICA DE FERNANDO ODRIOZOLA	50
Agda Regina de Carvalho	
A INFLUÊNCIA DO PENSAMENTO DE K.R.POPPER NA TEORIA DA HISTÓRIA DA ARTE DE E.H.GOMBRICH	54
Ana Judith M.B.Velloso	
OS LEILÕES DE OBRAS DE ARTE: O LEILOEIRO E O MARCHAND COMO AGENTES DE VALORIZAÇÃO E LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA	62
Andréa Brächer	
MODERNISMO E PINTURA MURAL RELIGIOSA NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1940-50	68
Anna Paola P. Baptista	
FORJANDO A NAÇÃO, O CIDADÃO, O ARTISTA... O SENTIDO DA ACADEMIA	75
Cybele Vidal Neto Fernandes	
A TRAMA DO VALOR NA ARTE: O DEBATE DESENHO E COR	81
Elaine Caramella	
CULTURA E ESPACIALIDADE	87
Elisabeth Grillo	
ARTE PÚBLICA HOJE	93
João J. Spinelli	
INSTALAÇÃO: O PRAZER E AS DIFICULDADES NA PESQUISA DE ARTE	101
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte	
A DIMENSÃO CONSTRUTIVISTA NA OBRA DE UM ARTISTA MATO GROSSENSE	106
José Serafim Bertoloto	
DA IMAGEM RETÓRICA: A QUESTÃO DA VISUALIDADE NA PINTURA DE PEDRO AMERICO NO BRASIL QUITOCENTISTA	113
Liana Ruth Bergstein Rosemberg	
ARTE E IDENTIDADE - OLHARES E REPRESENTAÇÕES SOBRE O PASSADO, NAS IMAGENS DAS MISSÕES PRODUZIDAS PELOS PINTORES GAÚCHOS CONTEMPORÂNEOS	119
Liane Maria Nagel	

AS VANGUARDAS RUSSAS E A REVOLUÇÃO DE CONCEITOS	123
Malvina Sammarone	
AFFONSO TAUNAY E HENRIQUE BERNARDELLI: OS LIMITES DA RELAÇÃO ENTRE O ENCOMENDANTE E O ARTISTA	131
Maraliz de Castro Vieira Christo	
O DEPOIMENTO DE ROBERTO SCHWARZ SOBRE O TROPICALISMO	137
Marcelo Mari	
ARTE FUNERÁRIA NO BRASIL	142
Maria Elizia Borges	
ARTE E ABDUÇÃO	148
Maria José Palo	
FOUQUET E LA TOUR NAS ILUSTRAÇÕES DO LIVRO DE CABECEIRA	158
Maria José Sanches	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ANTONIO LIZÁRRAGA	163
Maria José Spiteri Tavelaro Passos	
A POÉTICA DA RESISTÊNCIA NA XILOGRAVURA DE ISA ADERNE	169
Maria Luisa Luz Távora	
FIGURAÇÃO, IMAGINAÇÃO	175
Maurício Cunha de Mendonça	
O REFLEXO NO ESPELHO - O VESTUÁRIO E A MODA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA E SIMBÓLICA	183
Míriam da Costa Manso Moreira de Mendonça	
A POESIA VISUAL DE WILLIAM BLAKE	190
Nancy Betts	
VANGUARDISMO E RESISTÊNCIA NO SUL DA AMÉRICA LATINA: CÂMBIOS ARTÍSTICOS MODERNISTAS ENTRE MONTEVIDÉU, BUENOS AIRES E PORTO ALEGRE NAS DÉCADAS DE TRINTA, QUARENTA E CINQUENTA	197
Neiva Maria Fonseca Bohns	
UM PANORAMA DOS MUSEUS VIRTUAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA E ALGUMAS PROPOSTAS EM AÇÃO CULTURAL	202
Patrícia Yamamoto	
A PREDOMINÂNCIA DE PINTURAS DE PAISAGEM NOS ACERVOS DO PALÁCIO DO GOVERNO E ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO (1930 -1960)	205
Samira Margotto	
MUNDO, VIDA E ARTE: RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE MODERNIDADE DE HANNAH ARENDT E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA	209
Terezinha Losada	
O CADERNO DE NOTAS DO PINTOR ANTÔNIO PARREIRAS OBSERVAÇÕES SOBRE SEU CONTEÚDO E SIGNIFICADO	215
Valéria Salgueiro	
 Conservação e Materiais	
A TÉCNICA DO ENTALHE SOBRE MADEIRA	222
Mozart Alberto Bonazzi da Costa	
 Curadoria	
QUATRO GERAÇÕES DE MULHERES GRAVADORAS	232
Ana Maria Netto Nogueira	

P A L E S T R A S

L'INTERACTIVITÉ ENTRAÎNE-T-ELLE DES REDÉFINITIONS DANS LE CHAMP DE L'ART ?

Anne-Marie
Duguet

X Encontro Nacional
da ANPAP

14

*Version française, publiée en allemand
et en anglais in Media Art Perspectives,
Edition ZKM/Cantz Verlag, 1996*

L'exigence d'une redéfinition de l'art et d'une révision des critères esthétiques a été largement stimulée par la confrontation des pratiques artistiques avec les technologies. Face au développement de ces nouvelles oeuvres, la critique paraît désorientée. Les concepts et repères qui lui permettraient d'en saisir l'originalité et d'en rendre compte lui font défaut. Elle réagit alors de diverses manières, hésitant entre une peur obsessionnelle du charlatanisme et du gadget et une adhésion inconditionnelle à la technologie considérée comme la clef d'un renouveau. Des positions extrêmes se manifestent. D'un côté le discours conservateur est prompt à rappeler les notions traditionnelles d'oeuvre d'art, de sacré, de beauté. De l'autre une attitude souvent démagogique

et opportuniste dénonce tout critère comme dogmatique et y renonce au profit du jugement individuel et de l'approche impressionniste. Enfin la plupart des critiques ne se prononcent pas, attendent.

Quand les possibilités technologiques ont rencontré les projets artistiques les plus audacieux, elles ont accéléré l'ébranlement, déjà bien engagé par les diverses avant-gardes, de notions telles que l'unité de l'oeuvre, l'intention de l'auteur comme vérité ultime de celle-ci, le savoir-faire de l'artiste, la valeur de l'original, le statut du spectateur comme observateur extérieur rivé à un point de vue.

Les installations vidéo et les installations interactives apparaissent aujourd'hui un champ privilégié pour l'analyse de tels déplacements et bouleversements majeurs. De plusieurs façons elles obligent à reconsidérer la sphère de l'art, en premier lieu dans sa prétention à l'autonomie. Ce sont des oeuvres limites, se développant entre plusieurs domaines: la communication, la science, le divertissement, l'éducation; elles sont parfaitement impures, mélangeant les médias, les techniques, des corps et toutes sortes d'éléments; enfin elles introduisent dans l'art des codes, des attitudes, des savoirs hétérogènes.

Le problème de leur légitimation est comparable à celui qui a accompagné le développement de la photographie, du cinéma et de la vidéo.

L'art se définit autant par ce qu'il exclut que par ce qu'il reconnaît. La scène artistique garde la maîtrise de son territoire en rejetant systématiquement la nébuleuse des jeux vidéo, des démos, des productions de la recherche technique et scientifique, des arts appliqués. On remarque avec quel empressement, pour ne pas dire avec quelle rage, la recevabilité d'une oeuvre dans le champ de l'art est tranchée.

La précarité actuelle des critères, leur fluctuation, sont liées bien évidemment à l'évolution même des oeuvres, essentiellement les installations, les performances ou les actions dans l'espace public. C'est en prenant acte de ces transformations, en s'efforçant de formuler ces redéfinitions que l'on peut repenser la question d'une évaluation des oeuvres. Pour cela il est nécessaire de commencer par les décrire, par préciser "en quoi elles consistent" comme le fait Gérard Genette dans *De l'oeuvre de l'art* (1). Si l'on poursuit un instant la distinction que celui-ci propose, à la suite de Nelson Goodman, les installations ne sont pas des oeuvres autographiques mais allographiques(2). Ce ne sont pas des objets physiques au sens où la peinture ou la sculpture peuvent en produire, s'offrant, toujours identiques, à la contemplation et à la copie. Elles n'ont pas un mode d'existence unique mais au moins deux. En effet ce qu'un collectionneur achète est un argument et une description technique, parfois des images, des éléments, un matériel, mais c'est d'abord un ensemble d'instructions et un droit d'exposition.

À ce stade on peut dire que l'oeuvre est comparable à une partition musicale ou à un plan d'architecture. Selon Genette de telles oeuvres sont "à immanence plurielle", ce qui signifie qu'elles peuvent avoir des manifestations multiples, qu'il y en a un nombre indéfini d'exécutions correctes. Correctes, c'est-à-dire conformes aux indications exprimées dans la proposition. Mais si les propriétés immanentes ne changent pas, les propriétés de manifestation peuvent varier considérablement selon le contexte architectural ou symbolique de l'exposition ou selon la décision de l'artiste. Chaque occurrence, chaque actualisation d'une installation est unique et non reproductible.

On pourrait aussi évoquer un troisième mode d'existence de ces oeuvres, après l'état

conceptuel et celui de l'installation, c'est celui de leur performance et de leur expérience. L'installation est conçue pour être explorée par le visiteur qui, ce faisant, non seulement en construit progressivement la perception et la connaissance, mais aussi engage celles des autres visiteurs. L'existence même de certaines oeuvres et en particulier les installations interactives exigent une activité spécifique du visiteur pour être pleinement manifestées. Celui-ci exécute alors une performance qui devient spectacle pour les autres. Il faut insister sur la temporalité spécifique de ces oeuvres qui sont des processus avant tout, qui existent seulement dans la durée de leur expérience, dans l'ici et maintenant de leur actualisation. Elles appartiennent à un art de présentation et non de représentation (même si elles incluent de la représentation).

Anne-Marie
Duguet

15

Une définition provisoire de l'installation pourrait être celle d'un dispositif pour une performance. Le dispositif est l'enjeu même de plusieurs installations. Et c'est ce qu'il y a à décrire d'abord dans de telles oeuvres: un agencement spécifique de machines et d'éléments, autant que des modalités d'énonciation susceptibles de produire des effets déterminés en termes de perception, de représentation, de connaissance et de plaisir. Lieu d'échange et de transformation entre un espace mental et une réalité matérielle, le dispositif définit les conditions d'une expérience, c'est-à-dire un éventail de possibilités et de contraintes qui régissent les relations entre sujet, technique, image, environnement et différents participants. Il établit les opérations qui constituent la singularité de chaque oeuvre, sa logique même.

Les installations vidéo ont stimulé la réflexion sur le statut et la place du spectateur, sur l'activité de la perception

et les enjeux de la représentation. L'interactivité relance aujourd'hui ce déplacement radical de l'attention vers l'expérience de l'oeuvre, déjà amorcé avec la vidéo, et les artistes ne s'intéressent peut-être plus tant à la production de surprenantes images qu'à l'invention de nouvelles manières de les appeler et d'explorer des mondes virtuels. Ainsi l'interactivité n'est-elle pas un genre mais un mode d'existence de certaines oeuvres dont elle est un paramètre constitutif. Qu'il s'agisse d'un simple principe de déclenchement ou de l'exploration infinie d'une base de données complexe, elle transforme le spectateur en opérateur et change les données habituelles de la

X Encontro Nacional
da ANPAP

16

conception et de la production de l'oeuvre. L'artiste est ainsi amené à inventer des conditions d'expérience spécifiques. Mais le type d'expérience en jeu ici n'est pas seulement l'expérience sensible et cognitive qui caractérise l'expérience esthétique suscitée par la contemplation d'une oeuvre; celle-ci entre en compétition avec une approche opérationnelle, avec l'expérience d'une interaction que le spectateur maîtrise très partiellement.

Dans cette situation nouvelle, l'interface ne peut être imaginée après-coup, elle constitue l'enjeu même de l'oeuvre, elle devient la clef de l'ensemble du dispositif dans lequel elle est impliquée. Dans la mesure où les systèmes commercialisés ne sont souvent qu'un point de départ pour l'invention d'objets inédits, de combinaisons inattendues, l'éventail des interfaces n'a pas de limites. Si l'artiste peut devenir à la fois bricoleur et ingénieur, ce n'est plus la virtuosité de sa main qui importe mais la capacité de l'opérateur à explorer le système qu'il propose. Il lui faut considérer de

nouveaux paramètres pragmatiques concernant la compréhension des modalités de la découverte, la manière dont le corps va s'adapter aux rythmes de calcul de l'ordinateur, le type de comportements et d'effets perceptifs que l'interface engage.

Comme les installations vidéo, les installations interactives imposent dans le champ de l'art des expériences multisensorielles dans lesquelles tous les sens peuvent être mobilisés. Cependant les procédures opérationnelles de l'interactivité et l'expérimentation sur les interfaces permettent de repenser les relations qui prévalent entre les organes sensoriels et d'en redistribuer les rôles. La suprématie de l'oeil dans l'organisation du visible est plus radicalement défiée. Le regard délègue une part de son pouvoir au bon vouloir et à la virtuosité des doigts, à la pertinence et à la précision des gestes, à la force du souffle, à l'intonation de la voix, à la vitesse des mouvements. Ne conservant souvent plus qu'une fonction de contrôle, l'oeil doit dialoguer avec la main qui cherche et active le monde virtuel.

Aussi ingénieuse que puisse être l'interface, elle ne saurait être réduite à son caractère instrumental ou ergonomique. Elle est aussi le lieu d'un travail métaphorique et conceptuel. Elle fait surtout partie d'un dispositif plus vaste où se jouent des contradictions et des tensions diverses entre virtualité et actualité, entre différents modèles et techniques de représentation, entre l'expérience individuelle et l'activité collective.

La transformation de la nature de l'oeuvre et celle corollaire du mode de sollicitation du spectateur impliquent aussi celle de l'auteur. Mais c'est souvent sur la méconnaissance d'une telle évolution (ou un refus de la considérer) que se fonde le lieu commun prétendant que l'artiste et le spectateur sont co-auteurs. Encore faut-il préciser de quoi ils le sont. L'artiste est

l'auteur de la proposition, du concept de la pièce, de son dispositif, du contexte de sa manifestation. Il est responsable de sa cohérence, de sa logique. Le visiteur lui, exerce la proposition, il la joue. Il en est le performer. L'analyse d'une installation interactive qui chercherait à mettre en évidence sa nécessité interne, ses règles propres, doit prendre en considération l'"histoire de production" de l'oeuvre. L'approche formaliste ne pourra être dépassée qu'en confrontant cette logique interne à la teneur du propos, à ses relations avec divers contextes, à son degré d'actualité, c'est-à-dire aux perspectives qui sont ouvertes et aux enjeux engagés.

Notes

(1) Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art*, éditions Le Seuil, Paris, 1994, p.10

(2) idem p.52 G.Genette cite la définition de N. Goodman "les arts autographiques sont ceux qui ont un produit singulier dans leur première phase". Au contraire les arts allographiques, précise plus loin Genette, sont "des arts susceptibles de deux modes de manifestation" p. 88

Anne-Marie Duguet

Professeur à l'U.F.R. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Enseignement sur l'art et les nouveaux médias.

Directrice du Centre de Recherche d'Esthétique du Cinéma et des Arts Audiovisuels (Université de Paris 1). Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art

Membre du comité de rédaction de la Revue d'Esthétique

Commissaire de l'exposition "Jean-Christophe Avéry - collages, découpages" (Espace Electra, Paris, 1991), et de l'exposition "Thierry Kuntzel" (Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1993). Co-commissaire de la Biennale "Artifices" (1994, 1996)

Directrice de la collection de CDROMs "Anarchive". et co-auteur du n°1: *Muntadas Media Architecture Installations*

Auteur de plusieurs articles et ouvrages dont *Vidéo, la mémoire au poing* (éd. Hachette, Paris, 1981); *Jean-Christophe Avéry*, (éd. Dis-Voir, Paris, 1991); "Dispositifs" in *Vidéo Communications* n° 48, 1988; "Le double hérétique" in *Paysages virtuels* (éditions Dis-Voir, Paris, 1988); "Les vidéos de Bill Viola, une poétique de l'espace-temps" in *Parachute* n°45, déc.-janv.1987; "Peter Campus: entre un double et l'autre" in *Exposé* n°2 1995 etc.

Co-auteur de la monographie consacrée à Jeffrey Shaw *From Expanded Cinema to Virtual Reality* (ed. Cantz/ ZKM 1997)

Anne-Marie
Duguet

17

A PERMUTATIONAL UNFOLDING:

ART AND THE CULTURE OF SCIENCE

Eve Andree
Laramee

I am grateful that over the years my work has allowed me to travel internationally, and am delighted to have been invited to Brazil to present my work to the Brazilian National Association for Researchers in the Visual Arts.

X Encontro Nacional
da ANPAP

18

Before I begin to show slides, I would like to give you some background information on my personal history. I was born and raised in Los Angeles, which had profound impact on my vision as an artist and the subsequent work that I have made over the past twenty years. Firstly, the exposure to vast and dramatic natural phenomenon such as earthquakes, floods, fires, and mud slides had an effect on my relationship to nature and culture. These natural phenomenon of extraordinary scale and magnitude put into perspective for me the "smallness" of the constructed social landscape of the city by comparison. The highly transformed urban environment of Los Angeles, a city of sprawling buildings and vast expanses of landscaped greenery in virtually a semi-arid desert environment served as the backdrop for periodic episodes of extreme natural occurrences giving me at an early age, an awareness of the issues of microcosm and macrocosm. This has been a driving force which has moved me to investigate issues of the complexity of the relationship between nature and culture.

Before I begin to show slides, I would like to give you some background information on my personal history. I was born and raised in Los

Secondly, my personal history, growing up in a family in which science was practiced and valued. My father was an electrical engineer who immigrated from Montreal, Canada to Southern California to work in the aerospace industry during the Cold War. My older brother is a chemist whose research falls into the areas of explosives and pesticides. I was, for as long as I can remember encouraged by my family, school counselors and teachers to go into the sciences as a career, although I have made art for as long as I can remember. I had a natural aptitude for the sciences and a passion for the history of science and a deep interest in the way in which cultures construct knowledge and validate what is thought to be "truth". You see, I have always been more interested in the culture of science rather than its practice, and the mystique of science, its supposed authority and credibility. Yet, I have always questioned science's supposed neutrality, and its alleged objectivity. And, I have always been interested in the way in which science "gazes at" and speculates about nature and humankind, and how that differs from the ways in which artists relate phenomenon. In recent years I've come to realize that it is not so much science itself that I am interested in investigating as an artist, but rather in how we develop our belief systems, our values and how we as cultures determine what truth is, how we determine the varieties, grounds and validity of knowledge and how these epistemological uncertainties cross-reference with art, fiction and poetry. I am interested in investigating the role that imagination, ambiguity, irrationality and metaphor play in these practices.

Let me tell you something my artistic process. I start a hunch or sometimes a swoon. And some kind of momentum starts building and I know I'm on to something, but I don't quite understand it yet. So I start paying attention to things differently and more acutely: looking for patterns, similarities, resonances. There is an increase in time spent reading, researching, listening,

talking, an increase in general activity, still not knowing exactly what the outcome of all this might be. Then threads start twisting themselves into crisp lines of flight. And notes start erupting on the threads, and something begins to emerge which is more like a faint melody than anything formed. Like hearing someone whistle in the dark without seeing the source of the sound. Then comes the time of information gathering. Collecting data. It starts to flow in from all directions, and the glorious abundance is intoxicating. This is where others come in. This is the network, this is the collective brain to art. When your work and the works of others start building into an architecture, nebulous at first, but a structure develops out of the ooze. Then a phase shift happens. And suddenly all the patterns snap into place, a glittering crystalline configuration. And then I have the beginnings of an installation, and forms that point forward, it's simply a matter of logistics, practicalities and being organized. With that introduction to my personal history, I'd now like to begin to show you slides of some recent projects.

My inspiration and point of departure for the installation. "A Permutational Unfolding" at the MIT List Visual Art Center, 1999, was an encounter in a European museum more than two years ago, with a Jacquard Loom, a machine invented in 1801 by Joseph-Marie Jacquard which operated on a binary system of punched cards upon which the fabric patterns were encoded. These punch cards are identical in function to those employed until the mid-twentieth century in computational devices. The installation explores these and other resonances between the pre-history of the computer, going back more than 200 years, and Modern era digital technology. My intention was to emphasize the fact that digital technology, and the computer, considered by most to be a feature of contemporary culture, is actually part of a centuries-old history, intricately linked to the decorative arts (by

way of the Jacquard loom), the performing art (by way of the history of mechanical musical instruments) and entertainment devices (by way of automata). I want to reconsider the forgotten materiality of the "digital" by retrieving the etymology of the word, and its relationship to the hand and to hand-work. In doing so, I wish to make manifest the invisible web or network of communication and transmission of information embedded in the panorama of history. The installation is in the form of a Rococo period room, as I decided to situate the flowering of these technologies during the Reign of Terror in France. So instead of creating an installation with the appearance of a 21st century cyber-salon, I chose to transform the gallery in to a late 18th century/early 19th century drawing room, such as might have existed in J. M. Jacquard's time.

Eve Andree
Laramee

19

I designed a pictorial brocade fabric woven on a contemporary computerized Jacquard loom illustrating my interpretation of key events and players in the history of the computer and digital technology. Jacquard himself is represented in my fabric wearing a coat covered with "zeros and ones". Jacquard was influenced by the mechanical automata of Jacques de Vaucanson, who invented the mechanical duck depicted in the fabric which could quack, flap its wings, eat corn and supposedly defecate. Vaucanson was influenced by the technology of mechanical musical instruments, such as those using pin cylinders, and punched metal disks.

Interestingly, J.M. Jacquard was placed under state arrest in 1799 by Napoleon to expedite the development of the punch card driven automated loom more efficiently weave textiles for military applications: uniforms, sails, tents, etc. In 1801 the loom

was unveiled at the Paris Expo Ten years later, the Luddite Riots occurred in England in which textile workers smashed the automated steam-driven looms which were causing their unemployment. These events resonate on multiple levels of politics, culture and economy of early 19th century Europe for example, the organizations of labor, modern industrial automation, and on another level, the impact of industrially produced textiles on the domestic interior in new and opulent forms of draperies and upholsteries, “padding” the occupants of these interiors from the “Terror” without. (1)

The mechanical hand you see in the textile was a prosthetic hand designed by Paré in 1564. I see this as an

X Encontro Nacional
da ANPAP

20

important event in the development of the connection between humans and machines, and leading up to current work being done in robotics, haptics, virtual reality and prosthetic devices. The portrait of the woman is of the Countess Ada Byron Lovelace, the daughter of the poet, Lord Byron. She was a leading mathematician of the mid-19th century, and is credited with being the first computer programmer, as she conceived and wrote the programs for Charles Babbage’s analog “computers” (computational devices) the Difference Engine, and the Analytical Engine.

The background grid of the fabric is taken from the pattern of wires used in the magnetic memory cores of the Whirlwind computer, invented at MIT in 1949. This type of memory used woven copper wires strung with small magnets to store information. The vertical stripes are punch tape used computers of the 1960s. There are two images of computer chips woven into the fabric, a contemporary chip and one which was invented in 1972, the design of the circuits were based on fluid dynamics. I felt these were beautiful images and patterns.

Lastly, the ants and spiders you see in the background. The spider is a reference to the idea of weaving, hearkening back to the Arachne myth, and looking forward to the Internet and the World Wide Web. Interestingly, textiles made on automated looms in the 19th Century were sometimes referred to a “spiderwork”, being less fine than those made by hand. The ants are my reference to artificial intelligence, as the most current models for A.I. come from biology, specifically that of social insects. The “field intelligence” of insect colonies, the way they think en masse, is an alternative model for intelligence to the “big brain” (e.g. human) model for intelligence. So this is where I see digital culture going to the future – looking to nature for inspiration.

This fabric was used to upholster Empire period antique reproduction chaises and to create elaborate draperies. The walls were covered with decorative wall panels and mirrors. The gallery was a plain white box prior to my intervention. Recontextualized within this environment, are historical objects: an actual Jacquard loom head, historical textiles woven in silk at 1,000 threads per inch, and parts of historical computers from the MIT archive. All of these objects were displayed such that there was no descriptive or didactic text, thus forcing a visual encounter with the viewer. Barbara Maria Stafford coined the term, “the age of computerism” questioning the modern and post-modern importance placed on reading above that of seeing. I want viewers to encounter this work with the intelligence of their sight, and reflect on the work from a sensorial position. (2)

“Parks on Trucks: Project for the City of Aachen” consists of a series of parks on a fleet of three large, commercial, Mercedes-Benz flat-bed trucks. They circulate through the city and are parked in different places on a weekly basis from June through October of 1999. The project highlights the complex

and contradictory relationship between nature and culture in a way that delights the mind and the eye while provoking serious consideration of place, landscape, and the role of historical aesthetic and geographic contingency in the "natural" word and in the meanings we attribute to it.

Parks represent some of the most "natural" elements in our landscapes, yet they are designed and cultivated, controlled and aestheticized using methods that are clearly "unnatural" and sometimes extremely so. Parks are particularly interesting because as a culture, we tend to see them as "sacred spaces," luxurious romanticizations and fetishizations of nature that are only possible because modern industrial economies buffer us from the worst of nature's hazards and discomforts. This security and comfort, however, frequently imposes high environmental costs that make it necessary to "rescue" nature from culture by designating and producing parks. I find this contradiction to be a rich arena within which to explore the complex interweaving of nature and culture.

The distinction between nature and culture is arbitrary, and the relationship between them is mediated by political economy. This project uses trucks to embody the human transformation of nature, both as artifacts of transformed nature themselves and as the primary means of transport for the circulation of nature, in the form of resources, to urban processing centers where they are transformed into culture. Placing parks on trucks brings these seeming contradictions together for mutual consideration.

There is something that is simultaneously humorous, sardonic, radical, and reverential about this gesture. This is enhanced further by the fact that the project integrates another of the great Enlightenment base dichotomies: that of art and science. The hybridization of these apparent opposites foregrounds the interconnectedness of things

and begins to dissolve the comfortable autonomy we try to impose on nature and culture, art and science. This is not, however, an effort to reconcile opposites. Rather, I intend to use art and science to deploy nature (plants, soil, water, and biochemical processes) and culture (topiary forms, sculpture, agricultural crops and history), mediated and transported by political economy (trucks, road networks) to blur polarities, to engage in discourses, to dissolve and refigure boundaries. This project seeks to move beyond simplistic critiques of modernism and simplistic views of nature and celebrate the complexities and ambiguities inherent in our relationships to both nature and culture.

A ten meter long truck is planted with a topiary garden consisting of actual growing trees, shrubs, and flowering plants combined with artificial plastic plants. The second truck, five meters long, is planted with medicinal and poisonous plants. The third truck pollutes the environment and cleans the air at the same rate. It is planted with a crop of maize. By equating carbon dioxide removed from the atmosphere by the maize plants growing on the back of the truck with the amount of carbon dioxide emitted into the atmosphere as exhaust as the truck moves from location to location around the city. The Bio-geographer, Duane Griffin, monitored the growth of the plants and calculated the distance the truck is allowed to move in order to balance the carbon dioxide inputs and outputs. This truck/park focuses attention on the nature of biogeochemical cycles, issues related to global warming, and the complexity of human impacts on the environment.

"Instrument to Communicate with Kepler's Ghost" was sited both inside and outside the High Museum. The historical source

Eve Andree
Laramee

for the work is Johannes Kepler's treatise from the 17th century, "Harmonices Mundi", which describes the alleged harmonic nature of the universe and the planetary motions as having a musical relation; a beautiful but incorrect theory. Interestingly, Kepler falsified his observational data to prove his theory, which raises questions regarding subjectivity in science. Astronomical diagrams from "Harmonices Mundi", were transferred in copper onto the piano-shaped sky light. Wires from these copper diagrams enter the museum through a small window and lead to a device in a top-floor gallery: a copper keyboard marked with the letters of the alphabet. Using simple telegraph

X Encontro Nacional
da ANPAP

22

technology, visitors to the museum could depress the keys to 'send messages' to Kepler's ghost via the large skylight "antenna". Although it is impossible and absurd to send message to the ghost of a dead astronomer, because the device had the appearance of a credible "antique" scientific apparatus with a logical-seeming system of operation, the audience frequently believed the device actually worked. This calls into question our cultural biases towards the authority of science and technology, and ultimately how we construct knowledge and "truth".

"Apparatus for the Distillation of Vague Intuitions" is an installation of variable dimension and configuration consisting of an array of dysfunctional scientific apparatus. Utilizing alchemical engravings from the 16th century as a visual source, several hundred hand-blown glass vessels are engraved with text elements referring to subjectivity, intuition, guesswork and desire. The piece seeks to relocate science within the subjective realm and incorporates human fallibility as valid components of

discovery and perception. Although it adapts the appearance of a vast laboratory, it simultaneously disputes the notion of pure objectivity in science. An esthetically driven, this sprawl of apparatus is like the map of a conscious mind; it asks questions for which there are no logical answers.

As "rational" beings of the late 20th century, we tend to believe that science is the method through which provable, testable, objective truths can be understood. Through scientific observation the mysteries of life can be decoded; through knowledge the mastery of nature is supposedly accomplished. In this sense, nature becomes Nature when we assimilate it into our belief system: when we discover it, name it, measure it, classify it, control it, and alter it. Thus, when we "posses" nature, by giving it a name, we assign meaning and value to nature. In Western culture, we tend to relegate subjective experience to art, "truth" to science, but both are processes of discovery through which the individual constructs meaning and knowledge.

Knowing the mechanics of how Nature works cannot tell us what is truly is, but rather, what we want know about it or what the funders of scientific research desire to know about it.

Apparatus for the Distillation of Vague Intuitions foregrounds the irrational and the uncertain as a strategy to blur the boundaries between different modes of cognition and consciousness. I am interested in how human beings formulate knowledge through both art and science in a way which embraces poetry, absurdity, contradiction and metaphor. The boundary between sense and nonsense is a slippery one and has to do with the positions of the observer. My desire with this work is not to make pat judgments about the scientific establishment, but rather to bring to the fore the "infinitely recombinant" character of

experimentation and process, common to artists and scientists alike.

The relationship between sea water and human blood forms the conceptual foundations of "Cellular Memories". These two watery mediums are similar not only in chemical make-up, but in physiological function, serving as sources of life. Even more significant is the idea that these teeming, aqueous substances also share metaphorical meanings. The rhythm of the tides can be equated to the circulation of blood, as saline fluid pulses across more than two-thirds of the globe and throughout the human body. And while human beings are creatures envolved from the sea, the human body contains the ocean in its blood.

Over a mile of vinyl tubing filled with red wine cascade across the floor of the gallery on a modulated surface of crystallized sea-salt, suggesting a vascular system. The scale of the work is both micro and macro-cosmic, denoting the insides of a body and room-sized landscape. There is an ambient sound component mixing the beat of the human heart with the sound of ocean waves creating a primal, unrecognizable rhythm.

"The Eroded Terrain of Memory", consists of two parts: a 53 foot long "fault line" and a 21 foot wide "mica landslide". The work addresses issues of geological memory and the blurring of boundaries. The piece referred to the local geology, specifically to a geological fault on the East coast of the United States. Rocks on one side of the fault are two-hundred million years older than rocks on the other side of the fault. The older rock is believed by geologists, as per plate tectonic theory, to be a fragment of the African continent, as the stones match those in Morocco. This raises the strange question as to whether Connecticut as Rhode Island are in fact Africa and vice versa. The work, a Smithsonian-like site/non-site was made from metamorphic rock: mica, quartz and

feldspar, gathered from mines and quarries along the fault line. I placed one ton of this rock on suspended glass panels in the main gallery space. "The Eroded Terrain of Memory" draws attention to the arbitrariness of boundaries, as rock is shared by all the continents. It questions cultural attitudes towards land such as ownership of property, mineral rights and international borders. In the North Gallery I constructed an inclined plane of wood which was covered with one and one half tons of mica, a reflective stone. During the course of the day, light from a circular skylight passed over the mica creating ever-changing light patterns on the walls of the space. The piece became an "Axis Mundi", a still place on the turning earth creating an index for observing the passage of time.

Eve Andree
Laramée

The role that credibility and authority play in both the art world in science provided the

context for the installation/performance, "Secret History: Yves Fissiault, Artist of the Cold War Era". The work was a visual novel in which I created an alter-ego, Yves Fissiault, an electrical engineer and secret artist who worked in the aerospace industry during the Cold War, who was intricately involved with the development of the internet through the ARPAnet project. For six months I "became" Yves Fissiault and made his artwork, invented his life and his personal history. The results of this experiment in identity were exhibited in an installation and in a performance and on an internet forum.

I positioned myself as the curator of an historical exhibition of this unknown, and gave performances in the form of walk-through tours of the exhibition. The museum director was quite disturbed by the fact that they had commissioned me, Eve Andréé Laramée, to do an installation, and instead they got a show of work by some eccentric unknown

artist from the Cold War Era. She was concerned that they would lose their audience, who she believed really wanted to see "my" work. K proceeded with the project nevertheless, and it was reviewed in the New York Times as the work of Yves Fissiault, a fascinating artist/scientist who somehow slipped through the cracks of history.

The character of Fissiault was inspired in part by the Thomas Pynchon novel, "The Crying of Lot 49", and the novel's protagonist, Pierce Inverarity, served as the model for Fissiault, while Fissiault, within the narrative I created, was the model for Inverarity. Pynchon himself also figured in Fissiault's biography, as the artist/scientist's

X Encontro Nacional
da ANPAP

24

closest friend and colleague at Boeing Aircraft where Pynchon was employed as a technical writer. The character of Fissiault held "straight" job as an engineer while maintaining a parallel existence as an artist, which he held as a closely guarded secret, fearful of how his activities might be judged by conservative employers. He created paintings, sculptures and devices dealing with optics and musical harmonics. Furthermore, he had no abiding interest in the occult and alternative cosmologies, especially those focused on the achievement of Utopia. Over time, Fissiault's secret life and his interests became known to his employer and he was fired as a security risk in the early 1960's for his "leftist" leanings. That he moved in Communist circles was a suspicion fed by his Hollywood starlet wife, who had been blacklisted by entertainment industry reactionaries during McCarthyism. Fissiault persisted with his artistic practice nevertheless after going into exile in Mexico with his wife, Mia L'Amar, and Thomas Pynchon on behalf of Theodor Adorno's generous financial assistance.

Through this idiosyncratic variety of baroque conceptualism I throw into question the signifiers of art, not necessarily to suggest that my art lay in my gesture alone rather than in its material form, but to disclose the rigidity of thinking that can be associated with even creative endeavors such as the visual arts. The themes drawn through the entire content of this project and exhibition, from the conflicted identity of the character of Yves Fissiault to the subject matter of his artwork and the manifestations of societal intolerance of difference, question our expectations. (3)

By employing absurdity and humor rather than summoning a note of despair, frustration or refusal, I hope to send a message that the energy expended to construct meaning in our lives as is no arduous, wondrous experiment with unpredictable results. (4)

Notes

Eve Andree Laramee
Artist, Brooklyn, New York, June 1999
Sculpture Faculty, Sarah Lawrence College

"And why shouldn't invent some way, however fantastic and contrived, of talking about something, without someone having to ask whether I'm qualified to talk like that?"

Gilles Deleuze, "Negotiations"

1. See Jonathan Crary, "Cyberama: Adjacency, Assemblage and Display" in Eve Andree Laramee: A Permutational Unfolding, MIT Press, 1999

2. See Barbara Maria Stafford, "Micromegalilia: From Monumental Machines to Nanodevices" in Eve Andree Laramee: A Permutational Unfolding, MIT Press, 1999

3. See Jennifer Riddell, "Parallel Histories: Eve Andree Laramee's A Permutational Unfolding" in Eve Andree Laramee: A Permutational Unfolding, MIT Press, 1999

4. See Patricia C. Phillips, "Faith and Reason, Function and Fiction: On Eve Andree Laramee" in GLASS, Number 54, Winter, 1993.

ART PROJECTS ON THE WEB: THE ARTCHIVIST SITE

Karen O'Rourke*

I. "ARCHIVING AS ART" : THE PROJECT

A. Objectives

The aim of the experimental project "Archiving as art" (part of the CNRS research program "The Archives of Creation") is to incite artists to reflect on the question of archives and archiving. How do we define what is worth archiving? What is implied in the process of constituting and organizing an archive? How can the material be accessed? How can it be updated? How can fixed and changing elements be articulated? The participating artists have been invited to create digital artworks which can be presented both on and off-line.

To begin with, the ArtChivist website has functioned as a simple showcase for their proposals. It will evolve with the project. Once the works have been sufficiently developed, we plan to publish them in the form of a CD-Rom (or DVD-Rom). This publication will be completed and updated on the website as it continues to evolve.

The notion of archive plays an important part in the work of many contemporary artists. Some have chosen to intervene in a space or a given field rather than produce objects; they carry out ephemeral actions: "social sculptures", earthworks, network pieces, performances. To report on these activities, to show the public these works which were sometimes carried out without spectators, their

authors often choose to present traces of what happened, photographs, videos, drawings which they gather into books or show in galleries or on the Internet. Others, observing the ever-growing circulation of data worldwide, have found that information and communication themselves could be vectors for their artistic practice. For them the process at work in the construction of information is as important as its putative content, and that's where they situate their interventions. Still others, beginning with Buren, have undertaken a critique of the museum system. At the beginning of the seventies, Broodthaers' "Museum of Modern Art, Department of Eagles" attacked traditional systems of classification, such as age, function or geographical location, thereby suggesting that they model our perception of the objects they purport to describe objectively.

Karen
O'Rourke

25

The interest of this project for the " Archives of Creation " is above all methodological. For the artists, while inspired by scientific and documentary methods, propose new approaches not only in the treatment of their object but also in its constitution. More than just a tool used to elaborate knowledge, the archive can be envisaged as a significant component of our perceptual world, and indeed of our perception. Just as forgetting is necessary for our memory to function well, so a full wastebasket (" the circular file ") is an essential condition for the constitution of an archive. Since we can never hope to store everything for the delectation of future generations of researchers (unless we are aiming to show the folly of such an accumulation), we must operate choices, fix limits, priorities, motivate our collecting. In the choice which transforms objects into documents, what criteria of pertinence can we imagine? for what use? in what context?

The archives constituted or used by the artists could be of different kinds: from medical photographs found in doctors' files to recordings made by surveillance cameras, from traces of artistic performances to documents left by a brother who died of AIDS. The objective for the participants has been to build from these elements coherent artistic statements.

B. Methods

When the archives have been gathered and classified, the participants need to organize access to the documents using tools provided by the computer. Here they make a hypertextual object, from the

X Encontro Nacional
da ANPAP

26

audio-visual presentation of the documents to the interface program which allows us to consult them. In the elaboration of their projects, the authors must tackle some of the following problems:

- Specific aspects of photographic and videographic capture, the use of sound, animation and audio-visual editing with a view to creating an interactive program.
- Search for narrative and structural models (new possibilities of navigation, for instance) which take advantage of the proposed modes of interactivity.
- Relations between graphic and software interfacing. Articulation of construction units (screens, sound and image files).
- Creation of new hybrid forms in order to best exploit the media used, such as new kinds of connections between "canned" information (engraved on a mass memory such as a CD-Rom) and "live", "fluid", changeable, ever-changing information, which lives on servers and circulates through electronic networks.
- The degree of autonomy accorded to objects administered by a program.

Questions posed by the automatization of responses. The role to be played in archiving by bots and other forms of artificial life.

- The question of interactivity: just what participation is to be asked of the "spectator"? There are different modes and levels of interactivity: choices offered in navigation, registration of the actions and reactions of the user, treatment of data introduced by different categories of participants, from casual "passers-by" to involved artists.

- The competence of the spectator. Integration of multiple levels: not only visual and symbolic (soliciting iconographic or linguistic skills, for example) but also technical (we could propose several levels of difficulty in the use of the tool, from a simple mouse click to indicate one's choice to relatively complex kinds of data manipulation).

The constructed archives will then be confronted with critical works. Texts written by theoreticians and artists (about their own and other artists' work) will offer clues, interpretations, readings, subjects for debate... On-line debates and discussions will be organized on the website and the text of these as well as individual papers will be published on the CD-Rom.

II. ARCHIVING: FROM MANIPULATING INFORMATION TO NETWORKING

Instead of beginning with the CD Rom realisation, then evolving toward the Internet, as we had originally planned, we have begun our projects on the Web. The CD-Rom publication will thus be an extension of the Web site, an archive of our archives at one point in their evolution.

A. Manipulating information

Archiving is a continuous process. Far from being exclusively technical or functional matters, each stage in this process of manipulating information —

collecting, organizing, updating—engages major artistic decisions.

1. Collecting. Collecting deals mainly with the process of constituting archives. It involves methods of locating (searching for), gathering, soliciting, sorting and cataloguing data. It is at this stage that one begins to classify information, choosing what to look for, what to save and what to discard, what to remember and what to forget.

The objects of these collections range from the “monuments for eternity”, statues, portraits and names engraved on headstones at the Montmartre cemetery, photographed by Elvire Bastendorff, to the ephemeral “sous-bocks” in cafés and bars, the painted cardboard coasters placed under beer mugs on which Luc-François Granier doodles, from trivial mass-produced objects (the postcards and discarded photo-machine pictures which serve as raw material for Marie-Hélène Boisdur De Toffol and Gilberto Prado or the cheap plastic toys which make up “Clara’s Archives”) to literary memorabilia (manuscripts dating from the 16th century digitized by Edson de Oliveira) and even human beings (Robert Nideffer archives the entire faculty of the University of California, whereas Victoria Vesna gathers “busy people” in San Francisco, Melbourne, Dublin, Los Angeles and Paris).

Christophe Le François, “Entrée libre” (Free Entrance), Eduardo Kac, “Time Capsule”, Edson de Oliveira and Artur Matuck, “The ‘Reflux’ archives”, have collected traces of past art shows or events. “Entrée libre” is a virtual exhibition based on a real one, “Petits monochromes délicieux” (Small malicious monochromes), which took place in Rouen in 1994. From there Le François and Yves Cothouit propose a program with navigational possibilities which will allow other artists or curators to digitally archive their own exhibitions for other spectators to visit. In a highly mediated “action” at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro in

November 1997, Eduardo Kac implanted an electronic chip in his own ankle. This event was documented in the written press, filmed, photographed and broadcast on television and over the Web. Kac then gathered these photographs, videos and texts on his website to document this on-going project. In the same way, de Oliveira and Matuck have collected the fax artworks created or received from participants around the world during the “Reflux” event at the São Paulo Biennial in 1991. In some cases however, the projects archived were never realized. It is the archive itself which becomes the show. In her “La Bibliothèque: mode d’emploi” (The Library, an instruction manual), Sophie Coiffier proposes an entire catalog of aborted or unfinished projects.

Karen
O’Rourke

Several participants have constituted more or less fictitious archives. Xavier Lambert collects

27

documents belonging to people who share his first and last names: some of them are genuine, others falsified or falsely attributed (eg. snapshots of anonymous bathers identified as Xavier Lambert). Lev Manovich proposes photographic and videographic archives attesting to the existence of “a mythical computer game whose history spans the twentieth century”, the “Freud-Lissitzky Navigator”¹. As for “The archives of Judith Saint-Jean”, they are a collection of artworks in various media which Anna Guilló claims to have inherited. Her “duty” as Judith’s only heir is to take care of this priceless accumulation of paintings, drawings and photographs which all have a common theme: they portray decapitations.

Still other participants solicit responses from visitors. Instead of collecting existing things, this is a way of provoking or creating new information. Daphné Le Sergent has invented a playful on-line questionnaire which polls

visitors on their sexual tastes in order to propose to each one an appropriate artwork. My own project "Clara's Archives" begins with the inventory of a seven-year-old child's possessions, the contents of Clara's room. These various objects, ranging from dime-store figurines to magic marker drawings, serve as "conversation pieces" for discussion among visitors. On the marketplace they can also be put up for sale or for exchange, thereby eliciting other types of response. Reynald Drouhin's site, "Métarigines" (Meta-origins), asks viewers to interpret a photograph based on Courbet's painting "the Origin of the World" showing a nude woman lying on her back, exhibiting her sex to the viewer. His is a somewhat larger view than Courbet's: one can see the woman's

X Encontro Nacional da ANPAP

28

arms extending out from her body and, in the foreground, the back of a shaven (or bald), presumably male, head. This figure occupies the center of the image, masking the woman's private parts. The viewer must supply his reading of this image or "invent another version... a text, an image, a video or a sound."² A similar theme, but seen from a completely different angle, characterizes Judy Malloy's archiving project, "Gender Identity in New Media", "—a web-based experimental hybrid of conferencing systems, hypertextual documents, and collaboratively created online narratives — (which) addresses the question: 'What is the role of gender/gender identity in shaping the convergence of art, science and technology?'"³

2. Archiving. The process of archiving focuses on organizing what has been saved, classifying, mapping out, "embodying" information. This entails creating modes of access to archives and links between them.

Marie-Hélène Boisdur De Toffol "Bleu outremer: album" ("Ultramarine blue: album") and

Gilberto Prado "Desertejo: gold, plumes et azul" ("Desert: gold, feathers and blue", a trilingual title) have elaborated classification systems in which the color blue plays a leading part. For one, lapis lazuli ("bleu outremer") and white (from the etymology of "album") evoke intercultural cross-breeding ("métissage"). In French "outre-mer" also means "overseas" or "abroad": "blue from overseas". De Toffol juxtaposes postcards, snapshots and documents taken from colonial archives in the French West Indies to create ambiguous "crossbred" images. Prado's blue evokes contemporary cultural history, the "electronic blue" used as a background for special effects in video and, by association, that of the webcam used for transporting images overseas. In a recent installation of his, "9/4 Fragmentos de Azul" ("9/4 Fragments of Blue", 1997), nine computer monitors were placed above participants, who piloted the touch-sensitive screens to create a blue mosaic overhead, an ever-changing sky of juxtaposed fragments. "Desertejo" too collages together heterogeneous elements: found photographs, underexposed, blurred or awkwardly framed snapshots, various pictures and sounds contributed by correspondents in other parts of the world... The different elements of his title characterize both a series of VRML worlds in which one can navigate and the modes of action participants have in each one. The other two spaces are "gold", which is also the territory of the "cat", the zone in which we navigate, itself composed of nine routes, each one defined by a poem, and "feathers". The feather indicates a zone of silence in which we can move objects or create new ones, which may turn up elsewhere later⁴.

Robert Nideffer's "Faculty Subjects" aims to "embody" professional relationships, to give visual form to networks of people as they are defined by the institution in which they work. The faculty members of the nine branches comprising the University of California become "data objects", points on a topology, linked or separated by contextual elements

such as department, rank, or discipline. Content-related criteria, including "areas of interest, publication records, citations by peers, teaching materials" are also used to spatialize faculty relations. They thus comprise a kind of "living map" which can be visualized at the viewer's request, either in 2-D or 3-D modes. These operations will be carried out using a Java-based "Mobile Agent Management" system, which Nideffer defines as "a set of tools programmed using Java, designed for the dynamic construction, distribution, querying, and rendering of an 'embodied' collection of information.". This dynamic map of academia evokes not only Pierre Bourdieu's seminal study of the French university system "Homo Academicus", but also Madeleine de Scudéry's more subjective "Carte de Tendre" (map of Tender), which charts the paths a would-be lover might take while trying to reach his goal. For Nideffer's aim is also to foster new (albeit professional) relationships between his "subjects".

In her preliminary text, Anna Guilló retraces the tormented life of Judith Saint-Jean, a Spanish transvestite born at the beginning of this century who purportedly died in 1972. Judith's very name betrays her origins; she would seem to be a conflation of several biblical protagonists, in particular the legendary "Jewess" ("Yehudith" in Hebrew) who saved her people by beheading the terrible Holofernes. Her surname brings to mind John the Baptist who also lost his head at the instance of a woman. For Guilló, decollation can be seen as an allegory of painting, and of the art-making process in general.

There are 34 Xavier Lamberts in the French telephone directory so there are 34 identical entries on Xavier Lambert's first page: "The Xavier Lambert as a fictional object of study". When we follow one of these links we come to a different address and phone number (both of them genuine). Mixing autobiographical or biographical details with

found or manipulated material (identification papers, drivers' licences, family snapshots etc.), he has given each of these Xavier Lambert "a new existence, real or fictitious". Navigating through these different lives, we will come to junctions marking major events in a human existence: birth, marriage, fatherhood, etc. where we can leave one Xavier Lambert and rejoin another....

Lev Manovich and Norman Klein, in "the Freud-Lissitzky Navigator" mix real and simulated archives. Manovich has described this project as "a virtual exhibition / imaginary software. We narrate the design of a software package called "Freud-Lissitzky Navigator." Its story takes us through the whole of the twentieth century, from Freud's 1907 visit to the park at Coney Island called "Dreamland" to the 1997 release of 'Quake 2' by id software. Thus what what we actually "navigate" through is an archive of the cultural history of this remarkable century, soon to end."

Karen
O'Rourke

29

On the Internet today it is often hard to distinguish between actual events and rumors: proven facts and opinions sit side by side in databases or on personal home pages. Did Freud ever visit the New World? He spent most of his life in Vienna, fleeing Nazi rule only in 1938, stopping briefly in Paris before going on to London where he died in 1939. 1907 was the year he published "Delirium and Dreams in Jensen's Gradiva" and "The Future of an Illusion"... Sometimes the information seems plausible. Couldn't he have met constructivist artist El Lissitzky or avant-garde filmmaker Sergei Eisenstein in Vienna? Eisenstein acknowledged Freud to be an important influence on his work: "Without Leonardo, Marx, Lenin, Freud and the cinema, I probably would have been another Oscar Wilde". Freud visiting a park called

"Dreamland" seven years after the publication of his "Die Traumdeutung" sounds a little more dubious, like a slightly anachronistic joke. And what about he and Lissitzky imagining a mass housing project based on the structure of the unconscious mind? Even if the mobile walls designed "to implement the concepts of condensation and displacement" are an extension of Lissitzky's 1926 Dresden pavillion. Manovich also provides genuine archival images —photographs, drawings, blueprints— to illustrate ("prove"?) his account. In much the same way, Dominique Noguez's facetious "essai", *Lénine Dada* (1989), begins with an attested historical fact: Lenin was living in Zurich in 1916 at the same time as Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck,

X Encontro Nacional
da ANPAP

30

Hans Richter and Hugo Ball. From there the author goes on to accumulate (often quite plausible) "evidence" of the future Soviet leader's having participated in the Dada group's activities at the "Cabaret Voltaire". We no longer know where reality ends and fiction begins. As Noguez puts it, his is a fiction "where everything is true" ... But when, in Manovich's and Klein's deadpan history, Eisenstein meets Disney and decides to incorporate Mickey Mouse into his film version of the architectural project which would "displace" Marx's "Kapital" into the "Interpretation of Dreams" and at the same time reconcile his method of editing "with an essentially continuous experience of navigating through a space" we are sent reeling into sheer absurdity! In the process we find ourselves confronted with esthetic problems such as that of narrative structure in hypermedia fiction which Manovich has treated in more theoretical works⁵. Not the least interest of this project is the combination of story-telling and game construction. In order to demonstrate their hypothesis, the authors are "reconstructing" the navigator attributed to Freud and Lissitzky. It would appear, however,

more useful for navigating through the story of its invention, and at the same time through related events in twentieth century history, than for exploring Freud's model of the mind.

3. Updating. The next step in the process is manipulating archives: they are continually being modified, added to, rearranged, rewritten, renewed, updated. At some point even it is possible that a new archive comes into existence. Several projects involve transforming, parasiting or otherwise manipulating existing archives.

In Edson de Oliveira's project "Brazil 500 Files", 500 Brazilian archival files are "rewritten" in the form of a multimedia hypertext. De Oliveira classifies these historical documents according to what he describes as their esthetic value and, eschewing traditional methods of organisation such as hierarchic or chronological order, proposes alternative means of consultation. Thus in a sort of historical reconstitution, the letter written 500 years ago by Pero Vaz de Caminha to the king of Portugal, Don Manuel, in which he described the newly discovered Brazil and its savage inhabitants, becomes the entry point for a multimedia, multi-directional travelog featuring images, incidental sounds and texts spoken by "natives".

Fabrice Oehl takes advantage of the permeability of on-line archives to infuse fiction into art history. Using the methods of contemporary hackers to introduce information into existing databases, he has invented an "alter-ego" who participated in many important artistic ventures of the last half-century. It was he who helped Robert Smithson bury his "Partially Buried Woodshed" at Kent State University in 1970: a snapshot shows him on site with a shovel. And there he is in another photograph, looking on with pride as the young Louise Bourgeois cradles in her arms a sculpted phallus the size of a baby. He has been everywhere from Tokyo, where in the mid-fifties he took part in the

Gutai group's actions, to New York, backstage at the Judson Church theater where he can be seen with Robert Morris and Simone Forti after one of Morris's early performance pieces, to the Düsseldorf Kunsthalle where he was photographed drinking champagne at the opening of Eva Hesse's first show of relief sculptures in 1965.

Thus new information is surreptitiously introduced into official circuits. Deadline-conscious critics, anxious students cramming for exams who hastily question one of the major search engines on the Web may discover this heretofore unknown actor. Little by little he just may show up in term papers, magazine articles or even art-historical surveys... However if their authors take a closer look, they might be puzzled by the fact that this unpretentious figure, present in many major adventures of contemporary art without attracting notice, never seems to age. The same young man sporting a neat ponytail seen standing at the foot of Charles Olson's ladder during John Cage's first happening at the Black Mountain School in 1952, sits between Smithsonian and Nancy Holt in a photograph from 1968 showing a group of artists soon to become famous for their "earthworks". And it is that very same young man who looks on imperturbably in late 1999 as Sophie Coiffier demonstrates the inaccessibility of her library shelves.

Eduardo Kac "parasites" another kind of on-line archives. His "Time Capsule" is a microchip incorporated into his own ankle. Kac has described this project as "a site-specific work in which the site itself is both my body and a remote database, and a simulcast on TV and the Web". In an event staged at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, Kac used a special needle to insert the passive microchip under his skin, which was then scanned. A low energy radio signal allowed the microchip to transmit its unique and unalterable numerical code to the scanner's

LCD screen. The identification number of this chip was then registered with a database in the United States used for tracking lost animals. Kac listed himself as both owner and animal.

Today his implant can be scanned remotely from anywhere in the world. We can see here very literally how the connective tissue of the global digital network has extended the body's limits. One is no longer confined in one's skin, nor is it only at a keyboard in front of a computer screen that one uses electronic technologies. If Kac's project makes us shudder at the prospect of a corporate Big Brother whose agents will be found even within us, where "I've got you under my skin" will no longer be just a metaphor and employees will be as closely supervised as household pets, it also evokes more positive developments in recent medical research. Microchips may soon allow us to stimulate and control bodily functions from a distance, thereby enabling, for instance, a blind person to see with an artificial retina.

Karen
O'Rourke

31

B. The Art of Access

Archiving usually entails accessing information and making it accessible. This can mean rendering it in visual form. Archives are generally made to be used. Once they have been constructed, they can be accessed, copied, printed out, annotated, forwarded, bookmarked...

Sophie Coiffier questions this common assumption. Her "The Library: an instruction manual" (a title which evokes both George Perec's "Life, an instruction manual" and Borges' "Library of Babel") focuses on the image we carry of archives, an inescapable component of our perceptual world. "The Library", however, is an inner image which

emerges from reading and consequently "must never appear". Her archives, consisting of catalogs and card-files, are deliberately unavailable, impossible to consult. Even if we knew what we were looking for, we would never be able to find it. The library is also said to contain a small and a big history of the book. At this reading it boasts four actual books with marvelously sybilline titles: "A mots couverts" (literally, in covert words, to hint at something), "La bibliothèque des manuscrits" (the manuscript shelf), "Le temps (la lecture)" (Time (reading)), "Le magazine" (the Magazine).

Fabrice Oehl's project gives us access to information, but it is deliberately falsified. The fact that digital information can be easily transferred from one place to another has a correlate: it can also be easily corrupted. One only has to change a few pixels and "the facts" are completely different. He also makes

X Encontro Nacional
da ANPAP

32

the point that contemporary art history is made more in books and magazines (and today on the Internet) than even in internationally celebrated art exhibitions. For every gallery-goer who actually sets foot in the Venice Biennial, many thousands more read about it in the international press, and still more catch a glimpse of the artists or the artworks on television. One no longer has to go to Kassel to see *Dokumenta*, one simply needs to read an art magazine or flip through a catalog (which often gives us more of a clue as to an artist's intentions than seeing the enigmatic object itself). Christophe Le François's "Entrée libre" proposes a model for interactive exhibition catalogs. Even contemporary art shows can be explored from an armchair. However, by deliberately leaving blanks in the reconstruction of his show, just as restorers leave white patches on antique vases to show what is missing, and by deliberately not documenting everything in the show (we can occasionally make out a work in the background to which we can't get

any closer). Le François reveals the speciousness of our impression. We can never "do" the Louvre by clicking our way through a CD-Rom. Our vision will always be partial, oriented by what the CD Rom's author deems to be important, spectacular or saleable.

In Robert Nideffer's and Victoria Vesna's projects, access to information means access to people, or to their information gathering strategies. "Through the assemblage of data that defines (a person's) being both on and off line", Vesna proposes, in "Y2K", "data mining portraits" of people which she plans to assemble into a gigantic network. Each of these "busy bodies" will create his/her own online agent or "information persona" "The result will be a visualisation of the people who are gathered through the project and their data, information and knowledge exchange".

C. Networking and interactivity

Archiving on-line also offers the possibility of a direct, immediate contact between producer and audience. Now that information is so plentifully available that we must protect ourselves from an overdose, creating and maintaining a relationship with the spectator often becomes one of the artist's goals. Instead of looking out toward the archives, we begin to turn our gaze back toward those who consult them.

Prado's project involves participants elsewhere who contribute images and manipulate objects in the virtual spaces he defines; here the webcam is one of the main interfaces. Malloy's on-line conference uses points of view expressed by several prominent artists and critics to spark off debates among the fifty online participants.

As Le Sergent puts it, her work deals with "desiring machines". Not without irony, she claims to set up an amorous relationship with the spectator. Unlike

Pattie Maes' "Firefly" software agent which gathers statistics on the music people like to propose to the visitor other examples of music he is likely to appreciate, Le Sergent's poll is blatantly subjective. The questions deal with our preferences in love-making. Is it in intimate matters that our taste in art is forged? Whereas Komar and Melamid, in a sort of pseudo-socialist "people's art", actually paint pictures fulfilling the wishes expressed by people polled as to their "most wanted paintings" (ie. a "realistic" landscape in which blue is the predominant color), Le Sergent merely points viewers to works of art which, according to her, correspond to the qualities evidenced in each combination of answers to her questions. This is almost "computer art" without the computer. One is reminded of Raymond Queneau's malicious "Un conte à votre façon" (a tale the way you like it, itself a parody of popular novels "in which you are the hero") where, at each possible turning point in the story, the reader must choose one out of several actions proposed. The dice are stacked against us. If Le Sergent's multiple-choice questionnaire evokes those regularly published on glossy paper in women's magazines, the insight they give us into our own preferences is as ambiguous as horoscope predictions.

In "Clara's room", people are asked to discuss everyday objects and events not usually considered worthy of their attention. Who cares about children's toys, except their owners (or an occasional harrassed mother trying to put things away before her dinner guests come)? How many of our most intimate sentiments were not once tied up in these mass-produced objects? It is the staging of the news which counts, not its content, which could just as well be Emilie's loose tooth or the "gn" sound learned at school today as grizzly details on the latest serial killer in Kansas or the wails of uncomprehending mothers whose

husbands were slaughtered by terrorists in Algeria, whose children were gunned down by a sniper in the Balkans. On television, information which doesn't fit into the preconceived screenplay is dismissed as trivial. Specialists are called in to confirm opinions already held rather than to propose new points of view. Here however contradiction is possible. Not only the "experts" have something to say, but other children, parents, teachers, older siblings, even casual onlookers... There are more than two sides to every story.

Nideffer not only de-constructs faculty relations, in the manner of Bourdieu, he also aims to re-construct them, by creating awareness of common objectives and provoking contacts between professors working on similar projects in different departments, on different campuses. His "subjects" remain subjects even as they are objectified. This is one way of building an on-line community, which may be easier to set up between people in different places than between members of the same department, where feuds are everyday fare and one's "best enemy" is the colleague with whom one has the most in common. In this project, the viewer too becomes a data object whose actions are ruthlessly tracked and recorded by the program. Successive viewers/voyeurs may then be able to look over each other's shoulders to see what information was consulted and by whom.

Karen
O'Rourke

33

III. THE ARTCHIVIST: NODE AND NETWORK

The casual websurfer will probably be put off by the ArtChivist's rather austere, enigmatic interface⁶. What we see to begin with is a black and white still photograph, full-screen, showing a dark hallway with rays

of light shining out from behind partially closed doors. It is up to the viewer to look for areas which light up briefly to indicate possible destinations. By clicking, one can find out more about the ArtChivist, its partners or visit the project room. The walls of this room are covered with old and musty books; archives are piled up on shelves, rolled-up manuscripts have even fallen onto the floor. Several volumes have been left on a footstool in the foreground. One must feel one's way around, touching the shelves with the mouse to find archives here and there which light up while the title and author appear below.

At the bottom of the screen a short one-line description appears in English (or in French, if we happen to be using a French-language version of the browser). If we click on the light, it will lead us to the reading room: another musty corner with a cramped desk lit by a dim reading lamp. The selected

X Encontro Nacional
da ANPAP

34

project description appears in white print superimposed on the dark background. One must drag it down the screen to continue reading. The text contains a link to visit the project itself; we can also print out a hard copy or write a note to the author.

It is possible that art projects on the Web have more impact when they are grouped than when they are happened on to individually. It's hard to compete with the flashy porn sites and compelling advertisements we inevitably find: even the most innocent queries on the major search engines yield a harvest of these sites. Strategically they are designed to infest the Web; it makes good commercial sense to bring in unsuspecting customers from anywhere they can be found. To experience art in this context one almost has to recreate a sacred, museum-like atmosphere, or at the very least, more favorable, more serene viewing conditions. Artworks are not

usually very well-served by the frenetic pace of the Web. For despite their sometimes superficial resemblance to other types of websites, they are there to make us think. Because of this, it is hard to get anything out of them if one is running 100 MPH, clicking madly at everything that moves.

As the project continues we aim to develop the relations between projects, between their authors and their publics, to reinforce the connective tissue which has just begun to appear. This goal is already manifest in projects like Victoria Vesna's "Y2K" which acts as an interface between the "Online Public Spaces" she is developing with Robert Nideffer and others, and the "ArtChivist". By playfully "parasiting" other participant's projects (he is even planning fictitious exhibits for people), Fabrice Oehl not only incorporates them into the revised art history he is writing online but also promotes horizontal consultation, border-crossing. It is probable that other types of linking strategies will be developed as the ArtChivist gains in maturity. Art too can "infest" the Web in other ways, if we know how to use it.

Notes

*Artist and Maître de conférences at the Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne)

1. Lev Manovich, <jupiter.ucsd.edu/~manovich/FLN>
2. Reynald Drouhin, <www.incident.net/metaorigine>
3. From Judy Malloy's project description. Unless otherwise noted, all quotations are from the participating artist's own project description, which can be found on the ArtChivist website at <www.univ-paris1.fr/CERAPLA/ArtC/index.html>.
4. Gold and feathers also evoke the uneasy relations between Indians and gold miners in the north of Brazil.
5. See his essay "Database as a Symbolic Form" to appear in *Artificial Intelligence and Society* (special issue on "Database Aesthetics" edited by Victoria Vesna).
6. designed and programmed in Javascript by Fabrice Oehl.

LA CREACIÓN INTERACTIVA EN INFORMÁTICA: CONSECUENCIAS EPISTEMOLÓGICAS

Margarita Schultz*

1. IMPLICACIONES EPISTEMOLÓGICAS DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

La nueva tecnología informática ordena una serie de operaciones, informaciones, experiencias. Por lo mismo, se sustenta en una epistemología: vale decir, una estructura de conocimiento desde la que se examinan aquellos procesos de conocimiento. ¿Cómo es que se producen esas implicaciones? Una respuesta aceptable es que existe un modo peculiar de conocimiento que debiera estar vinculado a las características específicas de dicho funcionamiento tecnológico. Conocimiento quiere decir aquí: manera de pensar, manera de actuar, manera de interactuar. Y estas maneras varían según las estructuras funcionales que soportan las operaciones.

Nicolás Negroponte propuso (1995) una diferenciación fuerte respecto del soporte de la información: a) en átomos y b) en bits. De esos dos modelos se desprende, como es de suponer, una considerable sucesión de consecuencias. La información estampada en una materia presenta rasgos que difieren de la información expresada en impulsos eléctricos de naturaleza digital, numerizada.

¿Qué significan esos modos < a) y b) >, como proceso de conocimiento? Según se trate de átomos o bits, el tipo de contacto varía, las funciones humanas puestas en juego varían. Es diferente, también, el modo de pensar y de vincularse con el fenómeno. Si la epistemología plantea un modelo cognoscitivo, relativo al par sujeto-objeto, las mencionadas modificaciones han de implicar una epistemología específica.

Las organizaciones epistemológicas generales se sitúan en paralelo con organizaciones epistemológicas específicas. Quiero decir que, la transmisión general de información digital, tiene su repercusión en la transmisión informatizada de imágenes y - más específicamente aún

Margarita Schultz

- en la transmisión de imágenes cuyos valores son considerados estéticos. Trataré de exponer estas ideas, a propósito de la creación interactiva (el motivo principal de este trabajo), pero también respecto de los conceptos de tiempo, espacio, causalidad (en la medida en que se encuentran involucrados en los procesos de interacción).

2. MODIFICACIONES EPISTEMOLÓGICAS: TIEMPO, ESPACIO, CAUSALIDAD

La reflexión digital hacia la estética específica de las nuevas tecnologías debería pensar nuevamente los conceptos tradicionales: buscar las connotaciones actuales de aquellas estructuras orgánicas de la acción creativa. Los conceptos tradicionales a que me refiero son (entre otros): tiempo, espacio, causalidad. La concepción del tiempo, la vivencia del espacio, la percepción de una causalidad, son modalidades de ser que se han visto modificadas en sus bases mismas a

raíz de las transformaciones incorporadas por las nuevas tecnologías.

El modelo de tiempo incorporado por la informática, aporta cualidades específicas. Por ejemplo, la extraordinaria velocidad, la realización de millones de cálculos por segundo. Des este modo, la sucesión temporal, rasgo propio de ese tiempo que ha estado asociado a los desplazamientos, a nuestra habitual experiencia de la temporalidad, parece haber sido reemplazada por un tiempo puntualizado. Ese tiempo que llamo puntual, es en verdad tiempo acumulado a causa de la mencionada velocidad de operación; fue el principal aliado de la

X Encuentro Nacional
da ANPAP

computadora Deep
Blue frente al
campeón Karpov.

36

Sin embargo, no sólo la vivencia del tiempo se transmuta al pasar desde su rasgo principal de sucesión a ese otro de aparente instantaneidad. También se accede a la transformación de la experiencia del espacio. En las imágenes sintéticas, la visualidad espacial se desarrolla con notable variedad imaginaria¹.

Espacios reales son estimados como espacios transitables, espacios por recorrer. Ese espacio queda suprimido de algún modo al substituir los desplazamientos por permanencias frente al computador, en el nuevo orden de las comunicaciones informatizadas y de búsqueda de información. Es lo que sucede como contraparte a la ubicuidad imaginaria que permite la navegación por Internet. Por eso, 'navegación' es allí un término metafórico, una metáfora funcional, pero a la vez de valor ficcional. No se interponen distancias reales en nuestros accesos por Internet, los web originados en cualquier punto del planeta están aquí,

en mi pantalla. Dialogo con desconocidos que pueden estar a pocos metros o a miles de kilómetros de distancia, el sistema informático procede indiferentemente, con la misma celeridad...o con una velocidad que no está en función de las distancias. El espacio físico es un espacio vivido. Un espacio desequilibrado por razones afectivas (posesión, defensa, amor). Legítimo desequilibrio que sobreviene, forzosamente, cuando nos involucramos con el sentido de las cosas. ¿Que sucede hoy con la afectividad del espacio? ¿Cual espacio? El que nos contiene y nos acoge en su dimensión real - aún en su dimensión imaginaria -; ese espacio de las cosas de que habla Gastón Bachelard. Un espacio que sí está en función de las distancias.

Se advierte sobre los riesgos de la simbiosis sujeto/computador, sobre los peligros para los 'apéndices de computadores' (nosotros). Junto con la ideología anti-tecnológica, detectora de fantasmas globalistas, se deslizan otros factores, menos advertidos al vez. Estoy hablando del descuido de la experiencia de su espacio como posibilidad de nuestro cuerpo, de la desatención de sus movimientos y desplazamientos. Esto va más allá de una crítica a la vida sedentaria. La navegación por Internet implica la supresión de la experiencia del desplazamiento en el espacio y el reemplazo de ese desplazamiento por una ubicuidad imaginaria. Más que la experiencia del tiempo, lo que cambia con la posibilidad de las interacciones en Red es la experiencia del espacio, la que asume, sí, cualidades paradójicas: por un lado el acercamiento virtual, por el otro, un alejamiento fáctico.

El espacio simulado en las imágenes de nuestros monitores es un espacio ante todo visual en el puro sentido de la palabra (aunque pueda estar acompañado por

señales auditivas). Es un espacio adoptado y comprendido por los ojos como un constructo, pero, además, recorrido por nuestra mente/visión, no por nuestro cuerpo. El simulacro del espacio en el área de la Realidad Virtual (VR) es asimismo un espacio mental antes que corporal. Pregunta válida: ¿acaso no es eso mismo lo que caracteriza a los espacios visuales de la plástica de todo los tiempos? ¿No son ellos - fuera del espacio arquitectónico - constructos ficcionales a los que ingresamos visual/mentalmente?

Notemos esto. La cuestión no es la semejanza o diferencia de la representación simulada del espacio, sino nuestra relación con esa representación². La interacción promovida desde los espacios cibernéticos es también el amarre de nuestro cuerpo a la visualidad de esos espacios informáticos. La sugerencia de indefinidas galerías transitables, penetrables (laberintos y túneles), es también el reemplazo del contacto de nuestra piel con la piel de la tierra.

El concepto epistemológico de causalidad se relaciona con la idea de acción, de performatividad. La experiencia de la causalidad no podía quedar aislada de esas modificaciones tempo-espaciales, suscitadas por la tecnología informática a las que me he referido. El poder hacer en estos tiempos y en estos espacios tecnológicos envuelve una suerte de *facilismo* de los medios, de operatividad paradisiaca. Ello resulta así porque los efectos logrados se originan en causas diferentes a las habituales; una causalidad que parece superar los escollos empíricos. Propongo un ejemplo de fuerte contraste para aclarar la idea: la diferencia entre esculpir en mármol y diseñar un volumen 3D en un computador. Velocidad e inmediatez dan una perspectiva nueva potencial a las acciones creativas, a las acciones interactivas.

3. MODIFICACIONES EN LOS PROCESOS DE INTERACCIÓN

Las mutaciones en el modo de experimentar tiempo, espacio, causalidad, ocasionan cambios en el modo de concebir las interacciones de naturaleza creativa. Porque, no sólo se ha modificado la epistemología relativa al 'ser' en la producción de imágenes (fijas, en movimiento, 2Dimensiones o 3Dimensiones)³.

Se han modificado, asimismo, la relación interpersonal y el modo de conectarse con los procesos creativos. Esto era de suponer, pues no es razonable pensar en modificaciones de fondo que no arrastren consigo modificaciones en el uso y en los criterios de asociación entre el sujeto y la cosa. Un pasajero de tren de los años '50 solía mirar el paisaje a través de la ventanilla. No lo hace hoy el pasajero de un TGV (Train Grand Vitesse) o sus variantes española, alemana... El paisaje se ha transformado en una ráfaga visual que fluye hacia atrás...

¿Como influyen estos cambios en los comportamientos? ¿qué implica la creación interactiva? Todavía se percibe una prevención frente a los aportes de la informática. ¿Estamos ante una controversia entre arte digital y arte contemporáneo? ¿Arte digital versus arte contemporáneo? El arte electrónico no se presenta como Versus (vs.) arte contemporáneo, sino que es arte contemporáneo.

Versus es la vez, por cierto, contraposición de actitudes. Pero ¿de qué actitudes se trata? ¿de las de artistas informáticos

Margarita
Schultz

versus, otros artistas? Me refiero a los productores de objetos artísticos en diferentes soportes actuales frente a los productores de imágenes sintéticas. ¿De obras versus. Obras? ¿de obras en átomos frente a obras en bits? ¿de un tipo de público versus otro tipo de público, cuya denominación debiera modificarse? ¿Los receptores/contempladores frente a los interactores/manipuladores y sus combinaciones imaginables?

Las formas tradicionales de interacción se extendían a una lectura de signos de diferente tipo y un posible, como consecuencia de dicha lectura. Por ejemplo, el intercambio de mensaje lingüísticos (sean estos orales o escritos), aun al intercambio de signos no verbales, tales como gestos corporales o faciales.

X Encuentro Nacional
da ANPAP

38

La manera informática de interactuar creativamente en el terreno de lo artístico introduce una variante no-tradicional. Me refiero al diálogo de intervención sobre imágenes sintéticas, diálogos infográficos⁴ cuyo soporte son las imágenes mismas. El artista chileno G. Mezza, por ejemplo, organiza sistemáticamente esto que he denominado *diálogos infográficos* [www.inteligente.cl/mezza]. Estoy proponiendo una descripción de procedimientos, no una declaración de valores; nada dicen esos procedimientos acerca de la calidad de los resultados de dichos diálogos infográficos. En todo caso, estamos ante una causalidad multi-direccional.

Se han dado situaciones artísticas, preliminares al arte informático, que han propuesto formas para la participación. Esas situaciones creativas son afines a los procesos de las imágenes digitales, aun cuando menos categóricas que éstos. La Estética se ocupó de darles una caracterización.

Por ejemplo, en *happenings*, acciones de arte, ambientes y performances se anticiparon rasgos muy propios de las tecnoimágenes:

- a) la obra como algo inestable, una especie de *transformer* de presencia bidimensional en pantalla (aun con 3Dimensiones sugeridas)
- b) el espectador como participante, (en cierto sentido como interactivo)
- c) el productor como motivador de acciones en el espectador cuyos efectos no controla enteramente (su carácter de *propositor*).

Hay que admitirlo, en los *happenings* el artista propone y el espectador reacciona, es en verdad un interactor-reactivo. Una de las críticas al uso de programas (soft) y, por consecuencia, al empleo del concepto de interactividad es que el usuario sólo puede ser reactivo, vale decir, emplear sólo las bandas de proceso digitales, aun producidas por otros, supone un uso imaginativo de las posibilidades mediales de diseño.

De todos modos, esa *dirección única* de la acción se debilita o se pierde en el caso de la 'Red' (Internet), donde el punto de origen de una imagen resulta indiferente. La 'obra abierta', gran idea populizada en los '60, parece haber sido llevada ahora a su extremo.

El Arte digital pone énfasis en los siguientes valores, complementarios de los arriba destacados:

- a) el molde es igual a la copia, en cuanto a las reproducciones posibles de una imagen (por lo que se califican como 'repeticiones'). El principio se extiende a las imágenes 'construidas' en el ordenador (que implican la producción de una imagen sui géneris), tanto como a las imágenes captadas externamente ingresadas mediante digitalización.⁵

b) la figura centralizada del artista, cede paso a la descentralización; la intervención en imágenes de otro es una práctica 'naturalizada'.

c) el simulacro se potencia como entidad primaria, con lo que se sitúa en la tradición de cualquier ficción artística. Pero el simulacro y las interacciones con simulacros son *instituciones* informáticas normales.

d) la multiplicación de variantes posibles, contenidas potencialmente, la perpetua metamorfosis, es cifra de cada imagen. Esto lleva a un debilitamiento de esencias consolidadas.⁶

El Arte Electrónico recoge la tradición contemporánea, al menos, en los siguientes aspectos:

a) actúa *more musicum*: con una pérdida notoria de los valores del referente, aun en sus propuestas figurativa.

b) complementariamente se siente dueño de una irrefrenable libertad mimética.

c) acentúa el cruce de fronteras definido antes por los *collages*: aquí el collage se da entre lo real – representado – producido – simulado.

d) se hace tributario del conceptualismo al privilegiar la *desmateria* (pese a la presencia de las materias diversas en la máquina, el hardware, y a la opción de algunos artistas por 'sacar' a telas y otros soportes sus imágenes).

e) cultiva el *desdibujo* de las funciones separadas de creador/autor/receptor/té-rico. (Los prototipos interactivos antes mencionados).

f) adopta el *palimpsesto* como metáfora de lo múltiple (citas, intervenciones, metaimágenes, hiperimágenes).

g) opta notoriamente por la *participación* y el *juego*.

Las facilidades operativas para la creación de imágenes digitales, son valores positivos que se desprende de esos conceptos. Una prueba de ello la constituyen los diálogos

que se desprenden de esos conceptos. Una prueba de ello la constituyen los *diálogos infográficos*. Se debe avanzar, aun más, en la investigación y aclaración de las capacidades reales de los programas digitales. El Gran Miedo es que se pierda la creatividad, la imaginación, el sentido de aventura, a raíz de la difusión creciente de programas basados en operaciones automatizadas para producir imágenes sintéticas (cada vez más sutiles y completos). Pero ¿qué es lo que estos programas pueden realmente hacer en cuanto a sus capacidades de creación? Creación no es lo mismo que velocidad, facilidad, múltiples alternativas disponibles, automatismos.

La neutralidad de los programas informáticos exige todavía la presencia del sujeto actualizador de las imágenes: un sujeto que selecciona, de-

cide, pone su gusto (o su mal gusto) en funcionamiento, produce desde su talento o mediocridad, y explora los resultados, aun transitorios, a sus congéneres en cualquier punto de la red. Esto debe consolidarse antes de la difusión de la creática⁷ y como base indispensable para su desarrollo como *strucytura creativa automatizada*.

4. EFECTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LAS INTERACCIONES INFORMÁTICAS

Otro punto implicado por esa epistemología es la ética emergente de las nuevas prácticas informáticas. Las mencionadas transformaciones producen diferencias en los modos de comportamiento. Sí, por una parte, se ha facilitado y difundido la intervención en las imágenes propuestas por otro (el artista o quien fuere). Pero, a la vez, el anonimato⁸ de las relaciones interpersonales en la Red, facilitado por la tecnología informática,

Margarita
Schultz

es terreno apto para fantasías de toda naturaleza.

He manifestado al inicio que: la concepción del tiempo, la vivencia del espacio, la percepción de una casualidad, son modalidades de ser que se han visto modificadas en sus bases mismas a raíz de las transformaciones incorporadas por las nuevas tecnologías. Esto aproxima las fronteras entre ontología y epistemología, en lugar de separarlas como territorios incommunicados. El conocimiento varía en función de los modos del ser.

Pero, la Epistemología puede ser estimada además como una forma semiótica. Por-

X Encuentro Nacional
da ANPAP

40

que su manera de someter los conceptos, sus relaciones, sus consecuencias, a constantes exámenes críticos es una lectura de signos, signos epistemológicos, implícitos en los conceptos tecnológicos. Esos desarrollos tecnológicos poseen, como se advierte, repercusiones mucho más amplias que las internas: influyen, además, en el orden del ser, del conocimiento, del significado.

5. ¿QUÉ NOS CABE ESPERAR? UN POCO DE FUTUROLOGÍA

¿Qué poseemos actualmente con lo recorrido en el campo de la interacción? ¿Qué más se puede esperar? Futuras diferencias entre interacción normal e interacción creativa-artística. Las discusiones actuales a propósito de la nueva antropología cibernética tienen su razón de ser. Previsibles y/o imprevisibles, los pasos del desarrollo informático permiten concebir: la puesta en práctica de nuevos mundos virtuales; concreciones fantásticas en espacios cibernéticos; la eficacia digital de las operaciones del

pensamiento; el reemplazo de los trajes y guantes dotados de sensores, por una interface biológica, donde los sensores van conectados directamente al cuerpo; la consolidación de seres híbridos, bioinformáticos.

Negroponte, el investigador antes mencionado, considera que para lograr que el pensamiento imaginativo produzca su imágenes directamente en un monitor – conexiones mediante – es cuestión de esperar que transcurra un tiempo de investigación por parte de los ingenieros informáticos. La meta es poder ir de la imaginación – las imágenes contenidas en la mente humana – a la pantalla, sin pasar por lápices sobre tableros, teclados, mouse. ¿Qué representan en todo esto esos pasos intermedios? Me refiero a los procesos de manipulación en un sentido literal del término; al uso de las manos en las herramientas, teclados, ratones...

¿Qué representa, por otra parte, la supresión de las mismas? El reconocimiento de la voz humana, por parte del computador, o la conexión directa desde el cerebro de ciertos procesos. Pero no se conocen aún los efectos secundarios.

La reflexión sociológica ha examinado ya la recuperación de una creatividad interactiva aportada por los nuevos medios, tanto en la comunicación lingüística, como visual o auditiva. Se trataría de una recuperación de ciertas prácticas tribales de comunicación, donde los individuos de la comunidad comparten tareas. Esas conductas parecen mejores frente al solipsismo del individuo en la civilización contemporánea. Claro está que prácticas tribales – dentro del mundo de la Red – no significan sujeciones tribales donde los roles y modelos cuentan mucho; las prácticas tribales suelen ser

excluyentes en muchos casos. Hay, en cambio, una flexibilidad notoria nacida de la libertad de acción. Las mediaciones tecnológicas que aun se conservan modelan dicha comunicación, pero también la hacen posible...

REFERENCIAS

- *Bachelard, Gaston: POÉTICA DEL ESPACIO, Edit. F.C.E. México. 1965
- *Benjamin, Walter: El arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: DISCURSOS ININTERRUMPIDOS Edit. Taurus. Madrid. 1987.
- *Burdea, Grigore, Coiffet, Phillipe: TECNOLOGÍAS DE LA REALIDAD VIRTUAL. Edit. Paidós, Barcelona. 1996
- *Dominguez, Diana: A ARTE NO SÉCULO XXI. A humanização das tecnologias. Editora Unesp. São Paulo. 1997
- *Ferrer, Eulalio. INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN. Edit. F.C.E. México. 1997
- *Fidler, Roger: MEDIAMORFOSIS. Comprender los nuevos medios. Edit. Granica. Buenos Aires. 1998
- *Holtz-Bonneau, Françoise: LETTRE, IMAGE, ORDINATEUR. Edit. Hermes/INA. Paris. 1987
- *Machado, Arlindo: MÁQUINA E IMAGINARIO. Edusp. São Paulo. 1993
- Maldonado, Thomás: CRÍTICA DE LA RAZÓN INFORMÁTICA Edit. Paidós. Buenos Aires. 1998
- *Negroponte, Nicolás: SER DIGITAL. Edit. Atlántida. Buenos Aires. 1996
- *Quéau, Phillipe: LO VIRTUAL. Virtudes y vértigos. Edit. Paidós. Buenos Aires. 1995
- *Schultz, Margarita: ENSAYOS COTIDIANOS. Edit. Dolmen.

- Santiago de Chile. 1994
- EL GÓLEM INFORMÁTICO. Notas sobre estética del tecnoarte. Edit. Almagesto. Buenos Aires. 1998
- *Vattimo, Gianni: EL FIN DE LA MODERNIDAD. Edit. Gedisa. Barcelona. 1986
- *Virílio, Pau: CIBERMUNDO ¿una política suicida? Dolmen. Santiago de Chile. 1997

Notas

*Facultad de Artes Universidad de Chile

1. La caracterización del espacio, tal como lo planteo aquí, no se refiere a las cualidades de un espacio geométrico, abstracto, ligado a la geometría de Euclides (300 a.C.). Si hubiera que vincular el tema con la geometría, estaría más próximo, creo, al fenómeno de las múltiples geometrías posibles, las no-euclidianas (S, IX). En el sentido de la coexistencias de múltiples sistemas, cada uno con sus reglas internas de construcción.

2. La simulación de espacios en la bidimensión no ha sido privativa de la representación desarrollada por la perspectiva renacentista. Otras simulaciones fueron, asimismo, de carácter simbólico – como la de las imágenes medievales de Occidente y/o los espacios de la cultura egipcia. Sea cual sea el principio de representación, se genera una diferencia cualitativa entre el soporte y los espacios indicados por la imagen. Esa diferencia subsiste aun en la imágenes que se proponen como *bidimensionales*. En rigor hay siempre una sugerencia de espacio, dada por el color o la textura del pigmento u otros valores.

3. Una epistemología no es solamente una teoría crítica del conocimiento; se desprenden de allí diferentes modos de comportamiento coherentes con las concepciones epistemológicas representadas en el sistema.

4. Las conversaciones entre usuarios que se conocen con el nombre de *online chat*, o las comunidades icibernéticas de investigación y discusión de temas diversos, son variantes de la comunicación lingüística oral. Pero su rasgo más específico es, tal vez, la linealidad, el hecho de que cualquier participante de la comunidad pueda responder a las preguntas y propuestas de cualquier otro. La imagen de la red o la tela de araña son buenas metáforas para pensar lo 'no lineal'. Reservo el nombre de *diálogos infográficos*, para esas interacciones creativas de Imágenes.

Margarita Schultz

5 El asunto de las relaciones entre original y copia tiene antecedentes significativos: en los procesos de grabado, donde un original – la matriz – es la imagen espectacular, donde múltiples copias tienen valores relativos. Hasta el punto que copias posteriores pueden presentar cualidades estéticas más importantes que las primeras ‘tiradas’. Con ello se debilita la noción de *degradación de la copia* respecto del modelo. Siguió la fotografía, con la multiplicación de los positivos sobre el negativo, las copias de los filmes. Este tipo de ‘copias’ funcionan dentro de una estructura donde prima la autorreferencia, antes que la referencia orientada hacia un modelo exterior.

6 Es sugerente, al respecto, la reflexión propuesta en 1936 por Walter Benjamin, acerca de la pérdida del aquí y el ahora del aura de la obra única, como el cuadro, frente a la multiplicación de las copias en su premonitory ensayo *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Otra consecuencia de estas

ideas es la afinidad con el *ser débil, el anuncio, el heraldo*, conceptos propuestos por el filósofo Gianni Vattimo para nombrar las nuevas modalidades del Ser, en la ontología contemporánea.

X Encuentro Nacional da ANPAP

42

7 Este término, empleado por la investigadora Françoise Holtz-Bonneau, se aplica al estudio de la generación de creación artística a partir de la inteligencia artificial. Se trata de formalizar los principios creativos para organizar su combinación.

8 Una disciplina bien establecida, la *proxémica*, estudia las relaciones entre los comportamientos interpersonales y las distancias físicas entre cuyas fronteras suceden las interacciones. La distancia mayor y el anonimato son propicios para el desarrollo de conductas que de otro modo muchos individuos no serían capaces de concretar.

ARTE E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: UM NOVO POTENCIAL CRIATIVO?

Luciano da
Fontoura Costa

INTRODUÇÃO

Artes e ciências, especialmente as exatas, sempre apresentaram diversas convergências e divergências. Enquanto ambas estas áreas da atuação humana exigem constante criatividade, tem sido ainda comum a opinião de que arte e ciências exatas não se misturam, sendo a primeira mais livre e aleatória, enquanto a segunda seria mais rígida e determinística. Poucas dúvidas restam ao autor destas linhas que tal posição estará sendo modificada ao longo do próximo milênio. A discussão de algumas das mais simples possibilidades de como isto poderá estar acontecendo constitui o objetivo principal do presente trabalho.

Iniciando-se com uma revisão dos principais conceitos em inteligência artificial, o presente artigo prossegue discutindo duas principais possibilidades para a integração entre artes e inteligência computacional. Primeiramente, consideramos o uso de técnicas de inteligência artificial, especialmente o algoritmo genético, para a aquisição de conhecimento sobre os processos perceptuais humanos (tais como aqueles definindo a apreciação artística), assim como suas respectivas modelagens e simulações. Em seguida, discutimos como o conhecimento e modelos assim adquiridos poderão ser utilizados para concepções artísticas. Embora limitado à discussão de artes visuais, os conceitos e possibilidades aqui

discutidos são imediatamente extensíveis para outras modalidades artísticas.

2. CONCEITOS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

O início dos trabalhos em inteligência artificial pode ser identificado como sendo concomitante com o próprio advento da ciência da computação eletrônica, ou mesmo antecedendo a este. Basicamente, inteligência artificial procura implementar processos inteligentes em máquinas como computadores. Neste trabalho, entenderemos inteligência como sendo a capacidade integrada de memorizar e processar informação de maneira a se resolver problemas específicos. Assim, sendo inerentemente capaz de armazenar e processar informação, o computador tem se apresentado como um candidato em potencial para inteligência desde a sua concepção, bastando para tanto descobrirmos formas de torná-lo capaz de resolver novos problemas com eficiência razoável. Entretanto, este objetivo tem sido particularmente difícil de ser alcançado pelos cientistas a despeito de imensos esforços e recursos dedicados à área desde a década de 70. A prova disto é que nossos computadores continuam praticamente incapazes quando se trata de resolver um novo problema. Em outras palavras, os computadores só são eficientes, ainda que bastante, na solução de problemas cujo procedimento tenha sido previamente programado e armazenado na sua memória, o que é, via de regra, feito por um ou mais seres humanos. O desafio consiste exatamente em se automatizar esta etapa, de forma que a solução de novos problemas possa ser feita de forma automática.

Luciano da
Fontoura Costa

43

Dentre as muitas possibilidades correntes para implementarmos inteligência numa máquina (para uma visão mais global referenciar, por exemplo, [Ballard 1997]), vamos aqui nos limitar ao famoso algoritmo genético. Introduzido por Holland na década de 60 [Holland, 1962], o algoritmo genético [Gen e Cheng, 1997; Mitchell, 1996] consiste numa técnica de solução de problemas inspirada na forma como os seres vivos têm evoluído ao longo dos tempos. De fato, esta técnica considera diversos conceitos que apresentam imediatas analogias biológicas. Primeiramente, temos uma população de indivíduos, cada um representando uma possível solução do problema. Estes indivíduos, cada um dos quais representam uma possível

solução para o problema em consideração, são definidos em termos de um número constante de genes. Por exemplo, se o objetivo é criar uma pintura agradável, os

genes poderão representar as cores e as formas geométricas utilizadas. A população inicial pode ser gerada de forma totalmente aleatória ou levando-se em conta algum conhecimento prévio sobre possíveis soluções do problema. Um ponto essencial para a adequada execução de um algoritmo genético é a definição de uma função de mérito ("fitness" no inglês) que possa, a qualquer momento, descrever a qualidade de cada solução (isto é, indivíduo) existente na população. No exemplo acima, uma possível função de mérito seria a média das notas atribuídas à pintura por um comitê de especialistas em artes plásticas. Tendo definido a representação do problema específico em termos dos genes e função de mérito, o algoritmo genético será executado com base em gerações. A cada uma destas gerações, os indivíduos mais aptos são identificados e ordenados com base na função de mérito, sendo que alguns destes indivíduos são então selecionados aleatoriamente para sofrer

duas principais transformações: mutação e "cross-over". No primeiro caso, uma porção pequena do material genético do indivíduo é alterada, o que geralmente é realizado de forma aleatória. No segundo caso, uma porção do material genético (numa mesma posição) de dois indivíduos é selecionada e intercambiada entre estes indivíduos. Tais processos garantem a geração de novas possibilidades de solução ("variação gênica") ao problema com base nos indivíduos existentes. O processo continua, muitas vezes com variações em relação ao que foi acima descrito, até que uma solução razoavelmente boa seja atingida ou que a aptidão máxima da população se estabilize por um período mínimo de tempo.

Embora algoritmos genéticos tenham se mostrado muito eficientes para a solução de uma ampla classe de problemas, eles apresentam um problema merecedor de especial atenção por parte dos programadores. A dificuldade situa-se na definição dos parâmetros da execução, tal como a taxa de mutação, o número de indivíduos selecionados a cada geração, o critério de parada, entre outros, que possam permitir um desempenho adequado. Na prática, uma vez propriamente sintonizado para um determinado tipo de problema, tarefa esta que pode durar dias, o algoritmo genético tende a se comportar consistentemente bem para problemas semelhantes.

3. CAPTURANDO CONHECIMENTO SOBRE APRECIÇÃO ARTÍSTICA

Uma das mais excitantes possibilidades do uso do algoritmo genético em artes é a sua aplicação para a captura de conhecimento sobre como seres humanos apreciam concepções artísticas. Basicamente, isto pode ser feito utilizando-se o algoritmo genético para descobrir quais e como (isto é, um modelo) os parâmetros da concepção artística (por exemplo formas, cores, balan-

X Encontro Nacional
da ANPAP

44

go, etc.) devem ser combinados de forma a se obter um resultado interessante.

Obviamente, este problema é extremamente difícil quando tratado em sua plenitude, pois a apreciação artística é um processo conhecidamente influenciado por um grande número de fatores, incluindo aí as características básicas (por exemplo as cores e formas utilizadas, o balanço da composição, etc.), o estado de espírito do observador no momento da apreciação da obra, o contexto e ambiente da exposição, assim como a bagagem cultural do observador. É assim claro que, pelo menos numa abordagem inicial, estaremos restritos à consideração dos aspectos mais básicos. Entretanto, observa-se que não parecem existir barreiras conceituais limitando a extrapolação de tal abordagem no sentido de incluir mais e mais sofisticados parâmetros. De fato, podemos indentificar dois principais problemas, mas de natureza prática: (a) o tempo de execução do algoritmo genético e (b) a necessidade de um número enorme de avaliações equilibradas e consistentes por parte de um grupo *representativo* (e portanto bastante grande) de observadores. De fato, a própria escolha de tais observadores vai influenciar os resultados obtidos.

Vamos ilustrar tais possibilidades de modelagem e simulação da percepção visual humana em termos de um problema bastante simplificado envolvendo apenas o contraste de cores e a desordem (representada pela medida estatística conhecida como *entropia* [Ballard, 1997]) de cada pintura. Um trabalho relacionado, mas um pouco mais abrangente, encontra-se descrito em [Consularo e Costa, 1999]. Partindo de um conjunto representativo de pinturas pré-selecionadas, este conjunto é apresentado a diversos observadores, que atribuem notas para cada obra. Ao mesmo tempo, medidas

matemáticas específicas representando as médias do contraste de cor e da desordem são obtidas utilizando-se processos bem conhecidos de análise de imagens [Gonzalez, 1993; Wechsler, 1990]. Claro está que esta abordagem pressupõe que existem mecanismos básicos de percepção baseados em tais medidas simples que sejam compartilhados por boa parte dos seres humanos. Alimentamos, então, tais medidas ao modelo cuja evolução é governada pelo algoritmo genético, utilizando as notas atribuídas pelos observadores como função de mérito de cada possível solução. Cada indivíduo da população, iniciada de forma possivelmente aleatória, representa como as medidas de contraste de cores e desordem podem ser combinadas. Por exemplo, enquanto um indivíduo pode indicar que estas medidas devem ser somadas para se obter uma aproximação da nota respectivamente atribuída por um observador, um outro indivíduo poderá indicar que as medidas devem ser multiplicadas. Diversas possibilidades de combinações matemáticas das medidas podem assim ser representadas no material genético dos indivíduos. O algoritmo genético encarrega-se então de descobrir qual a combinação das medidas que melhor aproximará, na médias, as notas atribuídas pelos observadores. Quando mais medidas são consideradas, o algoritmo genético pode também indicar quais as medidas mais relevantes.

Tais modelos podem ser aplicados de diversas maneiras. De imediato, eles passam a representar um *observador padrão* das concepções artísticas, refletindo a escolha da comissão de avaliação. Em segundo lugar, mas talvez mais interessantemente, tais modelos fornecem

Luciano da
Fontoura Costa

45

indicações valiosas sobre quais e como as características matemáticas da composição estão sendo levadas em conta pelo sistema visual humano padrão, informação esta que pode ser considerada para a concepção de obras mais poderosas e interessantes. Esta última possibilidade é discutida em maiores detalhes na seção seguinte.

4. UM NOVO POTENCIAL CRIATIVO?

Como já observado, uma das mais essenciais características em artes é a *criatividade*, isto é, a capacidade de se alcançar novas idéias que implementem um desejado objetivo de forma particularmente original.

X Encontro Nacional
da ANPAP

46

Caso pretendamos utilizar inteligência artificial, mas especificamente o algoritmo genético, para arte, precisamos primeiramente identificar se tais algoritmos são capazes de criatividade. De fato, está claro que desde que definamos uma função de mérito que considere tanto a qualidade quanto a novidade das composições artísticas, dotaremos o algoritmo genético com bom potencial para criar.

Resta então discutir como, a partir do conhecimento sobre percepção visual extraído por técnicas de inteligência artificial e funções de mérito como a acima indicada, poderemos passar à criação de obras de arte que sejam interessantes e inovadoras. Uma possibilidade imediata seria implementarmos um algoritmo genético onde cada indivíduo representa todos os pontos da pintura ("pixels"), partindo de uma população aleatória. Observa-se que esta abordagem é extremamente simples e ineficiente, sendo considerada aqui apenas com a finalidade de ilustração. Outras possibilidades mais efetivas envolveri-

am técnicas de computação gráfica para criar texturas, projetar modelos de objetos de uma base de dados sobre a imagem, consideração do relacionamento entre os objetos da imagem, assim como diversos estilos de uso do pincel.

As operações de transformação poderiam incluir a mudança das cores em cada ponto da imagem, assim como intercâmbios entre partes das composições. Cada indivíduo poderia ser avaliado por uma função de mérito que inclua tanto a qualidade atribuída pelo modelo de percepção extraído conforme descrito na seção anterior, como também indicadores de originalidade (por exemplo comparando com uma base de dados contendo um número representativo de obras anteriores). Teríamos assim um sistema de computação com alguma capacidade, ainda que *extremamente* limitada e rudimentar, de criação artística. É ainda interessante observar que seria também possível permitir algumas mudanças no modelo de avaliação, possivelmente em termos de indivíduos sub-ótimos da população, de forma a permitirmos uma dinâmica de "gostos" e "tendências" artísticas, evitando assim a completa exaustão de paradigmas específicos.

5. CONCLUSÕES

O presente trabalho apresentou e discutiu de forma abreviada e simplificada algumas das possibilidades para o uso de inteligência artificial, mais especificamente o algoritmo genético, para eventual criação artística. Embora o potencial de computação corrente ainda não permita sofisticação muito maior do que aquela nos exemplos apresentados, espera-se que a evolução praticamente inexorável do poder computacional, assim como eventuais aperfeiçoamentos do algoritmo genético, venham a permitir mais e mais sofisticação de criação por parte de sistemas

computacionais. Acredita-se, entretanto, que qualidade de criação comparável àquela dos humanos só será alcançada após termos modelado e simulado a inteligência humana em sua *plenitude*, assim como o contexto histórico-cultural, o que é indubitavelmente uma tarefa fabulosa, mas cada vez mais factível.

AGRADECIMENTOS

O autor agradece FAPESP, CNPq e CAPES pelo auxílio à pesquisas relacionadas.

REFERÊNCIAS

- [Ballard, 1997] – D. Ballard. An Introduction to Natural Computation. The MIT Press, 336pp., 1997. Veja também <http://www.cs.rochester.edu/users/faculty/dana/index.html>.
- [Holland, 1962] -HOLLAND, J. Outline for a logical theory of adaptive systems. *J. of Assoc. Comput. Mach.*, (3), 297-314, 1962.
- [Gen, 1997] GEN, M.; CHENG, R. Genetic Algorithms and Engineering Design, John Wiley and Sons, 411pp., 1997.
- [Mitchell, 1996] – An Introduction to Genetic Algorithms. The MIT Press, 205pp., 1996.
- [Consularo e Costa, 1999] – L. A. Consularo e L. da F. Costa. Data-Mining Based Modeling of Human Visual Perception, Capítulo convidado no livro *Medical Data Mining and Knowledge Discovery*, Springer-Verlag, 1999.
- [Gonzalez, 1993] – R. Gonzalez e R. E. Woods. Digital Image Processing. Addison-Wesley Publishing Company, 716pp., 1993.
- [Wechsler, 1990] – H. Wechsler. Computational Vision. Academic Press, 558pp., 1990.

Notas

Palavras-chave: artes, inteligência artificial, algoritmos genéticos, criatividade, concepção artística, percepção humana, visão, modelagem.

Prof. Dr. Luciano da Fontoura Costa é professor associado no Instituto de Física de São Carlos, onde fundou o Grupo de Pesquisa em Visão Cibernética, grupo este dedicado a pesquisas na interface entre visão natural e artificial, assim como em neurociência computacional. Luciano é membro do corpo editorial de várias revistas internacionais, onde tem organizado diversas edições especiais, consultor para The MIT Press, Cambridge University Press, e Harwood Academic Publishers, membro Sigma Xi e IEEE, e criador da série de Workshops em Visão Cibernética. Luciano possui aproximadamente uma centena de publicações internacionais. Suas áreas de interesse incluem visão natural e artificial, inspeção visual, neurociência computacional, neuromorfometria, modelagem neuromórfica, geometria diferencial, processamento de sinais e imagens, inteligência artificial, mineração de dados e modelagem e simulação.

Luciano da
Fontoura Costa

47

e-mail: luciano@if.sc.usp.br

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

A POÉTICA HISPÂNICA DE FERNANDO ODRIOZOLA

Agda Regina de
Carvalho

X Encontro Nacional
da ANPAP

50

A complexa articulação dos valores que compõe uma obra e participam de uma trajetória, inquieta o meio circundante e incentiva uma iniciativa reflexiva, levando a uma hipótese interpretativa, que pode se mostrar reveladora.

A abordagem do fenômeno artístico necessita de uma investigação metódica, que se distancia de uma verdade única, mas resulta do cruzamento de imagens e interpretações, procurando elaborar uma história que está em permanente transformação e revisão. O envolvimento com o produto artístico deve levar em conta os acontecimentos histórico-culturais, pois a obra participa de "normas e valores consagrados como positivos por cada sociedade. (RAMIRES, 1994)

Desvelar o significado de uma obra, determina a maneira que esta se insere no mundo e o modo de aproximar-se por

parte do espectador e do leitor. (VATTIMO, 1985) Ao explicitar uma manifestação artística, revela-se o caráter emergente, qualidade que integra todos os diferentes elementos que a compõem, além de conter também, outras novas qualidades, resultando na sua qualidade principal, o valor artístico. (KAGAN, 1987)

O estudo do universo plástico de Fernando Odriozola, um artista espanhol, que se radicou no Brasil a partir de 1953, apresenta significados e direções que extrapolam um sistema único de leitura, e permite o circuito compreensão-interpretação.

O isolamento da Espanha culturalmente e economicamente no período da trágica guerra civil até depois da Segunda Guerra Mundial, foi uma das situações que levaram muitos artistas a produzir separadamente da sua herança cultural.

Já o Brasil vivia uma situação de crescimento e desenvolvimento tecnológico com o pós-guerra, o que refletiu favoravelmente no contexto cultural, estimulando a vinda e a atuação de artistas estrangeiros. A euforia desenvolvimentista gera novos mercados de trabalho e um cenário pronto à participação do artista nessa nova sociedade que emerge.

Uma situação contrária a esta efervescência cultural brasileira acontece na Espanha. É importante ressaltar, que com a II Guerra Mundial aumentam as dificuldades sócio-econômicas iniciadas com a Guerra Civil Espanhola, e ainda, com o término da guerra ocorre uma crise com o regime franquista.

Em São Paulo as mudanças relacionadas com as artes plásticas, tem início em 1947 com a criação do Museu de Arte de São Paulo por Assis Chateaubriand, e em 1948 o Museu de Arte Moderna de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho, ano que

também foi fundado o Museu de Arte Moderna do Rio, o que atraiu a atenção do mundo artístico internacional, principalmente com as Bienais que tem início em 1951.

Acontece no ambiente um distanciamento e um descompromisso da crítica e dos artistas em construir uma arte nacional, ocorre o interesse pela questão da internacionalidade. A diversidade das tendências atende os anseios dos artistas que acreditam, naquele instante, na aderência de novas propostas estéticas. Naquele momento, a tendência que penetrava na América Latina e se expandia internacionalmente era a arte abstrata geométrica ou não. Mesmo com o destaque da primeira Bienal para o artista concreto suíço Max Bill, prêmio internacional da escultura, com a obra Unidade Tripartida, e ainda, com a valorização do abstracionismo através do Atelier Abstração de Samson Flexor; o ambiente não se restringia somente a aderir ao concretismo, e nem a polêmica entre os realistas e os abstracionistas. O cenário abre espaço para a emergência de várias outras formas de expressão, que se desenvolveram paralelamente e também encontraram os seus adeptos.

Nesse período, a presença espanhola no ambiente artístico era marcante, alguns artistas se radicaram no Brasil como Fernando Odriozola, outros se destacaram nas Bienais de São Paulo como Antoni Tápies em 1957, Modest Cuxart em 1959, e ainda permaneceram por um espaço determinado no país, como Joan Ponç. Com excessão de Odriozola, os outros eram integrantes do grupo "Dau al set", fundado em Barcelona em 1948, permanecendo em atividade até 1952. Suas realizações, naquele instante, foram importantes para o futuro da arte contemporânea espanhola. Suas formas e idéias, revigoraram os artistas de vanguarda, com uma mistura de atitudes dadaístas e com

um certo surrealismo. Os artistas espanhóis foram, de certa forma, expatriados por sua própria decisão, mas seus trabalhos denunciaram um olhar para o passado, uma estreita identificação com a terra natal. Acreditam persistentemente nas realizações anteriores, em fatos relacionados com seu país de origem.

Fernando Odriozola foi um dos talentos que emergiram e trilharam um caminho singular no desenvolvimento de suas pesquisas estéticas. A insistência na busca do seu ideal poético, conquistou a admiração e o respeito dos que o acompanharam. O seu percurso, aparentemente, resistiu aos apelos externos, sendo construído em contraste com a situação sentida. Os seus trabalhos eram sustentados por uma energia interna, que o revitalizava nos diferentes tempos. No Brasil teve uma participação importante nas Bienais e no contexto cultural paulista, e como disse Geraldo Ferraz, na apresentação da sala especial da IX Bienal: "o desenhista Odriozola surgiu-nos um dia em São Paulo como um visionário. Sua arte, que logo nos tocou, participa intensamente das forças da imaginação".¹ Nascido em Oviedo em 1921, foi convocado a lutar na Guerra Civil Espanhola com apenas 17 anos, chegando a patente de segundo tenente da infantaria, serviu durante 5 anos no deserto do Marrocos, onde desenhava a paisagem árida e os elementos que o cercavam. Ao voltar a Espanha mostra seus trabalhos, pela primeira vez, na Exposição Municipal de Coruña e na II Bienal Hispano-Americana.

No Brasil, mostra seus trabalhos em 1954, na Galeria Portinari, e em 1955 na exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na Galeria de Arte das Folhas foi prêmio aquisição em 1958 do

Agda Regina
de Carvalho

VII SPAM. A sua atuação, foi logo reconhecida, na VII Bienal de São Paulo foi prêmio aquisição e o "Melhor Desenhista Nacional" da XII Bienal. "A espanholidade é um traço marcante e justo na produção pictórica de Odriozola. O dramatismo espanhol, a escura noite do touro, o mar tenebroso, o movimento gemendo e escuro marcam esta arte exorcizada, da qual emergem arquétipos de figuras misteriosamente embuçadas ...", comenta Walmir Ayala na XII Bienal de 1973.²

Foi um dos artistas no Brasil a pertencer ao Grupo Austral do Movimento Phases.

Em 1954, surge a revista "Phases" editada em Paris por Edouard Jaeger com apoio de André Breton. Admitiam a diversidade nos aspectos formais e a intenção de aproximar o surrealismo da abstração lírica.

X Encontro Nacional da ANPAP

52

Os contatos com o movimento no exterior foram iniciados em 1962, vindo a se efetivar em 1964 com a exposição do grupo na América Latina e no Brasil, quando então, os artistas daqui foram incluídos, entre eles, bin Kondo, Maria Carmem, Sara Ávila e Yo Yoshitome.

A exposição no Brasil ocorreu em 1967 no MAC, no catálogo Fernando Odriozola faz o seguinte depoimento: "Recurso da opção: ver sonhando. Estranho em entranhas me conduzo como novo e procuro o que renasce do próprio uso. Limite pois é a coisa sem limite, ação de torná-la outra. Mais do que ser me sinto ponte, veículo." "Neste momento o artista "desenhou constelações de pequenas formas embrionárias," afirma Walter Zanini. (ZANINI, 1983)

Na década de 60 leciona no Instituto de Arte Contemporânea da Fundação Armando Álvares Penteado, e é ilustrador

dos jornais O Estado de São Paulo e Diário de São Paulo, o que divulga a sua linguagem plástica.

O artista envolvia os trabalhos em uma atmosfera surreal, em que as composições possuíam um caráter ambíguo entre a apresentação e a não representação, muitos trabalhos apresentam, uma figuração não representativa naturalista, em que a utilização dos grafismos e dos elementos, ocorrem de maneira descritiva e se aplica à finalidades abstratas, sem contudo deixar de sugerir finalidades figurativas.

A temática de Fernando Odriozola é impregnada de signos e de um clima fantástico, em que explora espaços interiores com reminiscências longínguas. É curioso observar que os pintores espanhóis evocam valores de fantasia, um exercício de especulação do inconsciente. Os desenhos e as pinturas possuem um colorido noturno onde circulam pássaros, prados, gatos, sol, lua, flores, horizontes, signos que respondem as suas inquietações interiores. A penetração nesse mundo individual envolvido em uma atmosfera escura, necessita de um esforço ao decifrar os elementos que estão encobertos por uma obscura transparência, que intriga ao ocultar; e ao mesmo tempo; revelar novos mundos. do apoio da crítica no decorrer da sua trajetória, a produção do artista não foi um objeto de consumo de colecionadores. "Fiel a esse universo mítico, Odriozola, terminaria por se transformar, para os últimos anos de vida, num artista se não maldito ou incompreendido". (LEITE, 1996).

Uma alergia distanciou o artista da pintura à óleo, o que o aproximou do suporte papel, e assim uma atuação como desenhista, utilizando a tinta acrílica anos mais tarde.

A produção desse artista foi interrompida em 1986. A morte levou uma personalidade expressiva e de valor incontestável em

plena maturidade plástica, que deixou uma lacuna irreparável para as artes plásticas. Ele atuou e apresentou seus trabalhos em instituições brasileiras e no exterior, participando do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo, e de coleções particulares no Brasil e no exterior.

Fernando Odrizola foi um dos artistas espanhóis que tiveram alguma relação com o Brasil na década de 50 e início de 60, e certamente influenciaram o contexto e as transformações artísticas, já que a arte contemporânea encontrou na Espanha após 1945 suas formas mais originais e significativas. Nessa diversidade de artistas e tendências estilísticas que atuaram e expuseram no Brasil, temos a riqueza de contrastes da arte hispânica e o reflexo da contribuição desses talentos para o meio artístico brasileiro

Bibliografia

- AMARANTE, L. As bienais de São Paulo/ 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- CARVALHO, A.R. Sacilotto: visão e fruição plástica de mundo. 1995. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes da UNESP.
- DUQUE, G. A Arte brasileira. São Paulo: Mercado das Letras, 1995.
- LEITE, J.R. Dicionário crítico da pintura no Brasil. São Paulo: Artlivre, 1988.
- _____. Pintores Espanhóis no Brasil. São Paulo: Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996.
- MARCONDES, N. (Des)velar a arte. São Paulo: Editora Arte e Cultura, 1996.
- PONTUAL, R. Dicionário das artes plásticas no Brasil. RJ: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- KAGAN, M. El arte en el Sistema de la Actividad Humana in Estética seleccion de lecturas. Org. Jorge

de la Fuente Escalona, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987

- RAMÍRES, J. A. Ecosistema y explosion de las artes. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- VATTIMO, G. Vocação ontológica das poéticas do século XX in Poesia e Ontologia. Milão: Mursia, 1985.
- ZANINI, W. História geral da arte no Brasil. SP: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.V2

Agda Regina
de Carvalho

53

Catálogos

- XII BIENAL. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.
- IX BIENAL. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.
- JOAN PONÇ. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.
- ESPAANHÓIS - no acervo do MAC - USP. São Paulo: MAC - USP, 1995.

Notas

1. IX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973
2. Idem.

Agda Regina de Carvalho
E – Mail altermar@unesp.br
Agda Regina de Carvalho
Mestre em Artes Visuais - Instituto de Artes - UNESP
Doutorando em Comunicação - ECA - USP

A INFLUÊNCIA DO PENSAMENTO DE K.R.POPPER NA TEORIA DA HISTÓRIA DA ARTE DE E.H.GOMBRICH

Ana Judith
M.B.Velloso

X Encontro Nacional
da ANPAP

54

1. INTRODUÇÃO

Creio ser necessário fazer uma breve introdução sobre o percurso de minhas leituras anteriores ao curso de Filosofia. Recebi o grau de mestre na PUC/SP em 1991, com a dissertação: "Questões da Representação visual em Gombrich". Trabalho que me trouxe grande satisfação por ter me dado a oportunidade de conhecer o Prof. Gombrich pessoalmente no Warburg Institute da Universidade de Londres.

Naquela ocasião, a minha formação era dentro da História da Arte, e o enfoque principal da dissertação era entender a Teoria da Arte de Gombrich centrada no problema da representação da ilustração na imagem, ou seja, a natureza da representação pictórica.

Na Faculdade de Filosofia da USP levantei outras questões sobre a obra de

Gombrich. Ele se diz bastante influenciado pela filosofia de Karl R. Popper.

Este trabalho pretende apenas levantar e esboçar algumas questões concomitantes encontrados por mim, relacionando o pensamento de Gombrich ao de Popper.

1.1 SIR GOMBRICH

Professor Sir Ernst Hans Gombrich, O M., C.B.E., E.B.A, nasceu em Viena em 1909 e associou-se como pesquisador do Warburg Institute em Londres em 1936, tornando-se diretor e Professor de História da Tradição Clássica na Universidade de Londres de 1959 até sua aposentadoria em 1976. Ele foi condecorado "Sir" em 1972, e recebeu a Ordem de Mérito em 1988. Outros prêmios e distinções foram recebidas por ele de outras partes do mundo como o Prêmio Goethe (1994) e a medalha de Ouro da Cidade de Viena (1994).

Em 1996 é editado em Londres por Richard Woodfield: "**The essencial Gombrich**", uma coletânea dos seus melhores e mais importantes escritos em Arte e Cultura, onde as questões da natureza da representação visual, da psicologia da percepção, da interpretação de imagens, problemas de teoria e método, a idéia do progresso técnico nas artes, e simbolismo são apresentados. A formação de Gombrich é de um grande Humanista que quer interpretar a nossa herança cultural e seus valores.

Neste livro encontramos uma palestra que ele deu no Simpósio sobre Erasmo, na Holanda, em 1988: "Aproximações sobre a História da Arte: três pontos para discussão".

O texto é dividido em três tópicos: o problema da explicação, tecnologia e tradição, e o valor-livre para as Humanidades. É nesta palestra que ele evidencia a sua influência pela filosofia de Popper, pois

ele indica nas notas de onde retirou os pensamentos de Popper e faz comparações: "The Poverty of Historicism" (p.28); "The Open Society and its enemies" (vol.2); Conjecturas e refutações, especialmente o ítem explicativo "O que é a dialética".

a) No primeiro tópico: "o problema da explicação", Gombrich salienta a diferença que há na forma explicativa entre a Ciência e a História. Na ciência procuramos explicar um evento individual referindo-se a uma lei geral da natureza. Mas um evento de caráter histórico tende a ter uma complexidade imensamente maior, e nunca pode ser reduzido a uma lei formulada de caráter geral, a qual podemos descrever como causa do evento. Mas Gombrich diz saber que Popper não vê diferença entre as explicações na História e na Ciência. A diferença está na direção do nosso interesse, de casos individuais.

Os Humanistas estão menos interessados nestas questões gerais, como o porquê que o nosso corpo cai, afunda ou flutua, mas em casos individuais, eventos particulares como o resultado de uma batalha ou a expansão de um estilo.

Gombrich está consciente também que a procura de uma causa primeira para o evento histórico leva à regressão infinita. O que deve ser feito é eliminar as explicações erradas, por exemplo, tentar eliminar a culpa de um evento por uma sabotagem, ou por magia negra. Para os historiadores a rejeição de falsidades ou explicações ingênuas deve ser descartada. As explicações devem observar teorias causais mais corretas, onde absurdos devem ser eliminados antes de ser construída uma base de interpretação histórica.

Na Vida dos Pintores de Vasari, escrito no Renascimento em 1550, encontramos o primeiro historiador interessado em descrever as causas, a raiz do estilo, e imprimir a

sua própria opinião sobre eles. Segundo Vasari, o ciclo da vida: nascimento, crescimento, maturidade e declínio, deve ser imprimido ao relato das biografias dos artistas renascentistas como método histórico. Isto teve uma enorme influência em todos que se seguiram a ele pensando o fenômeno artístico através de seus criadores.

Gombrich cita Popper quando reconhece a influência mitológica como forma de explicação na Historiografia Romântica. Para usar um dos exemplos de Popper; "os antigos deviam explicar uma tempestade e um terremoto pela teoria que o Netuno estava bravo, ou uma peste pela omissão de um sacrifício pedido pelos Deuses."

Outra influência da historiografia romântica é o processo de produção e mecanicismo da evolução biológica que supostamente explicam o histórico destino das culturas.

No livro **Arte e Ilusão**, Gombrich apresenta uma evolução lenta do desenvolvimento do estilo naturalista na pintura, do qual podemos dizer que vai do método pictográfico ao fotográfico. O historiador deve usar o "senso comum", para perceber a "lógica da situação" segundo Popper.

Hoje há uma variedade enorme de teorias que são oferecidas para o historiador, e que compõe um panorama competitivo entre elas. Quando sabemos que a explicação mais viável para o historiador depende do seu interesse, e da questão que queira responder.

Segundo Gombrich, há necessidade de coisas como "tática e faro", "um olho para o problema", instinto que guie de certa forma o historiador, e isto não são coisas natas mas aprendidas pela tradição. Ele

Ana Judith
M. B. Velloso

não está convencido da interdisciplinariedade do olhar, na observação de um evento. Se torna infundável a observação, quando ela deve ser seletiva.

b) O progresso tecnológico da história da arte, como invenções técnicas para a imitação da natureza deve ser um dos elementos que componham o método de análise. No Livro 35 e 36 da História Natural de Plínio, ele descreve cada uma das aquisições de habilidades entre os pintores gregos. Esta herança hoje é esquecida, em detrimento do entendimento da produção artística.

Centrar-se no objeto é mais do que necessário, não permitindo a chamada tendência centrífuga de algumas modas intelectuais ao visarem o objeto de estudo. Há uma conexão entre o estudo da tecnologia, da trapaça do comércio das artes e ofícios, e o estudo da tradição. Mas a habilidade que o artista precisa saber (o know-how), para executar uma obra deve ser bem conhecido pelo historiador.

c) O que distingue as Humanidades das Ciências Naturais é um sistema de valores. A História da Arte é uma incorporação de valores, que só localizamos na nossa mente, não nas obras de arte. A História da Arte trata também de realizações com êxito (como as competições entre artistas), ou o encorajamento do público. Mas ela deve ser seletiva.

De acordo com Huizinga: "O passado como tal sem uma qualificação maior significa nada mais do que o CAOS".

A procura das origens deve ser baseada nas evidências que podem ser testadas pelos métodos das ciências. Os valores sociais, morais e estéticos compõe a tare-

fa seletiva dos dados históricos da obra de arte em análise.

A cada novo movimento artístico, novos cânones da arte são estabelecidos pelos artistas, que revêm os valores antigos.

Para Gombrich, a tarefa de destituir os valores da História da Arte, utilizando métodos que a tornem imunizada a estes valores, sem observá-los atentamente, é conseguir "desumanizar as Humanidades", levando-as a extinção.

1.2. O REALISMO CIENTÍFICO DE KARL POPPER

O Objetivo deste item é apresentar o quadro do realismo científico em que está situado Karl Popper, um dos maiores filósofos da ciência deste século XX. No realismo científico há o reconhecimento da independência do objeto conhecido, do ato psíquico do reconhecimento.

Karl Popper nasceu em Viena em 1902. Estudou matemática, física e filosofia, mantendo contato estreito com o Círculo de Viena, inicialmente sobre a orientação do filósofo alemão Moritz Schlick, sofrendo a influência do empirismo lógico. O grupo sofreu outras influências teóricas como de Rudolf Carnap, e Wittgenstein. Popper foi a oposição 'oficial' a este grupo.

Bryan Magee em "As idéias de Popper", diz que Popper pensa a filosofia como uma atividade necessária pois admitimos uma série de coisas na vida. Vários desses pressupostos são de cunho filosófico e agimos na vida privada em função deles. A filosofia é algo vivido e necessário para entendermos como refutar e criar caminhos claros de observação.

Seu primeiro livro, "A Lógica da Pesquisa Científica" (de 1935, editado de forma integral em inglês somente em 59) são argumentos contra o positivismo lógico. Como

também os males entendidos de sua obra não deixaram claro suas críticas a filosofia da linguagem. Só há progresso no conhecimento se houver a crítica.

Popper abandona a Áustria por sentir a guerra, o que lhe salvou a vida. Foi ser Professor na London School of Economics de 45 a 49 como 'reader', e de 1950 a 69 como catedrático de lógica e filosofia da ciência. Lá produzirá uma crítica radical à prática científica, e constituirá sua teoria da investigação científica. Trata-se em resumo, de uma filosofia da ação, que altera a maneira como as pessoas executam seus próprios trabalhos.

Logo em seguida a 2ª Grande Guerra Mundial, em 1945, ele escreveu "A Sociedade aberta e seus inimigos", "A pobreza do Historicismo", e a "Sociedade Aberta e seus inimigos". São textos dedicados à avaliação das doutrinas históricas de Platão, Hegel e de Marx, onde ele se apresenta como um grande opositor. Sua defesa da democracia é um momento importante de reflexão histórica atual.

A atividade política inglesa também tem representantes que se declararam influenciados por Popper na sua maneira de encarar a atividade política.

Sir John Eccles, ganhador do prêmio Nobel, escreveu em seu livro "Facing Reality" (1970) que os ensinamentos de Popper acerca da conduta da investigação científica o influenciaram muito nas suas pesquisas na investigação de problemas fundamentais da neurobiologia.

A influência intelectual de Popper, na Inglaterra, atingiu também outras áreas das Humanidades como a História da Arte. Segundo E.H. Gombrich, no prefácio de "Arte e Ilusão", um livro crítico da análise artística, ele declara que ficaria orgulhoso se a influência de Popper estivesse patente em todas as partes do seu livro.

2.2. O REALISMO CRÍTICO

Para Popper os racionalistas se mostram de natureza dogmática, e não conseguem resolver os problemas epistemológicos trazidos pelo desenvolvimento científico. Por exemplo temos a substituição da mecânica clássica pela teoria da relatividade. Popper elabora uma teoria realista crítica da ciência como uma teoria dinâmica do desenvolvimento científico.

Em sua **Autobiografia Intelectual**, Popper nos lembra de que devemos encarar a teoria do conhecimento como teoria da descoberta, assim a teoria da investigação será da descoberta científica.

Na *Lógica da Pesquisa Científica* ele desenvolve um pensamento que solucionaria ao menos em parte as divergências entre os físicos.

Ana Judith
M. B. Velloso

57

*"Na Mecânica Quântica precisamos de uma interpretação do cálculo de probabilidade que (1) seja física e objetiva (ou "realista"), (2) leve as hipóteses probabilísticas, passíveis de prova estatística. Além disso, (3) as hipóteses devem ser aplicáveis a casos singulares; e (4) devem ser relativas ao arranjo experimental."*¹

E mais adiante neste mesmo texto, Popper vai dar a sua definição de realismo:

"(1) Realismo. Embora eu não tivesse objeções a apresentar contra as "ondículas" ou "portondas" (partículas com ondas) ou entidades não-clássicas similares, não percebi (como não percebo hoje) motivo para nos afastarmos da concepção clássica. Intuitiva e realista, de que os elétrons e demais partículas são apenas isso: partículas. Em outras pa-

lavras, acham-se localizadas e possuem um momentum. (É claro que ulterior desenvolvimento da teoria poderá mostrar que a razão está com aqueles que não concordam com essa maneira de ver)"²

Popper disse na **Lógica da Pesquisa Científica** que acreditava no realismo metafísico:

"O realismo metafísico não é uma tese da L.P.C., nem em parte alguma desempenha o papel de um pressuposto. E, no entanto, está lá, e está muito presente. Constitui uma espécie de pano de fundo que dá corpo à nossa busca de verdade. A discussão racional, isto é, a

X Encontro Nacional
da ANPAP

58

argumentação crítica com o interesse de nos aproximarmos da verdade, seria vazia sem uma realidade objetiva, um mundo que empreendemos descobrir, desconhecido, ou em parte desconhecido: um desafio ao nosso engenho, à nossa coragem e à nossa integridade intelectual. Não há, na L.P.C., um compromisso nenhum com o idealismo, nem sequer com a idéia de que conhecemos o Mundo só através das nossas observações – perspectiva que com tanta facilidade leva à doutrina de que tudo o que conhecemos, ou podemos conhecer, são as nossas experiências observacionais."³

Para Popper o que impedia os físicos de terem uma boa compreensão do cálculo das probabilidades é que os impedia de exorcisarem fantasmas filosóficos como as intromissões do sujeito ou da mente no mundo do átomo.

3. A VERDADE OBJETIVA

Para Popper, tanto o relativismo como o irracionalismo fazem uma confusão entre

certeza e verdade. Para eles é impossível falar em verificação e verdade objetiva das leis científicas.

Toda pesquisa científica deve testar suas hipóteses. A impossibilidade de verificação de certas hipóteses representa apenas que não é possível obtermos a certeza absoluta da verdade de uma teoria.

A noção de refutabilidade, também importante para Popper, implica no reconhecimento de uma verdade objetiva, pois só tem sentido falar de uma teoria falsa se pressupormos uma verdade da qual esta teoria se afastou. O que caracteriza uma teoria científica de uma pseudo-ciência não é a verificabilidade empírica, mas a refutabilidade empírica.

O conceito de verdade é uma correspondência entre teoria e mundo.

A idéia de verdade funciona como um ideal regulador da prática científica, como processo de criação de hipóteses e tentativas de mostrar que elas não correspondem à verdade.

"Grças à obra de Tarski, a idéia da verdade objetiva ou absoluta – isto é, a verdade como correspondência com os fatos – parece ser aceita hoje confiantemente por todos que a compreendem. As dificuldades em compreendê-la provêm de duas fontes: em primeiro lugar, a combinação de uma idéia intuitiva extremamente simples com uma certa complexidade na execução do programa técnico que provoca; em segundo lugar, o dogma bastante difundido, porém errôneo, de que uma teoria da verdade satisfatória deveria levar a um critério para a crença verdadeira – a crença racional, bem fundamentada. Na verdade, as três rivais da teoria da verdade como correspondência – a teoria da coerência (que confunde a consistência

com a veracidade), a teoria da evidência (que confunde a "o que se sabe ser verdade" com "o que é verdade") e a teoria da pragmática ou instrumentalista (que confunde a utilidade com a verdade) são todas subjetivas (ou epistêmicas), contrapondo-se à teoria subjetiva ("metalógica") de Tarski. São subjetivas no sentido de que todas derivam da posição subjetivista fundamental que só pode conceber o conhecimento como uma modalidade de estado mental, uma disposição ou um tipo especial de crença, caracterizado, por exemplo, pela sua relação com outras crenças."⁴

Outro conceito importante para Popper é o critério de verossimilhança, ou seja o grau de corroboração. Isto é, o número de tentativas fracassadas de refutação da teoria em seu conteúdo informativo ou empírico, entendido como o conjunto de enunciados básicos que logicamente contradizem a teoria, tanto em sua precisão como na amplitude explicativa.

*"Além do mundo real dos fatos e do mundo interior de cada um, há um terceiro mundo: o mundo lógico das teorias, onde elas se confrontam segundo critérios propriamente racionais e objetivos, porque puramente lógicos."*⁵

Para Popper a ciência é uma tentativa de formular uma teoria do mundo com base em conjecturas audaciosas, disciplinadas por uma crítica penetrante. Sem a audácia intelectual, não podemos ter a pesquisa científica, e a sua contrapartida da crítica racional, para que haja progresso na Ciência.

4. CONCLUSÃO

No quarto capítulo da minha dissertação sobre Gombrich ⁶, apresento três ensaios paradigmáticos sobre a questão da representação pictórica:

- Image and Code: Scopes and Limits of Conventionalism in Pictorial representation (1978)

- Mirror and Map: Theories of Pictorial representation (1974)

- Meditation on a Hobby Horse and other essays on the Theory of Art (1963).

Neles a questão da verossimilhança é o tema central. Ser verossímil, ou que é semelhante a verdade, são todas as imagens convencionais, representadas em diversos meios técnicos.

No primeiro ensaio citado acima, Gombrich explica a semelhança que há em um retrato, ou na imagem de uma propaganda com o objeto aí representado. A questão da verossimilhança está baseada na necessidade de uma compreensão destas imagens, facilitada pelas convenções, agindo estas como um fator de tradução entre o público a obra.

A "equivalência" entre um mapa e o local representado também levantam as questões da invenção da perspectiva, como uma convenção necessária a compreensão da imagem representada.

O último artigo é de outra natureza, desloca o uso do cavalinho de pau ao prazer da criança ao brincar com este objeto representado esquematicamente, em terceira dimensão, ou seja, em forma tosca escultórica. O objeto de referência –cavalinho– está convencionalmente representado e entendido aí.

O importante para Gombrich é entendermos que, é o significado que nos leva à

Ana Judith
M. B. Velloso

59

convenção e não o contrário. Os nossos sentidos devem aprender o significado antes da forma. A transferência da natureza do objeto para a representação levanta expectativas e requer que a imagem seja testada na memória do observador.

Com isto chegamos a conclusão de que o significado não depende da semelhança, mas da compreensão da convenção pictórica que o representa.

Sabemos que Popper levanta a questão da verossimilhança, como o número de tentativas fracassadas da refutação da teoria em seu conteúdo informativo. Relacionando esta tese às idéias de

X Encontro Nacional
da ANPAP

60

Gombrich, em que tentativas de compreender a imagem se fazem no teste da memória, das convenções aí embutidas, o problemas dos valores culturais se fazem necessários. A compreensão da imagem está associada a valores embutidos nela antes mesmo da sua representação. A representação vem como num segundo momento na nossa mente, impregnada de valores conceituais já aprendidos, como ferramentas imprescindíveis para resistir ao teste da semelhança.

Daí ser importantíssimo a discussão dos "valores-livres", distanciados da nossa cultura humanística, esta que compõe valores da tradição. A liberdade artística como um movimento estético experimentador, sem amarras com o já visto, nos levando eternamente ao desconhecido, sem teste possível com aquilo que está convencionalmente em nossa memória.

Bibliografia

- CHIAPPIN, José R. Novaes. Uma reconstrução racional da concepção popperiana da ciência: um termo médio entre o dogmatismo e o relativismo. O realismo crítico. Xeróx.
- GOMBRICH, E.H.. The Story of Art. London: Phaidon, 1950.
- _____. Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon, 1960.
- _____. Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. London, Phaidon, 1963.
- _____. Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance I. London: Phaidon, 1966.
- _____. Aby Warburg: an Intellectual Biography. London: Warburg Institute, 1970.
- _____. Symbolic Images: Studies in the Art of Renaissance II. London: Phaidon, 1972.
- _____. The Heritage of Apelles: Studies in the Art of Renaissance III. Oxford: Phaidon, 1976.
- _____. Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art. Oxford: Phaidon, 1979.
- _____. The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford, Phaidon, 1979.
- _____. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford: Phaidon, 1982.
- _____. Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition. Oxford: Phaidon, 1984.
- _____. New Light on Old Masters: Studies in the Art of the Renaissance IV. Oxford: Phaidon, 1986.

- _____. Reflections on the History of Art: Views and Reviews. Oxford, Phaidon, 1987.
- _____. Topics of our Time: Twentieth Century Issues in Art and in Culture. London: Phaidon, 1991.
- _____. The Essencial Gombrich: Selected Writings on Art and Culture. Ed. by Richard Woodfield. London: Phaidon, 1996.
- MAGEE, Bryan. As idéias de Popper. S.P.: Cultrix, 1989.
- POPPER, Karl. A Lógica da Pesquisa Científica. S.P.: Ed. Cultrix, 1995.
- _____. Conhecimento Objetivo. S.P.: EDUSP, Ed. Itatiaia, 1975.
- _____. Conjecturas e Refutações. Brasília: Ed Univ. Brasília, 1982.
- _____. Autobiografia Intelectual. S.P.: Cultrix, 1986
- _____. O Realismo e o Objetivo da Ciência. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

Ana Judith
M. B. Velloso

61

Notas

1. Popper, K. Autobiografia Intelectual. Pg.103.
2. Idem
3. Popper, K. O realismo e o objetivo da ciência. Pg. 106
4. Popper, K. Conjecturas e Refutações. Pg.250.
5. Os Pensadores, Abril Cultural.
6. Velloso, A.J.M.B. Questões da Representação Visual em Gombrich, PUC, 1991., pg.118.

OS LEILÕES DE OBRAS DE ARTE:

O LEILOEIRO E O *MARCHAND* COMO AGENTES DE VALORIZAÇÃO E LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA

Andréa Brächer

X Encontro Nacional da ANPAP

62

Os Leilões de Arte e Antigüidades em Porto Alegre no segundo semestre de 1999 e o papel do leiloeiro e o *marchand* como agentes de valorização e legitimação artística.

1. PROBLEMA

É nos oferecido a cada final de semana uma soma incontável de obras de arte e antigüidades, enquanto assistimos, confortavelmente, nossa TV a cabo. Algumas vendas são feitas pelo sistema de preço fixo, outras através de leilões – o cliente que, por telefone, der o maior lance, arremata o bem. Vários *marchands*, representado estabelecimentos comerciais do centro do país e do próprio Rio Grande do Sul, nos seduzem através de tentadoras ofertas de tapetes orientais, cerâmicas européias, réplicas de esculturas *art-nouveau* e santos de madeira policromada barrocos, louças chinesas, cristais de diversas origens e - inclusive - quadros de artistas brasileiros. Como apelo de ven-

das prometem um preço abaixo do mercado, e vendem.

Se tivermos acesso à internet, poderemos dar lances *on-line* com os *sites*, que desde 1995, comercializam “de tudo”, inclusive arte, de forma virtual. No país, a mais recente *homepage* dedicada ao assunto chama-se “Valeu” (<http://www.valeu.com.br/>), onde quem quer comprar diz o produto e o valor que deseja até ele ser encontrado pelos coordenadores da página. Assim, sem mesmo sairmos de nossa casa é possível adquirirmos obras de arte pelo telefone.

Diante de tantas ofertas tentadoras, obras de arte são mais um item no rol de mercadorias apresentadas num programa de televisão, numa *homepage* ou numa agradável noite em que peças vão ao pregão. Nesse final de milênio, até mesmo as formas de comércio da arte tornam-se midiaticizadas e globalizadas.

No Rio Grande do Sul, o mercado de arte passa a se autonomizar a partir da década de 60, quando faz-se notar de maneira consistente e numerosa a emergência do conjunto de instituições específicas que dão condições de funcionamento à economia de bens culturais. Dentre eles: locais de exposição, instâncias de consagração (academias, salões...) e de reprodução dos produtores (escolas de belas-arts,...), agentes especializados (leiloeiros, *marchands*, colecionadores...). Pertencente a esse movimento de autonomização é possível mapearmos o surgimento dos Leilões de Artes e Antigüidades de maneira mais sistemática como meio de circulação de bens simbólicos. Assim, passaram-se as décadas de 60, 70 e 80 - início, fomento e consolidação do mercado de arte no Estado.

Na década de 90, a arte contemporânea instaura o grande debate sobre o fim das

regras e dos critérios em arte. Salões, espaços de exposições e prêmios contemplam a arte contemporânea – formas tradicionais de consagração artística. Em paralelo, observamos outra forma de legitimação agindo: os Leilões de Artes e Antigüidades.

É difícil precisar o surgimento no Estado dos “Leilões de Obras de Artes” tal como o conhecemos no presente. Os leiloeiros públicos têm atuado desde o início desse século e sua função inicialmente era o comércio de bens em geral, judicial ou extra-judicialmente.

Os bens, que até meados do século, eram comprados em leilão pela classe baixa, passaram de “velhos” para “antigos” e transformaram-se simbolicamente em bens culturalmente distintos. Diante dessa mudança, o campo das artes no Rio Grande do Sul, passa a se autonomizar. Mas são na década de 70 e 80 que os leilões aparecem de forma sistemática, pertencendo à dinâmica do mercado de arte.

Nos anos 90, mudanças relacionadas à tecnologia implementaram novos horizontes para os leilões: a televisão e a internet.

A tradição que encontramos, via de regra, nos leilões realizados no Estado, é a de dois agentes legitimadores trabalhando em conjunto, com papéis distintos, quais sejam: o *marchand* – aquele que é perito, que avalia, atribui valor a este ou aquele artista e seu trabalho – e o leiloeiro – o que procura a venda de obras pela oferta mais elevada. Muitas vezes, no entanto, estes papéis não são claros, podendo inclusive o leiloeiro substituir o *expert*, representando as duas figuras.

Na década 90, novos *marchands* e leiloeiros especializam-se em Arte e Antigüidades, fato que atesta o manutenção de um mercado e de público comprante interessado, seja ele formado por colecionadores profissionais ou iniciantes.

2. JUSTIFICATIVA

Ainda que pertinente e necessário, os leilões de arte ainda não foram abordados academicamente no Estado. O ineditismo do tema, e de tantos outros, é o reflexo da falta de estudos sistemáticos sobre artes plásticas no Rio Grande do Sul. O fato, no entanto, vem gradativamente sendo modificado desde a implantação do Mestrado e, mais recentemente, do Doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e de seu CPD - Centro de Documentação e Pesquisa.

Também importante é a recuperação da memória histórica e crítica, no que compete às manifestações artísticas no Rio Grande do Sul, através de um conhecimento mais aprofundado sobre o nosso mercado de arte. O resultado desta pesquisa poderá nortear outras pesquisas.

Andréa
Brächer

63

Por último, mas não menos importante, os dados levantados e a análise feita servirão para a comunidade artística, já que trataremos de conceitos importantes, como os critérios de consagração e do valor da arte, e para a circulação e distribuição de bens culturais.

3. OBJETIVOS

3.1. Geral

1. Identificar as categorias de valorização e de legitimação das obras de arte comercializadas em leilão.

3.2. Específicos

1. Estabelecer as relações entre valorização e legitimação;

2. Identificar as diferenças de critérios de valorização e legitimação da arte em várias etapas da história da arte em geral e mais especificamente na arte gaúcha;

3. Determinar/formular as maneiras de valorização e legitimação contemporânea e sua hierarquização;

4. METODOLOGIA

Os leilões de arte, embora hoje imbuídos de caráter magnético (leilões pela TV) ou cibernético (leilões pela internet), em sua formatação mais antiga, aquela em que os agentes comerciantes - os *marchands* e os leiloeiros - e os compradores - os colecionadores - estão

X Encontro Nacional
da ANPAP

64

presentes no processo "ao vivo", não tiveram estudos dedicados ao discurso emitido por esses agentes. Devido a essa preocupação será adotado um estudo qualitativo através da análise de conteúdo. A metodologia escolhida caracteriza-se por ser:

*"Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens."*¹

Na abordagem qualitativa "a presença ou a ausência de uma dada característica de conteúdo ou de um conjunto de características num determinado fragmento de mensagem que é tomado em consideração"².

Também vem sendo desenvolvida por essa pesquisa o levantamento de dados para a elaboração de uma história dos leilões de arte, uma vez que a mesma ainda não foi

escrita, nem documentada. Para tanto, vêm sendo utilizados estudos exploratórios. Nesse tipo de estudo é possível entrar em contato com os diferentes indivíduos da comunidade artística - leiloeiros, galeristas, *marchands* e colecionadores - através de perguntas abertas, não sistematizadas³. Embora a preocupação do presente estudo seja o levantamento de dados, para em pesquisas posteriores problematizá-los, levamos em consideração que, a arte comercializada nesses leilões e a história da arte local nas décadas de 60, 70, 80 e 90, são "elementos integrantes de uma rede de relações, nas quais o aspecto estético é um elemento fundamental, mas não único para a compreensão da obra de arte"⁴, destacamos que "é necessário pensar a autonomia possível da obra de arte, aquela fisionomia peculiar que a diferencia de outros produtos culturais, no interior de uma síntese interdisciplinar, na qual venham à tona ..., suas múltiplas articulações com o momento histórico e suas especificidades"⁵.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LIVROS E PERIÓDICOS CIENTÍFICOS

ACHA, Juan. *El Consumo Artístico y sus Efectos*. México: Editorial Trillas, 1988.

AMARAL, Aracy. Meio artístico e mercado de arte. In: _____. *A Arte e Meio Artístico: entre a Feijoado e o X-burger*. SP: Nobel, 1983.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Ed. 70, 1995. (col. Arte e Comunicação)

_____. *Da Sedução*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *O Sistema dos Objetos*. 3ª ed. SP: Perspectiva, 1997.

- _____. Para uma Crítica da Economia Política do Signo. Lisboa: Ed. 70, 1972. (col. Arte e Comunicação)
- BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. RJ: Paz e Terra, 1991. (Oficina das Artes; vol.6)
- BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 3ª ed. SP: Hucitec, 1997.
- _____. **Art Worlds**. University California Press, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 3ª ed. SP: Perspectiva, 1992.
- _____. **As Regras da Arte**. SP: Cia. das Letras, 1996.
- _____. **La distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto**. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- _____. **O Poder Simbólico**. 2ª ed. RJ: Bertrand, 1998.
- _____. **Questões de Sociologia**. RJ: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc. **Respuestas por una Antropología Reflexiva**. México: Grijalbo, 1995.
- BRITTO, Ronaldo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BRITTO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. **O Moderno e o Contemporâneo (O Novo e o Outro Novo)...** RJ: FUNARTE, 1980.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Séc. XX: Modernidade e Globalização**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes**. Porto Alegre, Ed. Universidade, 1995.
- _____. **Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60/70**. São Paulo, 1990. Tese (Dou-
- torado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP.
- _____. **Brasil Século XX: Modelo Econômico e Produção Artístico Cultural**. In: **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre, v. 13, p. 180-191, 1985.
- _____. **Considerações sobre o Sistema das Artes Plásticas**. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 2, n.3, p. 26-33, maio 1991.
- _____. **Porto Alegre e as artes plásticas ou pensando sobre o "impensável"**. In: BISSÓN, Carlos Augusto. **Sobre Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993. P.178
- 182

Andréa
Brächer

65

- CANCLINI, Néstor Garcia. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte**. RJ: Civilização Brasileira, 1979. (col. Perspectivas do Homem, vol. 133)
- _____. **A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina**. 2ª ed. SP: Cultrix, 1984.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Nervo Óptico e Espaço NO: a Diversidade no Campo Artístico Porto-alegrense Durante os Anos 70**. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Ins tituto de Artes, UFRGS.
- CATTANI, Icleia Borsari. **Arte Contemporânea e Identidade Cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)**. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 51-78, dez. 1992.

- DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. SP: Perspectiva, 1989.
- FABRIS, Annateresa. A História da Arte como Prática Interdisciplinar. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 7-13, nov. 1995.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca**. SP : Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- HOLZ, Hans Heinz. **De la Obra de Arte a la Mercancia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- X Encontro Nacional da ANPAP
- 66**
- KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1985. (Col. Visualidade, vol. 1)
- _____. Fontes e Problemas Metodológicos em História da Arte. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 51-56, nov. 1993.
- MOULIN, Raymonde. **De la Valeur de L'art**. Paris : Flammarion, 1995.
- _____. **L'artiste, l'institution et le Marché**. Paris : Flammarion, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro**. SP : Cia. das Letras, 1992.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5ª ed., 1ª reimpressão. SP : Brasiliense, 1995.
- _____. (org.). **Pierre Bourdieu**. SP: Ática, 1983.
- PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. **Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, Campo Artístico e Mercado (1917 a 1964)**. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - PUC - SP.
- PIETA, Marilene Burtet. **A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Sagra-Luzzatto, 1995.
- PINHO, Diva Benevides. **A Arte como Investimento: a Dimensão Econômica da Pintura**. SP: Nobel - EDUSP, 1989.
- POLI, Francesco. **Producción Artística y Mercado**. Barcelona : Gustavo Gili, 1976.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meireles R.B. A Obra de Arte nos Leilões Paulistanos do Começo do Século. In: **Cadernos da ANPAP**. São Paulo, n. 2, p. 36-37, fev. 1991.
- SELLTIZ et alli. **Métodos de pesquisa nas Relações Sociais**. SP : E.P.U., 19__.
- SIBONY, Daniel. **Sedução**. SP : Brasiliense, 1991.
- SILVA, Edinice Mei. O Consumo das Artes. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 6, n. 9, p.71-82, 1995.
- WOLFE, Tom. **A Palavra Pintada**. 2ª ed. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- ZIELINSKY, Mônica. **La Critique D'Art Contemporaine au Bresil: Parcours, Enjeux et Perspectives**. Paris, 1998. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Université de Paris I - Pantheon - Sorbonne.

1.2 ARTIGOS DE PERIÓDICOS NÃO ESPECIALIZADOS

"Ofertas e Raridades nos Leilões Virtuais".
Jornal Correio do Povo -
Caderno Turismo e Informática.
Porto Alegre, 25 abr. 1999.

"Novo modelo de leilão". **Revista Veja**
- Seção Hipertexto. São Paulo,
Editora Abril, ano 32, nº 36,
edição 1614, 8 set. 1999

2. ARQUIVOS CONSULTADOS

Centro de Documentação e Pesquisa -
Instituto de Artes - UFRGS/ Porto
Alegre

Museu de Comunicação Social Hipólito
da Costa - Porto Alegre

Notas

Dados da Autora

Andréa Brächer
bracher@computechnet.com.br
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul (UFRGS), na ênfase História, Teoria
e Crítica de Arte;
Professora Assistente das disciplinas de Fotografia do
Curso de Comunicação Social da Universidade Luterana
do Brasil (ULBRA) - Campus Canoas/RS;
Professora Auxiliar da disciplina de Fotografia Publici-
tária da Universidade do Vale do Rio dos Sinos
(UNISINOS).

Palavras-chave

Leilões de arte; mercado de arte; história dos leilões.

1. BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. Lisboa:
Edições 70, 1977. p. 42
2. Idem, p. 21
3. SELLTIZ et alli. Métodos de pesquisa nas Relações
Sociais. SP : E.P.U., 19__ . P. 294
4. FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática
interdisciplinar. In: Porto Arte. Porto Alegre, v.6, n.10,
p.12, nov. 1995. p. 12
5. Idem

Andréa
Brächer

MODERNISMO E PINTURA MURAL RELIGIOSA NO BRASIL

NAS DÉCADAS DE 1940-50

Anna Paola P.
Baptista

X Encontro Nacional
da ANPAP

68

O propósito central deste trabalho é discutir a pintura religiosa mural no Brasil, no período que abrange da década de 1940 ao início dos anos 1950, através da seleção de algumas grandes encomendas para ciclos decorativos em igrejas: *Nossa Senhora da Paz e Cristo Operário* em São Paulo e *São Francisco de Assis da Pampulha*, em Belo Horizonte.

A justaposição dos vetores Modernismo/Arte Religiosa sugere, de imediato, um debate. Poderiam os novos impulsos da arte esposarem as verdades eternas da fé? Do que parecia ser uma incompatibilidade em si mesma, a união dos valores atemporais e transcendentais da fé com a humanização das formas modernas, resultou uma questão essencial sobre a sobrevivência, a forma, o conteúdo e o sentido da arte sacra na modernidade.

Parece haver um consenso em torno da idéia de um estado de decadência

vivenciado pela arte religiosa no século XIX ocupada por todo o período em inúmeras tentativas de revivescimento de estilos artísticos grandiosos do passado. O divórcio operado entre a Igreja e os artistas mais talentosos teve como consequência a proliferação de templos construídos como imitações sem vida de edifícios Góticos, decorados com uma parafernália produzida em massa, nostálgica e estereotipada, caracterizada por um autor como o início do 'progresso triunfal do lixo'.¹

Estes indícios de historicismo anacrônico e de nostalgia encontravam-se, porém, em contradição com uma tendência histórica da Igreja de instrumentalizar-se fazendo bom uso dos estilos artísticos contemporâneos e empregando os maiores artistas de cada época a fim de expressar uma fé viva. O pintor Maurice Denis, autor de um livro sobre a arte religiosa já afirmava:

*Os costumes artísticos e a cultura de cada época adaptaram-se às necessidades litúrgicas e dogmáticas da Igreja, e aos diversos aspectos do pensamento cristão. Os monumentos de arte sacra são a imagem de concepções teológicas, sociais e artísticas dos séculos que os criaram. O gênio dos grandes artistas cristãos é como um espelho onde se refletem ao mesmo tempo, na própria experiência religiosa, sua visão pessoal do universo e a fé coletiva de sua época.*²

Poderia, contudo, a Igreja atualizar esta vocação? Permaneceria a arte cristã fiel às formas antigas ou faria concessões às formas novas? A partir do início do século XX vive-se um momento especialmente rico de formulações teóricas e de reformulações plásticas. Estas relacionam-se, por um lado, às questões colocadas pelo movimento litúrgico e à constatação da inadequação dos padrões estéticos vigentes naquela modalidade de arte para o atendimento

das suas exigências funcionais. Por outro, os desafios estéticos propostos pela arte moderna em desenvolvimento colocam em cheque uma questão central a ser avaliada por artistas e por setores menos conservadores do clero: até que ponto a arte religiosa pode ser moderna?

Os anos que vão do final da década de 1930 até a década de 1950 assistem à culminância de um esforço de conciliação entre o mecenato artístico da Igreja Católica e os artistas modernos. Através do que ficou conhecido por 'apelo aos grandes', o dominicano francês, Jean-Marie Alain Couturier assegura a participação de um time formidável de artistas modernos no programa de decoração da igreja de Assy (iniciada em 1937), fossem estes cristãos ou não: Legér, Matisse, Bonnard, Braque, Rouault, Chagall, Lurçat, Lipchitz e outros. É ele que está por trás, também, da iniciativa da comissão a Matisse da Capela do Rosário em Vence, 1947-1951.³

O debate em torno da *Art Sacré* mobilizou teólogos, pensadores cristãos e artistas, engajados num esforço em direção a um renascimento da arte cristã e comprometidos com questões do tipo: existe justificativa para as imagens dentro das igrejas? quais são as exigências específicas da arte sacra? podem artistas não-cristãos realizarem obras de arte cristã?

Uma das possibilidades de justificativa para uma reaproximação entre a Igreja e os artistas foi dada através da argumentação da existência de uma relação de analogia entre os atos criadores artístico e divino. Paul Tillich, um pensador relevante no que concerne ao papel das artes em obras teológicas, foi um dos responsáveis pela disseminação da idéia de um elo de ligação entre a experiência estética e a Revelação que daria ensejo à demonstração de compatibilidade das

obras de arte modernas e mesmo abstratas no interior dos templos católicos.⁴

É interessante de se notar que o debate enriquece-se principalmente após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o mundo experiencia uma re-emergência da dimensão religiosa na arte de uma maneira geral. O fenômeno poderia estar relacionado à própria vivência das situações limite inerentes a um tipo de desastre humano desta magnitude. Aos sobreviventes a idéia de que tudo será diferente, incluindo a arte. Os valores espirituais que reemergem, incluindo uma redescoberta do sobrenatural, contêm a evocação do divino em um novo tipo de misticismo cultural.⁵

Anna Paola
P. Baptista

Mas a possibilidade de renovação da arte sacra dependia também da aceitação de pres-

supostos contemporâneos. Embora reconhecendo o papel histórico tradicional desempenhado pela arte religiosa para o culto e o ensinamento, não havia como desprezar a nova agenda artística se se desejava restaurar a comunicação entre a sensibilidade eclesial e a sensibilidade do artista. Ao pintor pode ser concedida a liberdade de investigação do seu próprio mundo de criação, confiando que 'toda verdade genuína provém do Espírito Santo', e acreditando que, já que a igreja serve a um mistério sacramental, uma arte de cunho naturalista e historicista viria a contradizer seu próprio espírito.⁶

Não foi, porém, sem consequências que a modernidade alterou tão radicalmente os pressupostos envolvidos na criação de obras destinadas ao espaço religioso. Excluindo-se uma arte litúrgica passadista e pasteurizada, as opções restantes deixavam aberta uma janela para manifestações do

tipo representado pelo expressionismo abstrato americano, onde o que está em jogo é a própria espiritualidade pessoal do artista, ou as obras em que o conteúdo religioso procura uma ponte com as preocupações do tempo presente. Nelas estão contidas as duas principais tendências da arte religiosa do período; a ambas iriam corresponder, naturalmente, mudanças significativas na iconografia dos temas sacros.

No Brasil, as mais importantes comissões para grandes ciclos decorativos estiveram ligadas à construção de novos templos, que, por sua vez, acompanharam o movimento geral de expansão urbana e demográfica das cidades do sudeste brasileiro a partir, principalmente, da virada do século. São Paulo, por exemplo, expandiu-se com uma rapidez excepcional, não somente

X Encontro Nacional
da ANPAP

70

no sentido horizontal, mas renovando-se também verticalmente através de demolições sucessivas. As igrejas seguiram o mesmo padrão; assiste-se tanto à criação de novas paróquias para atender as demandas de novos agrupamentos humanos alocados em porções antes desabitadas da cidade, quanto à derrubada de várias igrejas 'pela marcha inexorável do progresso'.⁷

A igreja de *Nossa Senhora da Paz* no Glicério surgiu primeiramente enquanto uma idéia, em 1937, no seio do grupo de missionários carlistas. Idealizada como um templo para a comunidade italiana na terra brasileira, ela foi projetada, construída e decorada por artistas de origem italiana. Já em 1942 subia a estrutura de concreto. A igreja foi construída em um estilo românico simplificado e modernizado, repudiando, segundo o padre Rimondi, "os ornatos inúteis e a monumentalidade vazia das formas",⁸ o

que sugere um resquício daquele historicismo tão marcante no século XIX, ainda que suavizado. Sua marca principal é a profunda identificação com a arte italiana. Esta se apresenta também nos murais a fresco que decoram seu interior. O espírito italiano que reinava na obra parece ter sido um fator decisivo para a escolha da técnica do afresco empregada nos seus murais, pintados por Fulvio Pennacchi, ao longo do espaço de tempo compreendido entre 1942 a 1945.

No abside da igreja um Cristo Crucificado monumental de seis metros de altura separa o espaço em duas metades que carregam cenas narrativas: à esquerda, o *Nascimento de Nossa Senhora* e, à direita, a *Natividade de Jesus*. Cenas bíblicas como a *Anunciação*, *Ceia de Emaús*, *Juízo Final*, etc ou da vida dos Santos Carlos Borromeu, José, Catarina de Siena, João Batista, Rita de Cássia, Antônio e Francisco de Assis espalham-se pelas capelas laterais, por outras partes da igreja ou prédios anexos. As pinturas são fortemente inspiradas no estilo toscano do Quatrocento. Segundo Leonardo Arroyo, a Igreja da Paz seria uma:

*(...) demonstração evidente que o tradicional religioso pode colocar-se em pleno movimento modernista com vantagens para a fé, que é pura e simples como todo esse templo excepcional.*⁹

Mas seria mesmo? A comissão, por exemplo, da igreja de *São Francisco da Pampulha* traz à tona um caminho bastante diferente. A década de 1940 marcou para Minas um ponto culminante na introdução do modernismo e o conjunto da Pampulha significou uma etapa importante deste processo. Coube ao prefeito de Belo Horizonte, Negrão de Lima, projetar a transformação do córrego da Pampulha num lago artificial. O prefeito seguinte, Juscelino Kubitschek (1940-45) executou o plano original, adi-

cionando-lhe certos elementos: um cassino, uma casa de baile e uma igreja.

Para JK, a Pampulha representava um papel significativo na sua política de modernização da capital. Com um conjunto arquitetônico e paisagístico como a Pampulha, a que se integram a pintura e a escultura, utilizando-se, inclusive, da mesma equipe interdisciplinar de artistas que atuaram no Palácio Capanema (com algumas exceções), ele colocava-se em linha direta de filiação com o MES.¹⁰

A igreja é construída em um terreno não consagrado, nem bento, sem consulta ao arcebispo, utilizando o trabalho de artistas identificados ao comunismo e consagrada a um santo da escolha do próprio prefeito. A reação da Cúria não tardou a ser sentida; considerada um empreendimento particular, logo foram proferidos pronunciamentos bombásticos contrários por parte do arcebispo de Belo Horizonte, Dom Antônio dos Santos Cabral e do Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Jaime de Barros Câmara. Quinze anos se passaram antes que a igreja fosse finalmente consagrada ao culto, em 1959.¹¹

Também os murais foram duramente atacados, por seu estilo e por causa de algumas figuras. Portinari retratou a fresco na parede do fundo, acompanhando a forma do arco da capela-mor, um São Francisco despojando-se das vestes, acompanhado, à esquerda e à direita, de outras figuras e de um cão. Para Annateresa Fabris, o São Francisco da Pampulha marcaria, no estilo de Portinari, a confluência de suas porções 'renascentista' e 'expressionista'.¹²

Também a Pampulha viria a se consagrar, para um segmento da crítica, como um tipo de realização bem sucedida de arte religiosa moderna. Destaca-se o grau de integração arquitetura/pintura atingido por

Niemeyer e Portinari e a completa identificação com os cânones modernos. Como afirma um parecer do IPHAN na ocasião dos trabalhos de restauração:

(...)Pela primeira vez foram usadas em uma edificação religiosa no Brasil formas modernas completamente livres de tradição, uma composição harmoniosa e rítmica, perfeitamente equilibrada.¹³

Mas seria esta a real alternativa? No elenco de possibilidades destacam-se, ainda outros exemplos. A capela do Cristo Operário, no Alto Ipiranga, datada de 1951, originou-se da iniciativa de dominicanos que conseguem reunir um elenco notável de artistas para o esquema decorativo: Alfredo Volpi (murais), Bruno Giorgi (esculturas de São João Batista e Nossa Senhora), Iolanda Mohali (decoração do Batistério), Elizabeth Nobiling (pia batismal, castiçais e arandelas) e Tatin (lâmpada do Santíssimo Sacramento e pia de água benta)¹⁴, sugerindo Assy, na França, como parâmetro imediato.

No altar-mór sobressai o mural de Volpi (1896-1988) mostrando um Cristo de braços abertos (nitidamente um Cristo Redentor) na frente de uma fábrica, tendo à sua direita uma cena da vida da Sagrada Família e à direita Santo Antônio Pregando aos Peixes. O estilo, tratando-se de Volpi, é, obviamente, plástico e contido porém, é interessante pensar que Volpi realiza os murais do Cristo Operário logo após sua chegada da viagem que empreendeu à Europa no ano de 1950, quando registra-se ter ele ido por dezoito vezes contemplar o ciclo narrativo mural de Giotto na Capela Arena, Pádua.¹⁵ O Cristo Operário exemplifica de forma contundente o emprego da arte para fins so-

Anna Paola
P. Baptista

71

ciais e o movimento da Igreja em direção aos setores populares. A capela simboliza o final de uma era em que modernistas estiveram de alguma forma engajados na produção de arte cristã.

Conclui-se, portanto, que a pintura religiosa no período, longe de enfrentar o desaparecimento (tendo vivenciado, inclusive, uma 'renovação') deveu, contudo, sua continuidade no modernismo à capacidade que demonstraria de abrir mão de certas características tradicionais. Como consequência, estilo, função e iconografia das obras de arte sacra teriam, muito provavelmente, que acompanhar estas transformações.

X Encontro Nacional da ANPAP

72

Encontramo-nos, neste momento, longe das antigas concepções da arte servindo aos propósitos da religião. Ao traçar um paralelo direto entre os atos cri-

adores artístico e divino, a Igreja assente na inevitavelmente crescente autonomia da esfera artística. Frei Bruno Palma O.P. sintetiza desta forma algumas das idéias gestadas naquele período:

O que faz religiosa uma obra de arte é, antes de tudo, ser bela [grifo dele] e realizada como obra de arte, ser de tal modo verdadeira e densa (...) que nos comunicaria e seria, indubitavelmente, a seu modo -, fosse ou não religioso o artista - uma centelha do ato criador do próprio Deus. Vendo-a, veríamos também um reflexo seu; ela nos faria mergulhar no seu mistério, ainda que obscuramente.¹⁶

Em seguida ele destaca o que viria a representar um desdobramento lógico deste esquema:

Mas há outra característica que remete a um plano ainda mais radical: é religiosa toda

obra que, pela sua densidade e força, nos fala do homem, dos seus dilemas, sonhos e inquietações. É lá, nessa profundidade, que se pode encontrar o religioso, porque se encontra o humano. [grifos dele]¹⁷

Este processo não avançaria, porém, sem que o teor das obras sofresse alterações significativas. Em primeiro lugar, a humanização iria operar-se em prejuízo dos valores transcendentais e místicos. Pois a arte sacra no modernismo não mais se contentaria em explorar o drama religioso, almejando conferir à obra um caráter mais amplo, a englobar também o drama da humanidade. A preocupação social que transborda dos trabalhos coloca os problemas do presente como um parâmetro de reflexão e as obras passam a tecer comentários sobre o homem atual.

É possível observar uma mudança nos padrões iconográficos das imagens religiosas, desembocando em uma humanização do reino dos céus e da divindade. Procura-se uma proximidade com Deus, antes impensada, acreditando-se que a presença divina possa ser mais de perto sentida quando aborda o homem na simplicidade de sua miséria. Não é coincidência, então, que a tradução iconográfica mais que perfeita do período seja representada por motivos como o do Cristo Redentor e o do São Francisco de Assis como 'pai dos pobres'.

O Cristo Redentor aparece como a 'idéia de Deus' do período; não mais o Imperador, o Herói ou o Filho do Rei, o Cristo agora é nosso Irmão e Redentor. É travestido dessa maneira que ele lembra às grandes massas, carentes de salvação, do Seu sacrifício, repreendendo-as como um irmão e guiando-as até Ele.

Na capela do Cristo Operário, Ele não apenas é o Redentor, como também um "operário cercado quase de contingênci-

as humanas, tal a expressão de seu rosto no altar-mór”, segundo a descrição de Arroyo.¹⁸ A iconografia católica passa também a incorporar, assim como acontece à pintura laica modernista, certos símbolos industriais. Aqui, estes elementos operam tanto no sentido de desenvolver uma ligação com a nacionalidade, como de promover fortes associações com a comunidade a qual pretende particularmente atingir. Tendo a fábrica no plano de fundo, Jesus torna-se, no plano frontal, mais um companheiro trabalhador; foi humanizado o reino dos céus.

Na Pampulha, o *São Francisco de Assis despojando-se das vestes* de Portinari prescinde dos atributos e da indumentária que tradicionalmente o caracterizam. Aqui, ele é o ‘herói marxista’, se nos detivermos na indignação contida de seu gesto, ou o irmão do retirante, se nos ativermos ao corpo esquelético e à expressão sofrida. Em todo caso, são léguas de distância em relação, por exemplo, a uma representação que havia se consagrado tradicional no Quatrocento italiano: o motivo do conceito teológico e místico de ‘Francisco como o segundo Cristo’.

Os murais de Pennacchi na igreja de *Nossa Senhora da Paz* mantêm também a preocupação em realçar o humano dos santos, segundo Bonadei, “não para diminuir-los na sua santidade, mas para irmaná-los aos homens”.¹⁹ Toques de naturalidade aparecem aqui e ali para aproximar os episódios bíblicos do mundo cotidiano, como o cachorro que espreita a cena do nascimento de *Nossa Senhora*. O *Santo Antônio dando esmola* segue as mesmas coordenadas do *Francisco da Pampulha*, guardadas, evidentemente, as diferenças de estilo. O santo é o amigo dos pobres, a pobreza é retratada caligraficamente em todos os seus detalhes.

As obras em questão, realizadas num período sob o impacto da Segunda Guerra, sob o signo de um processo de retomada do religioso, mas caracterizado pela humanização da dimensão do sagrado, possuem em comum, ainda, a pendulação por duas zonas de marcada influência: o barroco e os primitivos italianos do Renascimento. Analisando-se comparativamente os diferentes tipos de comissão, percebe-se, por um lado, que estes três exemplos encontram-se inseridos numa fase de disseminação dos ciclos pictóricos monumentais, quando observa-se um renascimento da pintura mural e da técnica do afresco. Faz-se também sentir a influência italiana, da origem dos três artistas, influenciados em graus diversos pela arte do Quatrocento. Certas coincidências nas transformações que se pode sentir na iconografia não eliminam, contudo, as grandes diferença nos estilos arquitetônicos e figurativos e nas condições de mecenas e comissão. Dois dos casos - *Nossa Senhora da Paz* e *Cristo Operário* - demonstram graus variados de organicidade entre os religiosos encomendantes, a comunidade para a qual se destina a obra e os artistas que a executam; outro - *Pampulha* - caracteriza-se por um mecenas de Estado que entra em rota de colisão com o clero.

Anna Paola
P. Baptista

73

Notas

1. Henze, Anton & Filthault, Theodor, *Contemporary Church Art*. New York: Sheed & Ward, 1956, p. 15. Ver ainda Rambush, E., ‘Contemporary Christian Architecture and Catholic Faith’ in Eversole, Finley (ed), *Christian Faith and the Contemporary Arts*. New York: Abingdon Press, 1957, pp. 205-211.
2. Citado em Lima Junior, Augusto de, *Arte Religiosa*. Belo Horizonte: Instituto de História, Letras e Arte, 1966, p. 12.
3. Pichard, Joseph, *L’Art Sacré Moderne*. Paris et

Grenoble: B. Arthaud, 1953, pp. 95-106. Ver também, do mesmo autor, *Les Eglises Nouvelles à Travers le Monde*. Paris: Éditions des Deux Mondes, 1960.

4. Pattinson, George, *Art, Modernity and Faith. Towards a theology of art*. New York: St. Martin's Press, 1991, p. 8.

5. Henk van Os faz uma comparação interessante entre a re-emergência dos valores espirituais na Itália após a Peste Negra de 1348 e na Europa e E.U.A. após o fim da Segunda Guerra Mundial. *Siense Altarpieces 1215-1460*. Vll. Groningen: Egbert Forsten, 1990, pp. 24-33.

6. Cf. Hubbard, Celia, 'The Catholic Imagination and the Painting of our Time' in Eversole, Finley (ed), *op. cit.*, pp. 186-192 e Dixon Jr., John W., 'The Sensibility of the Church and the Sensibility of the Artist' in Eversole, Finley (ed), *op. cit.*, pp. 80-88.

7. Cf. Salmoni, Anita e Debenedetti, Emma, *Arquitetura Italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981 e Arroyo, Leonardo, *Igrejas de São Paulo*. 2.ed. revista. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1966.

8. Citado em Arroyo, Leonardo, *op. cit.* p. 266.

9. Arroyo, Leonardo, *op. cit.*, p. 266.

10. Ver Santos, Cristina Ávila, 'Modernismo em Minas- Literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto', *Análise e Conjuntura*, v.1, n.1, jan/abr 1986, pp. 165-200; Fabris, Annateresa, *Cândido Portinari*. São Pau-

X Encontro Nacional da ANPAP

74

lo: Edusp, 1996, pp. 97-99.

11. O conjunto havia sido tombado pelo SPHAN em 1947. Cf. Souza, Wladimir Alves de (coord), *Guia dos Bens Tombados: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984, p. 16.

12. Fabris, Annateresa, *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 60.

13. IPHAN-Arquivo Central. Pasta Obras/MG/Belo Horizonte/Pampulha/Igreja: são Francisco.

14. Arroyo, Leonardo, *op. cit.*, pp. 278-280.

15. ALFREDO VOLPI. Introdução e comentários de Theon Spanudis. Organização Ladi Biezus. Rio de Janeiro: Kosmos, 1975.

16. Lima, Alceu Amoroso e Palma, Bruno, Frei O.P., *Arte Sacra Portinari*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1982, p. 91.

17. *Idem*.

18. Arroyo, Leonardo, *op. cit.*, pp. 278-280.

19. Citado em Bardi, Pietro Maria, Fulvio Pennacchi. s.l.: Raíces, 1980, p. 26.

Anna Paola P. Baptista

e-mail: cmaya01@visualnet.com.br

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social do IFCS/ UFRJ

Curadora e Coordenadora de Comunicação Social do Museu da Chácara do Céu no Rio de Janeiro.

FORJANDO A NAÇÃO, O CIDADÃO, O ARTISTA... O SENTIDO DA ACADEMIA

Cybele Vidal Neto
Fernandes

A presente comunicação é parte da nossa pesquisa do Curso de Doutorado (em andamento no IFCS / UFRJ), cujo objeto de análise é o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, da cidade do Rio de Janeiro, durante o Segundo Reinado. O período focado pode ser definido a partir de duas datas - limite, referentes a duas reformas de estatutos: a primeira diz respeito à implantação da chamada Reforma Pedreira, assinada em 14/05/1855 (cuja vigência, com algumas alterações, estende-se aos últimos trinta e quatro anos do reinado de D. Pedro II) e a segunda, à reforma que transformou a Academia Imperial em Escola Nacional de Belas Artes e criou o Conselho Superior das Belas Artes, assinada em 08/11/1890.¹

O período caracterizou-se pela criação de órgãos e instituições que voltavam-se para a tarefa de construção da história e dos marcos simbólicos da nação brasileira, como o Colégio Pedro II e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/IHGB, ambos fundados em 1838. A criação do Colégio Pedro II teve como objetivo a valorização do ensino médio. O IHGB, por sua vez, ao lado de outros projetos, destacou-se como uma instituição

fortemente voltada para o delineamento do perfil da Nação brasileira, procurando "pensar o Brasil segundo os postulados próprios de uma história comprometida com o desvendamento do processo da gênese da Nação".²

O IHGB, criado a princípio como uma instituição político-cultural não oficial, segundo o modelo francês do Institut Historique de Paris colocou-se, a partir de 1851, sob a proteção do Imperador e integrou-se ao projeto de consolidação do estado monárquico brasileiro. Ao lado dessas instituições impõe-se avaliar o papel da Academia das Belas Artes, órgão oficial de ensino artístico no país, procurando compreender o sistema de ensino res-

ponsável pela formação do artista que serviria aos ideais da Nação que se delineava. Esse artista, após receber a formação acadêmica no Brasil e aperfeiçoar-se na Europa, retornaria ao país para servi-lo e dele servir-se pela oportunidade de nele produzir a sua arte e receber a conseqüente consagração. Sua glória maior seria ser reconhecido como artista pelo Estado e pela sociedade e ingressar na Academia como professor. A instituição, sob a proteção do Estado, era o único centro autorizado e reconhecido de ensino de artes no país e nela ingressavam aqueles que desejavam participar da elite cultural em formação.³

Quais seriam, pois, as regras, os parâmetros, os modelos, os métodos adotados pela Academia para formar esse artista? Que objetivos, mais exatamente, deveriam ser alcançados nesse processo? Que orientações seriam aceitas como as mais adequadas a tais objetivos? Sendo o nosso objeto de estudo o ensino acadêmico das belas-artes, torna-se importante

Cybele Vidal
Neto Fernandes

75

compreender as diferentes formas de apropriação desse sistema, considerando, nos diferentes espaços e temporalidades, os fatores que nele interferiram. Para melhor compreendermos a questão brasileira, entendemos que é preciso considerar, em especial, as questões referentes às acadêmias na Itália, na França e em Portugal; avaliar seu sistema de ensino, suas metodologias, os princípios renascentistas que nortearam seus objetivos.

Em 1593, graças aos esforços de Zucari, foi inaugurada em Roma a Academia de São Lucas, também estruturada como escola de arte, a qual serviu de modelo para muitas outras dessas organizações, cuja

X Encontro Nacional
da ANPAP

76

ênfase centrava-se no estudo teórico da Geometria e do Desenho. Arnold Hauser observa que, no discurso de posse, Zucari exorta o *culto da virtude e da piedade*, e acentua a importância, nas questões da teoria da arte, das conferências e discussões. Coloca ainda o problema da precedência nas artes, que se tornara assunto de interesse geral desde a Renascença, e da definição do conceito básico de Desenho, isto é, o primeiro esboço, a idéia artística por detrás da obra.⁴ O modelo definitivo de academia, no entanto, foi delineado pela França, no século XVII: a Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 1648. A partir dos preceitos gerais firmados por Colbert e Lebrun, a Academia implantou um rígido sistema de ensino que subordinava o artista ao Estado, definindo esse caminho como o único possível para a sua consagração.

Nesse sentido, a academia deveria ser dirigida por um pintor ou escultor, ser tutelada pelo rei, cabendo ao Primeiro Ministro o título de Protetor da Academia. Deveriam ser conferidos os títulos de Acadê-

micos de Honra a nobres e aristocratas (que formariam a Junta Particular), e os títulos de Acadêmicos de Mérito aos participantes da Junta Ordinária. Um sistema como esse, no qual os cargos de grande representatividade seriam ocupados por representantes do Governo e da elite cultural, certamente garantiria o cumprimento dos rígidos estatutos da Academia em favor da produção artística assentada nos moldes classicizantes estabelecidos. Para tanto era imprescindível que a orientação dos cursos se voltasse para o ensino do Desenho, em suas diferentes modalidades.

No Brasil, a Academia Imperial das Belas Artes, organizada pelos mestres da Missão Francesa, foi regida, entre 1826 e 1831, por um estatuto interino, baseado no Projeto do Plano da Imperial Academia das Belas Artes (realizado sob a direção de Debret em 1824 e só publicado em 1827).

⁵ Entre 1834 e 1851 a Academia foi dirigida por Félix Émile Taunay: sua administração iniciou-se com a implantação da Reforma assinada pelo Ministro do Império José Lino Coutinho, em 20/12/1831, elaborada pelos professores, a partir da iniciativa de Debret (que partira para a Europa em Julho daquele ano). Pela Reforma, as novas áreas de ensino seriam Pintura Histórica, Pintura de Paisagem, Arquitetura e Escultura.

Em 22/04/1854 Manuel de Araújo Porto-Alegre foi nomeado diretor da Academia: a ele coube a implantação da Reforma Pedreira, que resgatava a idéia do projeto inicial da Academia, datado de 1816, relativamente à valorização da mão-de-obra para os ofícios necessários às diversas áreas de produção. Porto-Alegre, o idealizador do texto da Reforma, considerou que o surgimento da Academia, a partir da primitiva escola Real de Ciências, Artes e Ofícios - objetivando conciliar a educação artística com o ensino técnico de ofícios mecâ-

nicos - criara um modelo de instituição muito adequado a um país desprovido de especialistas em qualquer área de conhecimento. Em seu discurso de posse, o novo Diretor declarou que assumia a direção da Academia por indicação do Imperador e faria cumprir firmemente os estatutos estruturados com o objetivo de reorganizar a instituição e colocá-la a serviço do país, preparando a mocidade como artistas ou artífices, reafirmando a vocação nacionalista da instituição.

Centrando-se nos objetivos e métodos de ensino, Porto-Alegre procurou aparelhar a Academia: construiu as dependências da Pinacoteca, reformou a Biblioteca, anexou o Conservatório de Música, definiu os campos de atuação dos artistas e artífices, sem confundir ou desvalorizar as suas funções sociais. Em relação ao papel da Academia como núcleo de produção e avaliação dos projetos e obras do Governo, Porto-Alegre centrou-se nas questões da Arquitetura, reservando sobre o tema doze dentre as trinta teses que propôs à reflexão da Congregação da AIBA.

Segundo o novo Estatuto o Corpo Acadêmico da AIBA era formado pelos professores Efetivos e os Honorários, e era presidido pelo Ministro e Secretário do Império ou pelo Diretor da Academia. O plano de estudos compreendia cinco sessões: Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências Accessórias e Música. O Título IV tratava dos trabalhos acadêmicos e determinava:

“A Academia das Belas Artes, no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim, no de auxiliar o Governo em tão importante objeto empregará, na proporção de recursos que tiver, os seguintes meios:

1. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no artigo 4
2. Concursos públicos e particulares
3. Exposições públicas
4. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos
5. Viagens aos seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem
6. Aplicação das matérias que formam o plano do seu ensino à indústria nacional
7. Uma biblioteca especial ao objeto de sua instituição
8. Sessões públicas em que se leiam escritos sobre as artes e se discutam matérias concernentes ao seu progresso
9. Publicação de um periódico constante de texto e estampas apropriadas

E mais adiante,

27. O professor de Gravuras de Medalhas ... fará com que seus alunos se exercitem por meio do desenho na composição de grupos e alegorias
39. O professor da cadeira de Pintura Histórica... aos alunos mais adiantados adestrará na composição de objetos históricos, preferindo sempre os nacionais ou religiosos.
40. Os Prêmios de Segunda Ordem serão conferidos aos artistas que mais se distinguirem nas Exposições Públicas ou àqueles a quem a Academia julgar dignos destas distinções por seus trabalhos artísticos (monumentos, decorações de edifícios, estátuas em praças públicas, medalhas, cenários...”⁶

Os compromissos da Academia com o Governo Imperial e a sua participação no projeto do delineamento simbólico da Nação podiam ser percebidos em vários artigos do texto da Reforma Pedreira. Além disso, a tradição do ensino acadêmico fora também enfatizada no referido texto, uma vez que o mesmo voltava-se

Cybele Vidal
Neto Fernandes

para a formação do artista a partir de critérios científicos assentados em rígidos princípios norteadores - a supremacia do Desenho ,a Natureza como mestra na busca do ideal de beleza, o ensino disciplinado e gradual (tendo como ponto de partida a imitação, seguida da invenção e da expressão). Nesse sentido, na Sessão II, que trata do ensino do Desenho, o texto da Reforma esclarece que:

18. A aula de Desenho Geométrico será dividida em duas séries: a primeira, complementar da cadeira de Matemática, constará de Desenho Linear; a segunda, de aplicações especiais do mesmo desenho à profissão ou destino dos alunos.

X Encontro Nacional
da ANPAP

78

19. Todos os alunos são obrigados a frequentar o ensino de primeira série antes de passarem para o estudo de qualquer outro ramo artístico. Os trabalhos desta série durarão um ano letivo, durante o qual o respectivo professor ensinará aos alunos o Desenho de Figuras Geométricas, o das três Ordens Gregas e a Teoria das Sombras. O aluno que dentro de um ano não se achar habilitado nesta matéria continuará a frequentar a mesma no ano seguinte.⁷

Do mesmo modo, o último artigo de que tratam as diferentes Sessões (Arquitetura Civil, Escultura de Ornatos, Gravura de Medalhas e de Pedras Preciosas, Estatuária, desenho Figurado, Pintura de Paisagens, Flores e Animais, Pintura Histórica) determinava que nenhum aluno seria matriculado nessas aulas sem terem sido aprovados nos cursos de Desenho Geométrico e Figurado e de Matemática Aplicada. Desse modo, assentada em critérios científicos a partir aplicação de rígidos princípios norteadores, como pressupostos racionalistas que embasavam o ensino acadêmico, reafirmava-se a filo-

sófia neoclássica e acadêmica da instituição, caracterizada pela imitação ou inspiração, na Arquitetura, Escultura e Pintura, dos modelos clássicos gregos e romanos e do Renascimento italiano.

O ensino acadêmico no Brasil, na verdade, tendia a percorrer o mesmo caminho que as academias européias haviam seguido observando-se que, na medida em que as mesmas foram assumindo um papel sócio - político cada vez mais relevante, esse método de ensino fora se tornando cada vez mais rigoroso. Nesse sentido, Arnold Hauser observa que:

"A quinta-essência da forma clássica é a disciplina, a limitação, o princípio de concentração e integração. Esse princípio não se exprime em parte alguma tão caracteristicamente como nas unidades dramáticas, que no classicismo francês foram de tal forma consideradas como evidentes que, depois de 1660, não foram mais postas em causa, sendo apenas formuladas de maneiras diferentes".⁸ (grifo nosso)

Os princípios evocados por Hauser estavam presentes no sistema de ensino acadêmico, no qual toda a polícia das academias era necessária para assegurar a observância universal. Nesse sentido, procurando assegurar o cumprimento das regras estabelecidas, o texto da Reforma determinava ainda:

"Art. 138- A Academia terá uma só classe de alunos, que será a dos matriculados nos Cursos de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico, os quais daí prosseguirão para as outras aulas, segundo o seu aproveitamento. A essas aulas serão admitidas quaisquer pessoas, independente da matrícula, contanto que se sujeitem à polícia e disciplina do estabelecimento" (grifo nosso)⁹

As regras de disciplina eram muito rigorosas, sendo proibido aos alunos até mesmo passearem em grupo nas dependências da Academia. Conseqüentemente, as punições impostas eram bastante severas: seguiam uma escala de valores que iam desde uma simples advertência, uma repreensão em público ou mesmo uma pena de prisão correccional de 1 a 8 dias, de até 40 dias ou a perda de um ou dois anos de estudo, conforme a gravidade do delito. Pelo texto da Reforma, a reunião do Corpo Acadêmico poderia equivaler a um tribunal (Art. 89) cabendo ou não recurso ao Governo Imperial nas causas relativas às atividades acadêmicas dos seus professores, sendo dever do Diretor: *"Fiscalizar o método adotado pelos professores, evitando que se desviem dos programas aprovados; exercer a polícia no recinto do edifício..."* (Art. 96).

Desse modo, o aluno da AIBA, que ingressava na Academia com tenra idade (a partir dos doze anos) obedecia a uma rígida hierarquia - o Porteiro ou Guarda, demais alunos, professores, Corpo Acadêmico, Diretor, Conselho de Estado e seu Ministro. Submetia-se a um método de ensino estruturado em regras severas, segundo modelos impostos como padrões a serem seguidos, de acordo com a tradição do ensino acadêmico. O seu aproveitamento era avaliado através de testes sistemáticos e do parecer das Comissões de Avaliação, que premiavam ou puniam o aluno que não produzisse segundo as regras clássicas e acadêmicas estabelecidas. Sobre o assunto Herbert Head, no entanto, observa:

"A verdadeira disciplina é o modo de conduta desenvolvido espontaneamente. Qualquer outra forma de comportamento que assuma o mesmo nome é mera e arbitraria coerção imposta por temor ao castigo, instável quanto ao seu equilíbrio e produtora de tensões individuais e sociais. O caminho da harmonia racional,

*até o equilíbrio físico, até à integração social, é o mesmo caminho - o da educação estética."*¹⁰

Durante três anos e meio (1854 a 1857) enquanto Diretor da Academia, Porto-Alegre trabalhou com afinco na implantação da Reforma Pedreira. O seu curto período de administração foi bastante profícuo, no entanto, para a reestru-turação do ensino e o reforço das suas diretrizes acadêmicas. Em 1855 escrevia: *"Há mais calma e ordem e aos poucos a vida acadêmica irá substituir o método intuitivo ou rotineiro pelo método racional e progressivo"*.¹¹ Era preciso tempo para que as novas regras se pusessem em prática e amadurecessem os seus objetivos. Uma mudança foi muito significativa: Os alunos foram contemplados com um período maior no seu aperfeiçoamento na Europa, indo primeiro para a França (que, segundo a Academia, estava à frente nos métodos de ensino) e depois para a Itália, e demais países importantes na arte européia, A Reforma Pedreira, que com poucas modificações regulamentou o ensino na AIBA até ao final do Segundo Reinado, prepararia o terreno no qual os alunos da Academia fariam das décadas entre 1860 e 1880 o período áureo da arte brasileira no século XIX.

Notas

1. Sobre as reformas que demarcam o período, ver: Decreto 1003 de 14/05/1855, que dá novos estatutos à AIBA, assinada pelo Ministro e Secretário dos Negócios do Império Luís Pedreira do Couto Ferraz, constando de 14 Títulos, 4 Capítulos, e 140 Artigos. Ver também Decreto 983 de 08/11/1890, que aprova os Estatutos da Escola Nacional de Belas Artes, assinado pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios da Instituição Pública, Correios e Telégrafos, Benjamim Constant Botelho de Magalhães, constando de 14 Títulos e 87 Artigos.

Cybele Vidal
Neto Fernandes

2. Ver sobre o assunto: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A escrita da história e a questão nacional no Brasil - 1837/ 1857. (Tese de doutoramento pela Universidade de Berlim). Ver ainda: _____, Nação e civilização nos trópicos : o Instituto Histórico e Geográfico e o projeto de uma história nacional. In: Caminhos da historiografia. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1988.

3. A segunda Academia de belas-artes criada no Brasil foi a da Bahia, em 1877. Sobre o assunto ver: FLEXOR, Maria Helena. Academia Imperial de Belas Artes - "ins-piração da Academia de Belas Artes da Bahia." In: 180 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1997, p. 281 - 305.

4. Ver sobre o assunto: HAUSER, Arnold. A época do realismo político. In: História social da literatura e da arte. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, p. 415 - 454.

5. Esse estatuto dividia a instituição em Academia das Belas Artes e Escola Imperial e Nacional de Desenho, e estabelecia quatro áreas de ensino : Classes de Arquitetura, Escultura, Pintura e Desenho (ou Escola imperial e Nacional de Desenho). O imperador seria o Protetor

Perpétuo da Academia e o Ministro dos Negócios do Império, o Presidente do Corpo Acadêmico; haveria ainda uma Junta de Direção constituída pelos Membros Honorários(nobres e sábios nacionais, que só vigorou a partir de 1851). Essa

Junta seria intermediária entre o Corpo Acadêmico e o Governo, o que garantiria, como nas academias européias, excelência e rigor científico à instituição, assim como uma relação estrita entre os interesses do Estado e a produção da Academia.

6. Ver sobre o assunto: Decreto de 14/05/1855 que dá novos Estatutos à Academia Imperial das Belas Artes. Arquivos do Museu D. João VI/EBA.

7. Ver sobre o assunto: Texto da Reforma Pedreira, p. 3, Sessão II - Do Desenho Geométrico e Industrial.

8. Ver sobre o assunto: HAUSER, Arnold. O barroco nas cortes católicas. In: História Social da literatura e da arte. Op. cit., p. 580.

9. Ver sobre o assunto: Texto da Reforma Pedreira, p. 16, Cap. III- Dos alunos e sua freqüência e da Polícia acadêmica.

10. HEAD, Herbert. Educación por el arte. Buenos Ayres: Editorial Paidós, 1977, p. 275 - 276.

11. Ver sobre o assunto: Arquivos do Museu D. João VI, Pasta do artista.

Professora Cybele Vidal Neto Fernandes
INSTITUIÇÃO DE ORIGEM: Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cursos de Graduação e Pós- Graduação / Mestrado
Mestrado em História e Crítica da Arte / EBA/ UFRJ
Doutorado em curso - Programa de Pós-Graduação em História Social, área História da Cultura.
CATEGORIA/ UFRJ : Professor Adjunto IV

X Encontro Nacional da ANPAP

80

A TRAMA DO VALOR NA ARTE: O DEBATE DESENHO E COR

Elaine Caramella

Ao percorrermos a literatura artística produzida no século XVI, perceberemos que este é marcado por duas vertentes artísticas: a tosco-romana e vêneta. Assim, para entendermos a introdução da paisagem em seu sentido fenomênico, torna-se necessário não só o entendimento dessas vertentes, como também resgatarmos aquilo que a tradição chamou, pejorativamente, de Maneirismo.

Desde sempre o Maneirismo ocupa na História da Arte um lugar menor, secundário. O furor periodicizante ora situa e confina o Maneirismo como parte da Alta Renascença, ora confunde-o com o Barroco. Entender a raiz desse problema implica voltar a Giorgio Vasari¹, primeiro historiador da arte. Vasari irá dividir as vidas dos artistas do Renascimento em três momentos: 1o. Século XIII, com Cimabue, quando os artistas começam a copiar os antigos; 2o. século XV com Brunelleschi, Masaccio e Donatello, considerados por ele como os grandes artistas; 3o. século XVI com Michelangelo, a perfeição. A arte realizara tudo o que era permitido a um imitador.

Essa divisão de Vasari será assinalada tanto no Prólogo Geral, quanto na obra como um todo, construindo assim, aquilo que ele chama de antigo, velho e moderno: **velho** será designativo para a Idade Média; **antigo**, para a Antiguidade e **moderno**, para seu momento presente. Além disso, especificamente no Prólogo às vidas, irá se referir a pintura vêneta como

“disordinata maniera” (no sentido de maneira, ou estilo desordenado), tendo em vista seu caráter fenomênico, de coisa observada e sentida pela percepção. Essa **maniera vêneta**, expressa por ele de forma pejorativa, diz respeito ao fato de o artista representar suas sensações da natureza através da cor e de compor o quadro a sua própria maneira: não o esboço a carvão, mas com toda a paleta.

A **maniera vêneta**, no sentido dado por Vasari, supera o plano da idealização, diferenciando-se assim da Renascença, que está fulcrada em teorias e leis do desenho proporcionado. Nessa medida, essa idéia de **maniera vêneta** será sinônimo tanto de estilo, quanto de sobreposição da execução à idealização. Para Vasari, só os modernos, portanto o seu presente, é que a arte é “*rinatta*” (renasceu), o que significa dizer que a produção vêneta não é arte, mas tão somente **maniera**, pois realiza-se como experiência concreta da natureza.

Essa polêmica da cor e do desenho atravessará a pintura dos séculos XV, XVI, XVII e meados do século XVIII. Formam-se assim, como dissemos no início, duas vertentes artísticas: a tosco-romana e a vêneta. Neste texto daremos acento especial a dois teóricos, que para nós são os pilares desse debate e dessas vertentes: Giorgio Vasari, e Gio. P. Lomazzo.

Nessa medida, para Vasari, artista e teórico do círculo de Michelangelo a arquitetura, pintura e escultura se unificam pelo desenho, algo pois possível pela própria retoricização/codificação já operada por Alberti. Dirá Vasari: “Porque o desenho, pai de todas as nossas três artes, arquitetura, escultura, pintura, procedendo do

Elaine
Caramella

intelecto tira de muitas coisas, um juízo universal; semelhante a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, a qual é a sua medida singularíssima; dele o desenho tira não só dos corpos humanos, dos animais, mas ainda das plantas (...) conhece a proporção que tem todas as partes, as partes entre si e com todo o conjunto. E por causa dessa cognição nasce uma certa idéia e juízo que se forma na mente, algo que depois expresso pelas mãos chama-se desenho; pode-se concluir que o desenho não é outra coisa, senão uma aparente expressão e declaração da idéia que se tem na alma e daquilo que na mente foi imaginado e fabricado na idéia”²

X Encontro Nacional
da ANPAP

82

Em outras palavras, para o teórico toscano, o juízo é correção do olhar, uma medida após todas as proporções terem sido calculadas. Isso que Vasari chama de desenho é o projeto, esboço, em que toda a composição é idealizada pelas mãos, onde tudo é realizado antes de começar a segunda etapa, a execução. No projeto esboça-se, trabalha-se os volumes, o jogo de claro-escuro. Tudo se resolve no desenho, o esboço será para Vasari o sumário da história. Enfim, para Vasari, o plano da idéia é o plano do desenho. Cor para os artistas toscos-romanos será tão somente significado de claro-escuro. O artista, aquele que tem o dom do engenho, dado por Deus, expressa idéias pelas mãos. Etimologicamente, a palavra engenho é de origem latina e significa talento, gênio, inspiração, invenção. De engenho, origina-se engenheiro. Inspirado por Deus, o gênio-artista é aquele que tem o dom do desenho para criar.

Assim é que a vertente tosco-romana irá conceber o belo como manifestação da natureza divina. Para essa vertente, o belo em si é o plano das idéias, arte é idéia

que corresponde ao desenho proporcionado. O desenho proporcionado para o teórico toscano é aquele que corrige o olhar da idéia (**concetto e giudizio**) pela mensuração o que, de resto, esse desenho proporcionado será expressão que se manifesta pela mão, ou ainda, tudo que provém da imaginação.

Pádova, no entanto, como um centro de estudos voltados para a medicina e fenômenos naturais, desenvolverá também uma corrente de pensamento e atividade voltadas para a observação da natureza, acompanhadas de experimentos e pesquisa empírica. Tal corrente desembocará na vertente de arte vêneta. Essa vertente privilegiará a execução à idéia, isto é, a cor ao desenho.

Isso significa dizer que para a corrente vêneta não irá existir os dois tempos do pintar, isto é, o desenhar e depois, o colocar cor. Os vênets irão resolver a questão da idealização na própria execução. Para eles não existe um momento e, depois o outro. Tudo se resolve na cor. Os vênets irão resolver a questão da idealização na própria execução. Para eles não existe um momento e, depois o outro. Tudo se resolve na cor. Só que como já revelou Shearman³, resolver a questão da idealização na execução ou na cor, significa também resolver a idealização na prática, coisa bastante polêmica para a tradição do século XVI.

Essas idéias colocarão questões para a pintura do retrato e da paisagem. Tanto o retrato quanto a paisagem, desde a sua inserção na pintura estiveram marcados como signos da memória. Não se trata, neste caso, como dissemos, nem do retrato nem da paisagem observada: é o desenho, projeto da imagem invisível, porque idealizada. É pelo desenho dos traços emblemáticos que o artista irá corrigir a natureza, sendo pois o juízo que o artista dá, a correção de seu olhar. Reto-

mando Vasari, juízo é percepção, percepção esta que o artista interpreta e corrige o defeito natural. Esse defeito natural, no seu entender é a ausência de marcas temporais, sociais, morais e éticas que o desenho deverá dar ênfase, portanto completar aquilo que a natureza não fez.

Nesse sentido, a arte italiana, de raiz greco-romana, terá tradição na escultura e nas grandes proporções. Daí a força do afresco na pintura italiana. O afresco pelo fato de o artista pintar em parede alta e para ser visto a distância, reduz-se ao esboço, já que não é possível uma observação tenaz da natureza. A esse natural intervem imaginação e invenção, portanto, um natural impregnado de idéia, isto é, desenho. Essa concepção de idéia como desenho não irá se chocar com a concepção de natureza. A natureza até os meados do século XVI não é concebida como fenômeno, mas como realidade eterna. Diferente, deixemos claro, é o caso dos flamengos. Estes após terem inventado a tela e o cavalete, como também o óleo, conceberão o retrato e a paisagem diferentemente, o que equivale dizer que mudanças na estrutura material implicam mudanças nos procedimentos artísticos.

De qualquer forma, Giovanne Lomazzo⁴, como teórico do círculo vêneta, ao fazer a crítica da tradição florentina do desenho, irá colocar que a "arte do retratar natural", tornou-se tão divulgada que quase perdeu sua dignidade, já que esses retratos e paisagens são feitos sem quaisquer distinção, desrespeitando princípios e repúblicas, porque, dirá ele, o pintor "rústico" não sabe o que é retratar, já que para esses o juízo se confunde com a razão do próprio retratar. Lomazzo ao fazer a crítica da dominância do desenho, dirá que se cada coisa retratada fosse constituída apenas de matéria, isto é, quantidade proporcionada, todos os homens e paisagens seriam

iguais, já que não seria possível estabelecer a diferença. Isto porque, para o teórico vêneta o desenho proporcionado não estabelece diferença, porque isto só é possível mediante a cor e não pelo desenho. Para Lomazzo, os artistas tosco-romanos constroem apenas metamorfoses. Daí, Lomazzo classificar os pintores em **goffi** e **maturali**.

Os **goffi** no sentido de inexperientes e pintores de pouca qualidade; os **maturali**, os artistas tosco-romanos, já que para esses, como dissemos, a forma é desenho proporcionado, ou como queria Vasari, "imitando com linhas a natureza da coisa que se pinta". Uma imitação que não busca diferenciar uma coisa da outra, já que como ele quer, o desenho é idéia, é conceito que envolve, de um lado, uma imagem abstraída da alma e, de outro, é imagem proporcionada, resultando disso, como já foi dito anteriormente, no entender de Lomazzo, uma metamorfose.

Elaine
Caramella

83

No entender de Argan⁵, os vêneta comecem a superar a distinção entre natureza e história. Eles intuíram e fixaram o valor absoluto da existência como experiência completa do real. Essa experiência completa do real para Lomazzo será definida como qualidade, isto é a cor com que opera o artista. Dirá ele: "a cor que opera o pintor é qualidade; e por isso ela dá a figura a própria semelhança, fazendo-a assemelhar ao natural porque é veríssima, a própria qualidade; e ainda que se diga que uma coisa é símile a outra que tem a mesma quantidade, isso é dito de maneira imprópria, porque verdadeiramente falando, ele se chamará igual e não semelhante"⁶. Se cor é qualidade, desenho proporcionado é quantidade proporcionada, isto é, o desenho

constrói coisas iguais; a semelhança que a arte opera com a natureza só é possível pela cor. Por isso é que Lomazzo diz que os **goffi e os matteriali** não retratam o natural, eles metamorfoseiam.

No entanto, para Lomazzo, a cor deverá ser iluminada, "aquilo que sem o qual o olho não poderá ver". Cor-iluminada que incide sobre a coisa retratada e que irá enfatizar e revelar de um lado, a semelhança com o natural e, de outro, o elemento diferencial da natureza física ou social. E, nisso a pintura irá fingir, irá dar a ilusão dessa qualidade de semelhança pela cor, coisa que a escultura, é claro, dentro da concepção de Lomazzo, não poderá fazer, já que está confinada a tridimensionalidade.

X Encontro Nacional
da ANPAP

84

Apesar da posição vêneta, será o cânone tousco-romano que garante ao desenho e as questões ligadas a simetria, a hegemonia e ordem da produção estética. Desse sistema de ordem não escapa nem mesmo E. Panofsky que faz um brilhante estudo desde o Egito até a Renascença. No entanto, dirá P. Francastel "...ele deu a priori ao termo simetria seu sentido clássico e ligou-o à relação existente entre regularidade das figuras e as proporções do corpo humano. Para ele, é a colocação em proporções e a projeção figurativa das partes do corpo humano que através das épocas, é a fonte permanente das regras do estilo e a razão do diálogo figurativo possível de homem para homem e de geração para geração"⁷.

Além disso, sabemos que tanto para Panofsky quanto para outros estudiosos, geometria ou desenho proporcionado será identificado a estilo. Assim, apesar de ser o estilo uma questão espinhosa, ele irá apa-

recer nos estudos históricos da arte sob diferentes rótulos com diferentes significados. No jogo em que tal coisa é igual a tal coisa, o estilo ora é um sistema de representação (Cf. Hauser, A); ora é expressão da personalidade do artista (Cf. Gombrich); ora é expressão do temperamento nacional, individual ou de uma época, mas também pode ser uma unidade e uma regularidade (Cf. Wöllflin). Ou ainda, uma maneira diversa de conceber uma determinada linguagem, ou então como expressão coletiva e por ser coletiva é possível dar a ela um caráter de lei, de regra geral, de escola, identificando muitas vezes a conceitos emprestados da Psicanálise, como é o caso dos arquétipos junguianos (Cf. Gombrich). além é claro, do conceito bastante importante, flagrado por Schapiro, isto é, uma concepção orgânica que tem sua contrapartida na busca de analogias biológicas no crescimento das formas. Seja como for, o estilo implica sempre algo ligado a unidade e tanto faz que seja um particular universalizado pela coisa típica, no sentido luckacsiano, ou um sistema de rótulos emprestados da lei botânica, invenção do positivismo. Isto quer dizer que falar em estilo compreende abafar e suspender o conflito, a fissura, a contradição que a obra de arte propõe interna e externamente, ao se colocar como um campo de forças.

É o caso, como já dissemos, do Maneirismo, o qual vive encoberto pelo ranço positivista. Passando por cima, de um lado, do debate suscitado pela questão da cor sobre o desenho e, de outro, da questão metodológica subjacente a pesquisa histórica, os críticos partem para a sua conceituação, a partir da dicotomia positivo/negativo: a própria montagem da palavra dá a idéia de simplificação, de coisa menor, de cópia mal feita. Por isso, a importância do estudo de Shearman. Para ele, a própria definição de Maneirismo é contraditória, a medida que projetamos nele a crise e a vontade irracional de nosso século, fora, é claro, o proble-

ma de análises sociológicas, como aquela de Hauser, construídas em torno da teoria dos reflexos sociais.

Mas, voltando às raiz dessas questões, para os artistas vênetsos não é a natureza em si que interessa, mas a experiência que se realiza vivendo-se dentro dela. É o caso de Giorgione e Tiziano. Radiografias feitas na obra de Giorgione, **A tempestade**, demonstram como o pintor modificou a obra e a composição do quadro no momento mesmo em que pintava. Ausência do desenho não é apenas renúncia do delinear e sombrear a composição, antes de pintá-la, mas a renúncia a um projeto preciso da obra. Para Giorgione, a sensação é uma corrente vital que não é possível dividir em dois tempos: o da idealização e o da execução, como plano de cor.

Da mesma forma Tiziano irá necessitar da estrutura tonal que traz a superfície todos os valores do espaço, mas precisa também de uma técnica rápida que realize imediatamente o efeito desejado. Daí, a paleta. Tiziano irá privilegiar as grandes formas que permitem largas pinceladas de cor. Serve-se, naturalmente, das técnicas do óleo que são mais brilhantes e permitem graduar a densidade do impacto pela veladura fina, como uma película transparente. O suporte usado por Tiziano será a tela, uma superfície resistente e robusta que por solicitar enérgicas pinceladas, faz com que a cor seja misturada na própria superfície.

Nesse sentido, e sob um outro aspecto, Giorgione e Tiziano se igualam a Michelangelo e Leonardo. Estes também excluíam os dois tempos de idealização e de execução. Só que os dois toscanos resolveram a execução na idealização, enquanto Giorgione e Tiziano resolvem a idealização na execução. Giorgione, enfim, dará início ao uso de "toda a paleta".

Assim, através da cor os vênetsos irão introduzir o retratar ao natural em seu sentido fenomênico. Com isso a paisagem ganhará a cena da pintura. Ela não será mais algo idealizado ao fundo do quadro. A paisagem será a própria cena. Essa experiência, sem dúvida será inovadora, mas não necessariamente compreendida pela tradição. De resto, essa mesma experiência que teve, de certa forma, início com os flamengos, permite-nos reorganizar a História, possibilitando associações mais fiéis a realidade passada, isto é, a *maniera vêneta* no modo como a expõe Lomazzo e no modo como Giorgione e Tiziano concretizam o retratar o natural, será a grande precursora do Impressionismo.

Desloca-se assim, o Maneirismo de seu tempo-espaço, ou ainda, do confinamento que a tradição lhe colocou, como apêndice da Renascença, fazendo revelar uma outra formação: inusitada, inesperada. Nessa medida, é que podemos afirmar que Van Eyck, Tiziano, Rubens, os românticos ingleses e os impressionistas irão propor formações inovadoras tanto naquilo que diz respeito a paisagem, como naquilo que diz respeito a pintura que, com certeza, será diferente da compreensão proposta pela tradição greco-romana.

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. *Immagine e Persuasione. Saggi sul barocco*. Milano, Feltrinelli, 1986.
- CARAMELLA, Elaine. *História da Arte: fundamentos semióticos*. Bauru, Edusc, 1998.
- FRANCASTEL, P. *Realidade Figurativa*. SP, Perspectiva, 1982

Elaine
Caramella

85

KOSSOVITCH, Leon. "A emancipação da cor". IN: **O Olhar**. SP, Comp. das Letras, 1988, p. 183.

LOMAZZO, Gio. Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura**. Per Paolo Gottardo Pontio - Stampatore Regio, 1585.

SCHAPIRO, M. **Estilo**. Buenos Aires, Edições 3, s/d/p.

SHEARMAN, J. **O Maneirismo**. SP, Cultrix e Edusp, 1978.

SCHLOSSER, Magnino. **La letteratura artistica**. Florença, La Nuova Italia, 1977.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori**.

X Encontro Nacional da ANPAP Firenze, Sansoni, 1906 (impressão de 1981).

86

Notas

1. Vasari, Giorgio. **Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori**. A primeira redação desta obra é de 1500 e a segunda, de 1568 foi publicada tão somente em 1648. Em 1845 foi reeditada apenas uma parte. Só na edição de 1906, editada pela Sansoni é que a obra estará completa, com o texto de 1550 e 1568. Faremos uso desta edição.

2. Vasari, Giorgio. **Le vite de piu eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino**. Firenze, Sansoni, 1906. p. 168/169.

3. Shearman, J. **O Maneirismo**. SP, Cultrix e Edusp, 1978

4. Lomazzo, Gio Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura**. Paolo Gottardo Pontio Stampatore Regio, 1585.

5. Argan, G. **Immagine e persuasione. Saggi sul barocco**. Milano, Feltrinelli, 1986.

6. Lomazzo, Gio. P. op. cit. livro IV, p. 16.

7. Francastel, P. **Realidade Figurativa**. SP, Perspectiva, 1982.

CULTURA E ESPACIALIDADE

Elisabeth Grillo

Seja reconstruindo um bairro histórico devastado por um incêndio, ou pela necessidade de abrigar os Jogos Olímpicos – as razões têm sido as mais variadas possíveis – vem cabendo à arquitetura e ao urbanismo a tarefa de viabilizar importantes mudanças nos espaços do homem para adequá-lo às exigências de um cotidiano cada vez mais tecnológico.

Embora tais intervenções sejam reconhecidamente necessárias e portadoras das novas aspirações de uma comunidade, ao observar e acompanhar ao longo dos anos a implantação de alguns desses projetos, intrigava-me o fato de receberem ao mesmo tempo prêmios prestigiosos e críticas severas de planejadores e usuários:

Os conflitos detectados iam desde a dificuldade de assimilar as mudanças propostas, até a rejeição completa de alguns desses espaços.

Com o objetivo de investigar as possíveis causas dos conflitos surgidos por ocasião de grandes intervenções arquitetônicas e urbanas, ainda que absolutamente necessárias, elaborei este estudo que é parte da pesquisa para minha tese de doutorado.

Por questões práticas, investiguei algumas das intervenções realizadas no período compreendido entre as décadas de 80 e o final da década de 90. Justifico: Efetivamente, é a partir de 1980 que começa

a surgir uma nova abordagem da relação antigo/moderno e emerge a discussão da arquitetura internacional sobre o significado de se recuperar a história no projeto. Até então, o que se observava era a tendência de se demolir o que era velho e fazer tudo de novo se modificando para uma atitude de equilibrar demolição e conservação.

Este trabalho é uma reflexão teórica, apoiada em mais de uma década de observação e experiência desses lugares, em entrevistas com os usuários e nos depoimentos de seus projetadores.

Sem hierarquizar os conceitos de velho e de novo, busquei obter uma compreensão menos insegura e mais praticável, sobre os mecanismos que não apenas permitem a convivência entre o passado e o presente na arquitetura, mas também sobre aqueles que respondem por sua transformação e atualização.

Parti da hipótese que apontava para a existência de uma estrutura maior, a cultura, da qual esses mecanismos fazem parte e são denominados códigos culturais, e que pareciam capazes, não somente de permitir a convivência entre passado e presente na experiência espacial do homem, mas também de predispor o aparato experiencial para o novo.

O ESPAÇO, A MEMÓRIA E A CULTURA

Tanto historiadores quanto arquitetos concordam que o espaço, seja individual ou urbano, não se revela aos que o ocupam, como algo destinado a usos técnicos como circular, trabalhar, morar, lazer, etc.. Esse espaço vai se constituir de uma outra re-

Elisabeth
Grillo

87

alidade, plena de sentidos individuais, ligada que está às percepções de cada indivíduo para quem a cor, a luz e a história vai transformar aquele espaço em lugar.

Assim, é o modo como cada indivíduo articula o espaço na sua memória, e não os elementos construtivos desse espaço, que vai determinar como esse espaço será apreendido. Giulio Argan, citado por Cristina Freire ⁽¹⁾, explica como funciona esse processo de percepção:

“Cada um de nós, em seus itinerários urbanos deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com o andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado: (...) lembre-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola...”

X Encontro Nacional
da ANPAP

88

Cristina Freire complementa dizendo que o percurso do indivíduo na cidade revelaria um emaranhado de escolhas, uma certa ordem, um certo ritmo, medidas de distâncias, enfim, uma certa ordenação espacial. Mas revelaria sobretudo um tecido subjacente ao traçado urbano, uma outra configuração espacial, criada pelo ato de caminhar.

Teríamos então uma outra imagem da cidade, interpenetrando na memória individual, a memória coletiva, ou a memória da cultura. Uma vez que cultura é memória, ou gravação na memória daquilo que tenha sido vivido pela coletividade, relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada. A definição de cultura como memória da coletividade vai delinear um sistema de regras segundo as quais a experiência de vida do gênero humano se faz cultura e pode ser entendi-

da como um programa para o comportamento individual e coletivo: um sistema de códigos, os códigos culturais. Constituinte do sistema da cultura os códigos culturais vão regular o comportamento e mais: vão conferir a estrutura da cultura ao mundo determinando a visão de mundo da coletividade. Assim, enquanto modelamos a cultura, a cultura nos modela. Vale lembrar ainda que, segundo Lotman ⁽²⁾, a memória não é para a cultura um depósito passivo de informação, como um computador ou uma biblioteca, mas uma parte da cultura responsável pela conservação, transmissão e atualização da informação existente na cultura.

MEMÓRIA E INTERFERÊNCIA

Indagando acerca da fundamentação utilizada por alguns dos mais importantes arquitetos contemporâneos responsáveis por intervenções igualmente importantes, nossa itenção foi a de obter respostas sobre o que consistia para eles intervir num lugar – independente de sua ordem de grandeza – uma rua, um edifício, um bairro ou cidade.

Julgamos neste momento oportuno definir lugar, uma vez que existem diferenças significativas entre as noções de área, sítio e lugar.

Área é uma dimensão, geográfica ou não, localizada numa parte da superfície terrestre. Como a área de um edifício ou terreno. Sítio é uma definição superior de área, uma vez que engloba topografia, clima, vegetação, atmosfera, etc. e já é a forma de uma porção física do mundo. Lugar é precisamente o sítio mais a história, isto é, o sítio transformado por um longo trabalho humano, adaptado às necessidades do homem.

Arquitetura e urbanismo vão, portanto, sempre se instalar num contexto já referencializado pela cultura, isto é, porta-

dor dos valores e significados dessa cultura. Vão sempre se instalar num lugar, onde as noções de sítio e história da comunidade estão sempre conectados no que chamamos de experiência arquitetônica plena.

Yi-Fu Tuan, professor de Geografia da Universidade de Minnesota, desenvolveu um trabalho acerca de espaço e lugar a partir da experiência humana. Ele afirma que:

“Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.” ⁽³⁾

Desse modo, o homem vai conhecendo o mundo através de seu corpo e sua sensibilidade que é por onde penetram as sensações que mais tarde o cérebro organizará como percepções.

Isto posto, voltando aos depoimentos colhidos junto aos arquitetos ⁽⁴⁾ podemos observar que todos são unânimes em afirmar que as relações entre passado e presente devem marcar a obra, e que esse diálogo é a condição mesma da permanência da obra no tempo, ou seja, de sua importância no presente e no futuro.

Richard Meier, norte-americano, diz que:

“há tanta coisa em volta, tanta história (...) há sempre relações que podem ser estabelecidas entre o antigo e o novo, o passado e o presente”.

Para conhecer o lugar Meier faz desenhos, observa e pensa sobre ele. Tenta perceber as relações históricas observando os edifícios e o plano da cidade. Examina essas relações, observa a situação e aprende o que é possível fazer em cada lugar

com a tecnologia e os materiais disponíveis na região.

Antoine Predock, norte-americano, professor em Harvard, (seu trabalho contém experiências onde conjuga sistemas construtivos como o adobe - tijolos de barro secos ao sol – e técnicas modernas, convencionais ou não) investiga a história.

“Vou ao lugar, converso com as pessoas que o conhecem e procuro trabalhar com elas. Leio, faço pesquisas, sinto o lugar, fico um tempo conhecendo-o.”

Keith Olsen, com trabalhos em Berlin, Estados Unidos e Japão diz que:

“Há certas coisas além do espaço, proporção, cor, escala, que são importantes para o projeto: o entendimento do lugar, de sua história e da responsabilidade que temos em fazer um edifício que fará parte do futuro daquele local. Responsabilidade histórica e contemporânea (...) é uma capacidade de sentir o lugar, muito mais intuitiva que teórica.”

Sem dúvida alguma, para Olsen, o conhecimento do lugar está vinculado à sensibilidade e percepção, tão importante para ele quanto o saber teórico, técnico e tecnológico.

Segundo Fayga Ostrower, ⁽⁵⁾ a intuição é um ato espontâneo, não uma reação do organismo, como o instinto, mas um ato da personalidade humana, vinculada à cultura e encontra-se na base dos processos de criação.

Ao propor o diálogo do edifício com a história e o futuro do lugar, seu projeto é ao mesmo tempo pessoal mas referencializado culturalmente.

Elisabeth
Grillo

89

Abrahan Zabłudowski é responsável por alguns dos melhores projetos da arquitetura mexicana. Destaca três pontos básicos no processo de projeto: o programa, sem o qual para ele não há arquitetura, o lugar (rua, bairro, cidade ou país) e um terceiro modo que consiste em tratar o assunto olhando para aquilo que chama de memória histórica:

“Vemos muita coisa desde que nascemos. Vemos pessoalmente ou representadas, ou nos são ensinadas. Existe sempre no desenhador um arquivo que se manifesta constantemente. A memória histórica é aquilo que alguém viu e é resultante das criações urbanas e arquitetônicas anteriores ao indivíduo por milhares de anos, mas também contemporâneas.”

X Encontro Nacional
da ANPAP

90

A partir desse arquivo, a memória histórica, ou como chamamos,

a memória da cultura é que se torna possível reformular intenções e alterar comportamentos. As experiências vividas, os erros e acertos, possibilitando nova orientação para o viver cotidiano.

Kiko Mozuna, arquiteto japonês, materializa a memória em seus projetos através de elementos pertencentes a um código que ele já supõe conhecido pela cultura do local. Explicando seu projeto para a Escola Municipal de Kushiro, no Japão ele relata:

“As sensações racionais da meninice se expandem em imagens maiores do que na verdade são e elas permanecem no fundo do nosso coração com grande clareza. Alguns elementos, tais como empenas, um relógio, colunas regularmente dispostas e as cornijas dos beirais são imagens nostálgicas da escola, tornando-se muito apropriadas para a memória do edifício.”

João Batista Vilanova Artigas, figura importante da moderna arquitetura brasileira, criador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, explicando seu projeto para a residência Olga Baeta, qualifica esse projeto como um mergulho no passado. Vai buscar no seu amor juvenil que tinha por sua casa no Paraná e afirma que:

“deliberadamente quis fazer uma casa paraense. Essa era a expressão que eu queria botar nessa obra.” ⁽⁶⁾

Artigas evoca sensações da juventude e articula espaços reais a lugares carregados de sentidos simbólicos, revelando lugares de existência mista. Mescla realidade, sonho e memória. Elaborada no presente pela ausência, essa obra curiosamente traz uma série de ineditismos, que como tantos outros na obra de Artigas nasciam da atualização ou transformação dos elementos do passado.

RESULTADOS

A partir da fala destes arquitetos, independente de nacionalidade e formação, podemos extrair algumas noções importantes para o esclarecimento desta investigação:

- A necessidade de entender o lugar e a sensação de que existem coisas para além dos aspectos construtivos da obra marcaram presença em praticamente todos os depoimentos.

- Uma intervenção urbanística ou arquitetônica deve estar física e historicamente relacionada com seu contexto, isto é, com a cultura que a abriga.

- Os depoentes revelaram a existência de relações entre experiência e história como um conhecimento obtido através do equipamento sensorial, ou seja, sensibilidade,

percepção, sentimento, intuição, etc., necessário e tão eficiente quanto o conhecimento técnico e científico.

- Arquitetos contemporâneos, todos concordam que há necessidade de se manter preservada a relação velho/novo, a história permeando o projeto.

- A partir do arquivo da memória é possível reformular intenções e alterar comportamentos, onde a experiência no presente orienta as ações no futuro.

- A memória presente nas obras destes arquitetos apresentou-se transformada e atualizada, podemos dizer recodificada. Não utilizadas como mímese, mas como objeto de reflexão, como imagem referencial.

DUAS INTERVENÇÕES BEM SUCEDIDAS

A reconstrução do bairro do Chiado, no centro de Lisboa, Portugal, devastado por um gigantesco incêndio em 1986, é um projeto aplaudido por críticos e usuários. História e memória permeiam tanto a parte conceitual do projeto como a parte construtiva. Álvaro Siza, arquiteto português, autor do projeto, resgatou fragmentos da realidade cotidiana do bairro, que sobreviveram ao incêndio, como portas, lâmpadas, letreiros de loja e os devolveu aos seus antigos lugares nas novas fachadas que ele restaurou completamente.

Em Barcelona, na Espanha, os arquitetos Bohigas, Martorell e Puigdomenech, mantiveram o traçado original da parte moderna da cidade, a Example, motivo de grande orgulho para os barceloneses, no traçado do novo bairro que projetaram no lugar de um velho e deteriorado bairro fabril. Esse novo bairro criado —além de abrigar a Vila Olímpica, durante as Olimpíadas de 92 se transformaria mais tarde num bairro de classe média. Conservaram ainda a cor e o material empregado nas

construções do velho bairro fabril, os tijolos aparentes, nas fachadas dos novos edifícios. E nos jardins e parques do Porto Olímpico, podemos ver, tranqüilamente ancorados no gramado, fragmentos de convés e outras partes enferrujadas de velhas embarcações. Habitantes remotos do lugar, recontam a história, cujo diálogo com o presente torna possível a compreensão e aceitação do arrojado e monumental projeto de modernização que recuperou a área portuária de Barcelona.

CONCLUSÃO

Se partirmos do princípio de que um projeto arquitetônico ou urbanístico impõe uma ordem espacial, que organiza um conjunto de possibilidades e proibições — pode ser um bairro, ou uma cidade — o indivíduo estará sempre atualizando algumas delas. Por exemplo, ultrapassando os limites fixados para o uso daquela função espacial.

Tornar efetivas algumas possibilidades da ordem construída (vai por aqui, não vai por lá), aumentar o número de possibilidades (cria atalhos e desvios) e interdições (ele se proíbe de ir por caminhos obrigatórios) é selecionar. E longe de ser uma experiência espacial impessoal é uma experiência que vai além do espaço físico e requer afetividade.

Vimos assim, que cada cultura organiza e modela seu mundo, carregando-o de valores próprios, através de formas que passam a ser normativas para aquela comunidade, determinando o modo como o indivíduo vai não somente avaliar mas vivenciar o espaço proposto num projeto arquitetônico e ou urbanístico.

Elisabeth
Grillo

Modelar ou moldar o espaço implica combinar estilos e usos. Se o estilo é uma estrutura lingüística que se manifesta no plano simbólico, ou seja, é o modo de ser de um homem no mundo, o uso define um fenômeno social onde um sistema de comunicação se manifesta de fato e remete a uma norma.

Estilo e uso se cruzam para formar o modo de ser e fazer de uma coletividade no tempo e no espaço, moldados pelo sistema da cultura.

Assim, é justamente através das pequenas resistências, mobilidades, transgressões e atalhos, que o homem comum e

X Encontro Nacional
da ANPAP

92

anônimo, no dia a dia, ao longo de sua existência e da história, altera e atualiza objetos, objetivos e códigos da ordem construída imposta. Se reapropria dos

espaços a seu modo e reescreve silenciosamente sua espacialidade.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997, p. 111.

(2) LOTMAN, Iuri. La memoria a la luz de la cultura. In *Criterios*, La Habana n. 31

(3) TUAN, Y-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, p.9.

(4) Os depoimentos dos arquitetos Richard Meier, Antoine Predock, Keith Olsen, Abraham Zabludowski e Kiko Mozuna têm como fonte o artigo de Hugo Segawa "Contextos, História, Arquitetura Latino-americana" In *Projeto* de novembro de 1989.

(5) OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 12ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997, p. 12.

(6) ARTIGAS, J. B. V. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, p. 77.

ELISABETH GRILLO

e-mail: fengrillo@guararema.com.br

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Braz Cubas de Mogi das Cruzes
Mestre em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP
Doutoranda pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC - SP

ARTE PÚBLICA HOJE

João J. Spinelli

"E a cidade ia tomando a forma que o olhar revelava."

Clarice Lispector

A complexidade da vida metropolitana atrai poetas, intelectuais e artistas que a transformam num permanente objeto de estudo, de criação estimulante. As praças, ruas, viadutos, monumentos e avenidas constituem fontes de percepção cognitiva, intelectões idealizadas do uso da arte na sociedade.

No entanto, estas idealizações são sempre fragmentárias, conferem ao artista uma visão particular que determina uma configuração cartográfica diferente do mapa mental traçado por qualquer um dos habitantes da cidade.

A metrópole contém sinais, alegorias, memórias, mistérios e símbolos impregnados da sua própria história. As relações com o espaço urbanístico determinam-se fora do convencional. A cidade não existe dissociada da sociedade, que lhe outorga significados/significantes.

Para Ítalo Calvino... "a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas"...¹

A arte pública foi muitas vezes pensada como elemento aglutinador, alusão sim-

bólica, ponto referencial da cidade no que ela tem de história, de espiritualidade e fantasia – algumas vezes como imagens de ostentação e poder: os obeliscos, as catedrais góticas, as torres; a Torre de Babel era um projeto de arte pública metafórico que possibilitaria ao homem alcançar a divindade e o próprio céu...

Para Lilian Amaral, o olhar cotidiano, "fragmentado, superficial, descontínuo, lacunar, característico da contemporaneidade, prioriza a velocidade, a mobilidade, é seletivo mas não reflexivo. A experiência artística provoca a percepção, ver em profundidade, estimula o olhar cuidadoso, apreciativo, crítico e criador".²

Muitas vezes desconhecemos os nomes das ruas, avenidas e praças, mas não esquecemos, visualmente, da localização espacial de al-

guns emblemas visuais como os monumentos às Bandeiras de Victor Brecheret, o Borba Gato do escultor Júlio Guerra, o Índio Pescador de Francisco Leopoldo e Silva, a Torre Eiffel, a Estátua da Liberdade e o Cristo Redentor no Corcovado, pontos de convergência, interseções urbanas que se transformam em imagens simbólicas, privativas (peculiares) da cidade. Sinais imbricados no cotidiano do mapa geográfico urbano, marcos que balizam o próprio espaço físico e as próprias relações sociais, inclusive as pessoais.

Para Walt Witman: "a cidade é a mais compreensível das obras criadas pelo homem", enquanto para Paulo Mendes da Rocha "a cidade em sua essência, em sua estrutura, em sua capacidade de satisfazer os interesses fundamentais do gênero humano, seria a obra de arte por excelência... a suprema obra de arte do gênero humano...". O mesmo autor

João J.
Spinelli

93

complementa: “a essência da arte é a sua dimensão pública”.³

Para Giulio Carlo Argan, o (...) “problema é justamente o do valor estético da cidade como espaço visual. Não o colocarei em termos absolutos: o que é a arte e se uma cidade pode ser considerada uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte. ‘A cidade’, dizia Marsilio Ficino, ‘não é feita de pedras, mas de homens’. São os homens que atribuem um valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos ou os literatos. (...) o valor de uma cidade é o que lhe é atribuído por toda a comunidade e se, em alguns casos, este é atribuído apenas por uma elite de estudiosos, é claro que

X Encontro Nacional
da ANPAP

94

estes agem no interesse de toda a comunidade, porquanto sabem que o que hoje é ciência de poucos, será amanhã cultura de todos”.⁴

Além do ato criador, inerente ao processo idealizador, o artista procura destacar a complexidade de usos e significados dos espaços públicos, destinados pela municipalidade às instalações de obras de arte, criando referenciais que organizam e redimensionam a vida cotidiana do morador no entorno do território cedido pela empresa privada, pela prefeitura, ou pelos governos estadual ou federal.

A arte pública anexa à paisagem e à arquitetura uma abordagem crítica da memória oficial, burocrática da cidade, que estratifica e cristaliza no cidadão um único significado histórico ou social do monumento. O artista deve sugerir ao observador uma reflexão mais ampla: estética, política, histórica, social e crítica da importância dos espaços de livre trânsito para a população.

A cidade representa, sem dúvida, a maior parte da nossa vida. “É evidente que, se

uma grande parte da nossa existência transcorre na cidade, a cidade é a fonte da maioria das imagens sedimentadas, em diversos níveis da nossa memória. Essas imagens podem ser visuais ou auditivas e, como todas as imagens, podem ser mnemônicas, perceptivas, eidéticas. Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja (...) lembra-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando, mais tarde, por ela passava com a namorada.”⁵

O artista contemporâneo não pode esquecer dos problemas/obstáculos relacionados às obras de arte em espaços públicos e, em especial, os provocados pela desindustrialização, que abandona, nas grandes metrópoles, edifícios, equipamentos e fábricas, em função da tecnologia que, cada vez mais, reduz os espaços reservados ao trabalho e os empregos.

Além da desindustrialização, o artista deve, também, procurar equipar com a sua arte as regiões periféricas, vítimas da ocupação desordenada, irregular das metrópoles, sempre distante dos equipamentos e obras de arte de uso da elite econômica/social – comum a todos os grandes aglomerados humanos.

A periferia é uma área desguarnecida de monumentos e de qualquer outro tipo de interferências artísticas, nunca pensadas para as regiões suburbanas desconectadas de ações culturais (palestras, oficinas, workshops, shows, concertos, bibliotecas e museus) que dirimam, um pouco, o sofrimento destas áreas, tão sacrificadas pela falta de planejamento urbano.

...”é no mínimo curioso que, cada vez que se fala em sociedade e em comunidade,

se exclua, relegando-os aos subúrbios periféricos, justamente os que, além de constituir a parte numericamente maior da população, são os protagonistas mais diretos da chamada função urbana"⁶

Bairros distantes dos centros administrativos e/ou econômicos desconhecem a contribuição da arte para a criação, concretização, de um repertório alegórico típico à cada zona urbana, em contraponto às cicatrizes deixadas pela ocupação caótica da terra: viadutos e pontes inacabados, lixo abandonado à vista dos moradores, tubulações "eleitoreiras" de água e esgoto "esquecidas" pós-eleições ad eternum pelos desgovernos políticos.

As interferências plásticas - com suas formas, volumes e cores - possibilitam ao ser humano criar, em função de suas experiências e vivências pessoais, identificações simbólicas que dirimem a circunscrição caótica da linha que separa a cidade da periferia.

Zonas desocupadas, muitas vezes, cobertas de entulhos, relegadas a todo tipo de intempéries podem, mesmo que temporariamente, ser revitalizadas por intervenções visuais, cênicas ou musicais que amenizam o olhar do desprestigiado trabalhador da periferia em sua volta diária do trabalho para o seu lar.

Intervenções estético/críticas que alteram o caráter precário, desagregador da paisagem urbana, redividem a percepção visual e sonora, além de enfatizar vínculos com a região e evidenciar outras concepções de propriedade pública^{NA} - privada, diferentes das convencionais: de poder e posse absolutas da terra, que permitam rearticulações de espaços inscritos a uma progressiva conscientização do significado das expressões pessoais e/ou coletivas. Articulações que redimensionam a construção de identidades, desvinculadas das tradicionais estru-

turas opressivas que desqualificam o espaço urbano, tão carente de planejamento, mas sobrecarregado pela poluição visual que esconde, muitas vezes, detalhes da arquitetura e do paisagismo significativos para o entendimento da história e evolução da cidade.

Projetos artísticos articulados com o entorno urbano, interessados com a organicidade estrutural de processos construtivos populares, próximos ao *modus vivendi* da comunidade geram inusitadas informações de gosto estético, peculiar do habitante periférico aos grandes centros administrativos. Os seus anseios e aspirações não são iguais às necessidades visuais, estéticas da elite intelectual e econômica que vivenciam uma realidade diametralmente oposta à convivida nas áreas desurbanizadas, deterioradas dos arrabaldes suburbanos das megalópoles.

João J.
Spinelli

95

A maioria das cidades nos leva a perguntar: quão público é o espaço público para os menos afortunados que resistem heroicamente nos arrabaldes das metrópoles?...

A dimensão cartográfica da metrópole não tem medida, pode dissolver, em parte ou em sua totalidade, uma obra de arte pública. Cada região apresenta uma estrutura urbana, paisagística que demanda soluções especiais.

Um lugar marcado por uma interferência plástica exige do espectador visões não pontuais, variáveis em relação ao espaço arquitetônico daquele ponto de vista da cidade. Ver de muito perto implica a perda, em parte, de dados alusivos da obra pública, que pede uma extensão própria, uma caminhada do usufruidor em seu en-

torno: um percurso que lhe permite, durante alguns minutos, perceber, alcançar pela inteligência da obra uma reflexão pessoal, que redimensiona estética, política e socialmente o ato criador do artista.

As intervenções, apesar de serem sempre pontuais, permitem múltiplas possibilidades de percursos. Itinerários que induzem o espectador a realizar novas conexões estéticas, que independem e ultrapassam, na maioria das vezes, a posição geográfica da obra. Não é o lugar em si, apenas, que determina o deleite estético inerente à criação artística, mas as diferentes relações formais e técnicas criadas pelo artista: material utilizado, cor, volumes, texturas adequados ao tema e à dimensão da obra.

X Encontro Nacional da ANPAP

96

Na tessitura das metrópoles, os monumentos e as intervenções tridimensionais são marcos que ligam o próximo do distante, o simples do complexo e o estético ao cotidiano. Assim, a localização da obra de arte deve dialogar, de forma alusiva ao significado ou uso do local.

Um projeto de intervenção urbana tem como ponto de partida a cidade contemporânea. O paisagismo, o urbanismo, os sons e a própria arquitetura do lugar são continuamente redesenhados (pela própria evolução e algumas vezes pela involução das cidades: poluição, trânsito), se cruzam nas diversas linguagens e suportes artísticos.

Para Rosalind Krauss, o percurso histórico, cronológico é o fio condutor da organização/distribuição da metrópole: "...o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. A evoca-

ção do modelo da evolução permite uma modificação em nossa experiência... Ademais, nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégica, para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos".⁷

A história dos materiais e técnicas está presente na memória inscrita dos objetos. Marcas, documentos, resíduos que resistem ao apagamento dos registros vivenciais de quantas pessoas habitaram aquela região onde está situada a obra de arte pública.

Uma investigação sobre os processos tecnológicos, manuais, químicos, físicos, óticos, além da documentação fotográfica ou cinematográfica, são referências de percepção e apreensão da arte pública. Assim, é possível mapear a cidade, contar a sua história, delinear o horizonte urbano como pano de fundo da multiplicidade das experiências e linguagens, que caracterizam a produção artística, constroem novas paisagens via arte. Um espaço sem fronteiras, tangenciado pelas múltiplas possibilidades de criação: monumentos, esculturas, pinturas murais, objetos tridimensionais, além do paisagismo e da arquitetura que requalificam e vivificam as metrópoles.

Uma arte que se faz nas ruas, nas praças, nos muros e nos circuitos eletrônicos. A cidade como um grande museu aberto, em trânsito. Parafraseando Walter Benjamin: "Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer".

A fronteira criativa entre a arte e a ciência, a ciência e a tecnologia colabora com o desenvolvimento transdisciplinar de idéias, estratégias inovadoras para a vida contemporânea.

Um número cada vez maior de artistas trabalha com as metáforas da ciência, enquanto cientistas estão empregando formas de representação, tais como a visualização, semelhantes às pesquisas nas artes digitais. Assim como a arte é transformada pela interatividade, cada vez mais a ciência reconhece a subjetividade do observador.

A tecnologia informa nossas estruturas estéticas e epistemológicas, engendrando novos processos de percepção, comunicação e cognição.

A consequência dessa convergência de arte, ciência e tecnologia sobre o conceito que fazemos da cidade, da arte pública, da comunidade e de nós mesmos é um desafio. Ainda o artista não tem meios de considerar o que pode haver além da arte eletrônica e para onde a arte estaria sendo levada pela conectividade da Internet, pela interatividade da hipermídia e pela fluidez da realidade virtual. Timothy Leary afirmou "que as portas da percepção se abrem agora para a comunicação e criação via computador"...

Cada vez mais são reduzidos, abolidos, da cidade os espaços públicos reservados às manifestações populares, enraizadas, típicas de uma comunidade.

O proceder das megalópoles que deteriora os signos culturais criados, arquetipicamente, pela vida em sociedade amplia a necessidade de uma reflexão, mais aprofundada, sobre as inquietações geradas pela desumanização das grandes cidades e de suas implicações no que diz respeito à essência da vida, seus referenciais e da própria memória dos registros vivenciais da mesma.

Mudanças transformadoras, humanizadoras são desejáveis por toda a população. Os projetos de arte pública que

discutem e atendem aos anseios da coletividade sempre recebem apoio da comunidade que colabora para a sua concretização, conservação e preservação. Solidariedade não dogmática que cobra resposta imediata do governo, não apenas do que deve ser realizado agora, mas do já executado em arte pública.

Inventariar, cadastrar, documentar, conservar as obras de arte existentes na cidade são preocupações de vital importância para a preservação do modo de vida do cidadão.

Esse cadastramento é fundamental no resguardo da memória da cidade. As obras de arte participam como marcos referenciais, remiscências que documentam a história, vivificam, requalificam e diferenciam uma cidade da outra.

João J.
Spinelli

97

Para Giulio Carlo Argan: "...as gerações que nos precederam construíram monumentos, palácios, catedrais, que até hoje constituem dados, condições, limites para o urbano (...) os antigos construíram esses edifícios para as suas exigências, não para as nossas – e sem dúvida construíram-nos sólidos e imponentes para que permanecessem no futuro, mas com a idéia de que permanecessem eternamente válidos os valores que esses edifícios deveriam representar. Livres as gerações posteriores, para demoli-los, como foi feito e, infelizmente, se continua a fazer (...) Se conservamos esses monumentos, o fazemos porque esta é uma exigência de nossa cultura, tanto assim que atribuímos a eles um significado completamente diferente daquele para o qual foram construídos".⁸

É o olhar contemporâneo que revela, interpreta e ressignifica visual e narrativamente a obra de arte, que em sua concretude re-

têm marcas, vestígios do tempo.

A arte pública registra a mentalidade de uma época, valores predominantes de uma cultura, não apenas estéticos, mas também éticos, sociais, políticos, econômicos, religiosos - ponto de embate entre concepções filosóficas, teológicas e morais. O estudo e o entendimento da produção artística relativos à arte pública revelam a própria evolução do olhar urbano.

A arte pública pode ser considerada como um mediador entre desejos. O do artista, que, de um lado, deflagra a constituição formal da obra, e o do público receptor, que anseia pelas formas artísticas para

X Encontro Nacional
da ANPAP

98

realizar uma espécie de manobra visual da sua vida simbólica, vestígio de um desejo, também, criador.

Em sua permanência, a obra de arte tem como atributo ser um veículo de mediação, de aspiração e desejo, prestando-se, assim, como anteparo para mais de um sujeito: os sucessivos observadores, que poderão, a partir de sua materialidade, reencontrar estados de enlevos que fazem acordar, num diapasão de emoções, lembranças e sentimentos.

Toda concepção artística pressupõe uma articulação – forma de representação ou de visão de mundo. Para o artista contemporâneo, essa representação não se cristaliza numa configuração imutável, visual e historicamente. Ele pensa e sugere a sua obra desvinculada de mimetismos, uma obra aberta, atemporal, transcrita em múltiplas etapas de evolução/esquemas e possibilidades visuais que ultrapassam as transformações sociais, históricas e políticas de cada nação. Assim, a imagem esculpida de Davi por Michelangelo para

uma praça de Florença sobrevive esteticamente até os dias atuais.

A história da arte registra conceitos e transformações relacionados às necessidades estéticas de cada momento histórico. Desse modo, um número significativo de artistas trabalha com as metáforas concernentes à ciência, enquanto um número cada vez maior de cientistas aplica formas e representações visuais que facilitam o próprio entendimento do proceder científico.

A arte pública na sua realização e/ou instalação deve se adequar às condições socioculturais do lugar estabelecido para a sua concretização visual. É atributo do artista pesquisar e destacar a história do lugar, criar o debate, a instigação, a contestação e a imaginação criadora do espectador. Chaves indispensáveis à concepção, à inteligência estética da obra. Construir vínculos entre as pessoas, muito além das questões de raça e de classe social.

Para Michael Brenson: “A arte deve desafiar e ampliar os significados da palavra pública para atingir públicos não identificados com a classe dirigente, fundamentalmente branca. Se preocupar com injustiças e conflitos esquecidos ou camuflados pela maioria das instituições de poder cultural”.⁹

É necessário ultrapassar a fronteira criativa entre as artes e a ciência e entre as ciências e a tecnologia, colaborar com o desenvolvimento interdisciplinar do pensamento e das estratégias reformadoras da contemporaneidade.

“Pensar de modo imaginativo e inteligente sobre arte significa trabalhar e pensar de modo complexo e criativo com as razões do poder da arte, e não simplesmente rejeitar suas associações com transcendência, riqueza, classe ou quaisquer outras que contribuíram substan-

cialmente para a necessidade da arte através do tempo (...) Nenhum tipo de estratégia artística tem significado universal (...) Nos últimos anos, a colaboração entre a comunidade e público tornou-se questão crucial na arte pública (...) As provocações e dramas dos artistas que trabalham na esfera pública não são externos mas internos às provocações e dramas de nossas vidas individuais e coletivas.”¹⁰

A vida contemporânea está atravessando mudanças radicais inevitáveis, transformações que revelam as várias cidades/realidades que estão contidas em uma única megalópole – sintaxe urbana, exercício permanente de compreensão e apreensão da cidadania.

As cidades sempre exerceram um desafio criador para os pintores. Atualmente, as metrópoles fascinam fotógrafos, cineastas e videomaníacos. Por isso a arte pública, nos dias atuais, tem a sua melhor documentação nos meios mecânicos de representação.

Para Serge Lemoine, quando o artista tem de realizar um projeto de arte pública ele: “precisa responder a determinações de escala, situação, localização, urbanismo, arquitetura e, além disso, a determinações técnicas e, certamente, ater-se a um orçamento, ou seja, realizar uma obra por uma soma de dinheiro precisa, limitada, que foi acertada antes da execução”.¹¹

Para o mesmo autor, a arte pública propicia uma certa educação visual que possibilita ao público da rua, da vida cotidiana, estar em contato com expressões artísticas contemporâneas¹², que desafiam as normas sociais, questionam a própria noção de espaço público e eliminam as barreiras que separam a arte da vida.

Todavia, para Rosalind Krauss, as esculturas/monumentos da segunda metade do século XX, pela ausência explícita de con-

teúdos figurativos, narrativos, se caracterizam pelas formas tridimensionais que não pertencem nem a paisagem (natureza) ou a arquitetura (urbanismo).

A arte pública é, ainda, uma prática social, uma apropriação estética do espaço urbano que pode promover mudanças sociais, interligar e modelar a construção afetiva/coletiva de uma cidade.

No entanto, a concretização ideológica/social desta manifestação artística é permeada de contestações e conflitos. As relações propiciatórias às práticas sociais próprias dos espaços coletivos, compartilhados com a coletividade, sinalizam vertentes construtivas de uma cultura multifacetada e dinâmica. Articulações estéticas que incitam e requerem do artista/criador e do futuro espectador/usufruidor um debate contextualizador (social, político, econômico) representativo daquela comunidade.

João J.
Spinelli

99

Neste final de milênio, a compreensão espaço-temporal e as estratégias globalizantes de obtenção de lucros cada vez maiores e mais rápidos via informatização e uso de tecnologia de ponta reduziram também os projetos de arte pública às manifestações descartáveis, transitórias, passageiras, transformando “mercadologicamente” os espaços públicos em meras áreas de passagem e de traslados rápidos, impessoais, definidos por Marc Augé como não-lugares: ...“o espaço do não-lugar não cria identidade singular nem relação, mas solidão”...¹³

São espaços eximidos de todo caráter comunitário, social, histórico. Espaços desterritorializados, atemporais. Daí a importância da territorialização e

reapropriação espaço-temporal construtiva, comunitária, que a arte pública pode, mesmo nos dias atuais, alcançar.

Como, felizmente, não coexiste de forma simultânea pelas cidades, em seus diferentes bairros e territórios, um padrão dominante de comportamento, certas manifestações artísticas ocorrem diferentemente, ressignificando os territórios e reconstruindo simbolicamente as regiões pela participação ativa do usuário que pluraliza significados pelo uso dos espaços desvinculados das imposições estéticas globalizadas, simulacros cultivados pela cultura do agora e do efêmero. Deste modo, ao reconhecer a representação dos anseios e aspirações

X Encontro Nacional da ANPAP

100

sociais (sem esquecer as reinvenções de acontecimentos referenciais do passado e da memória coletiva do lugar), a obra de arte pública reforça a cidadania, redimensiona simbolicamente - vice-versamente - a arte e a própria cidade.

Curso de Pós-Graduação I.A./Unesp e ECA/USP.

Notas:

1. Ítalo Calvino. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo. Companhia das Letras. 1991. p. 14-15.
2. Lillian Amaral. *Anais do IX Encontro Nacional da ANPAP*. Vol. 2. São Paulo, 1997. p. 193
3. Paulo Mendes da Rocha. *O espaço como suporte para a arte pública*. in: ARTE PÚBLICA. São Paulo. SESC. 1998. p. 31
4. Giulio Carlo Argan. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo. Martins Fontes. 2ª edição, 1995. p. 228
5. idem. *ibidem*. p. 223
6. idem. *ibidem*. p. 231
7. Rosalind Krauss. *Sculpture in the Expanded Field. Essays on Post Modern Culture*. Washington. Bay Press. 1986.
8. Giulio Carlo Argan. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo. Martins Fontes. 1995. p. 226

9. Michael Brenson. *Perspectivas da Arte Pública in ARTE PÚBLICA*. São Paulo. SESC. 1998. p. 19

10. idem. *ibidem*. p. 19

11. Serge Lemoine. *A encomenda de Arte Pública na França*. in ARTE PÚBLICA. São Paulo. SESC. 1998. p. 213

12. idem. *ibidem*. p. 213

13. Marc Augé. *NÃO-LUGARES. Introdução a uma antropologia da Supermodernidade*. Campinas. Papirus. 1994. p. 95

Nota do autor:

Jürgen Habermas, no seu livro *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, depois de traçar um panorama histórico, até o século XIX sobre o entendimento das expressões "público", "privado", "esfera pública" e "opinião pública", divide em três categorias o que é público/privado:

Esfera de Poder Público: O governo, o poder.

Esfera Privada: A família, o trabalho, o setor de trocas e mercadorias.

A terceira categoria citada por Habermas, Esfera Pública Política, provém da literatura (jornais, livros, teatro) e das artes. Para o autor, esta categoria intermedia o Estado (Esfera do Poder Público) com as necessidades da sociedade (Esfera Privada). Jürgen Habermas, neste mesmo livro, afirma que a expressão "opinião pública", cunhada na segunda metade do século XVIII, foi citada pela primeira vez por Jean J. Rousseau em seu discurso sobre "Arte e Ciência". Todavia, lembra o autor que Rousseau utiliza a nova expressão composta no sentido antigo de opinião, mas o atributo public indica, em todo caso, deslocamento da polêmica. O autor afirma também que quando os fisiocratas atribuíram ao próprio é que a opinião public passa a ter o significado de uma opinião, que por meio da discussão crítica na esfera pública se transforma numa opinião verdadeira; nela se dissolve e supera a antítese entre opinião e crítica.

INSTALAÇÃO: O PRAZER E AS DIFICULDADES NA PESQUISA DE ARTE

Joedy Luciana
Barros Marins
Bamonte

INTRODUÇÃO

Escolhido como problema a ser explorado em dissertação de mestrado¹, a linguagem plástica denominada instalação pode hoje ilustrar exemplos de como uma pesquisa em arte pode ser fascinante e ao mesmo tempo dificultosa.

Tendo como ponto de partida o estudo de um dos gêneros artísticos mais utilizados no final de século e um dos mais complexos em níveis estruturais (já que a maioria não é, e dificilmente pode ser, preservada em museus devido a suas proporções), optou-se pela investigação acerca da arte contemporânea brasileira, sabendo-se da limitação de publicações efetivadas a respeito e de sua necessidade em ser expandida como trabalho científico.

Após quase vinte anos do uso da terminologia *instalação* ainda há dificuldades de encontrá-la como parte do vocabulário em artes plásticas. Encontra-se referências a termos hidráulicos ou elétricos, mas não à arte, sendo a palavra desconhecida inclusive por profissionais de bibliotecas especializadas na área.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Ao desenvolver a pesquisa, buscou-se a contextualização das obras no século XX, desde as primeiras manifestações que sugeriam sua essência. Para isto, registrou-

se as primeiras idéias em direção às obras hoje denominadas instalações começando-se por Marcel Duchamp com seu *O Grande Vidro* ou *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Môme* (1912-23). Esta obra foi considerada como o momento no qual a arte se manifesta à frente do espectador, saindo da parede, levantando-se e interagindo no espaço, exatamente por sua transparência, a qual permite a inclusão (em sua leitura), do espaço circundante.

A partir de Duchamp, direcionou-se a Kurt Schwitters, um dos precursores dadaístas, com suas *Merz*, obras iniciadas em 1919 compostas a partir da destruição de materiais e transposição dos mesmos em espaços que ocupavam salas inteiras, inclusive interligando-as de um andar para outro.

Joedy Luciana
Barros Marins
Bamonte

101

A arte neste período já manifestava-se em busca da conquista do espaço e da realidade, sendo inserida entre o espectador em proporções reais, arquitetônicas. Outras linguagens artísticas aproximavam-se da plástica, bem como a música, o teatro, caracterizando um avanço em direção à percepção e envolvimento com o público. O Surrealismo seria um dos principais colaboradores.

Dentro do período de 1946-66, Marcel Duchamp desenvolve sua obra ambiental mais arrojada, o *Étant Donnés: 1ª La Chute d' eau; 2ª Le Gaz D' Éclairage*, concebida e executada em secreto, a qual não poderia ser fotografada. Pode-se considerá-la o primeiro ambiente, que apenas convidava o espectador a desfrutá-la sem no entanto penetrá-la fisicamente (apesar de possuir medidas proporcionais ao espaço real).

Posteriormente, a arte exigiria cada vez mais a presença do homem como um instrumento participativo do processo material de composição da obra. Surgem a *body-art* e futuramente o *hapenning*, colaborando sobremaneira para a conceituação de ambientes (primeiras instalações) como espaço aberto ao público.

A década de cinquenta abriria-se para as *assemblages* e os *environments* (obras que chegavam a ocupar todo o espaço de uma galeria) na produção de Allan Kaprow e do grupo que se voltaria para a *Pop Art*. O movimento veio a se utilizar da linguagem ambiental para enfatizar a inserção da obra de arte no cotidiano

X Encontro Nacional da ANPAP

102

de maneira a fundir realidade e arte.

Nesse momento o Cinetismo também esteve presente, trazendo o lúdico e uma aparência industrializada para as obras. A arquitetura emprestava sua tecnologia para a arte e a arte convidava seu espectador a brincar, a exemplo de Jesús Soto com os *penetráveis* (termo criado por Hélio Oiticica em suas obras), que datam do final da década de sessenta, início de setenta.

De *environments*, na década de cinquenta, a arte evolui para os *ambientes* na década de sessenta, sendo acrescentados elementos da arte psicodélica. Todas estas manifestações repercutiram na arte brasileira de forma singular, somando-se a influência do CPC (Centro Popular de Cultura) na década de sessenta, quando as artes cênicas mesclaram-se às plásticas, em uma busca do envolvimento físico e sensorial do espectador na obra. Várias

atividades como *Do Corpo à Terra* e *Domingos de Criação* somaram-se a estes objetivos, enriquecendo a arte ambiental.

Ainda na década de sessenta surge o termo *instalação-ambiente*, a exemplo do penetrável *Tropicália* de Oiticica (1967), obra enquadrada pelo próprio artista, juntamente a Mário Barata e Waldemar Cordeiro na *Nova Objetividade Brasileira*². Enquanto isto, no mundo os *ambientes* eram influenciados pelos movimentos *ópticos*, *cinético-lumínicos* e *tecnológicos*, compondo o repertório que viria a influenciar a produção plástica das décadas de oitenta e noventa, como um verdadeiro revival.

Durante esse período, ainda, e estendendo-se à década de setenta, a chamada *arte pobre* vem inserir-se nos ambientes através de materiais como serragem, flocos de milho ou farinha. O mercado de arte passa a ser questionado através de obras consideradas descartáveis, uma ideologia que contribuiria para a chamada *libertação da arte* e desmaterialização da mesma. A *land art* também refletiria este pensamento, registrando cenários e paisagens bucólicas através de fotos, obras que captavam a idéia de instalação dentro da arte conceitual.

Nesse contexto, as grandes mostras, como as bienais, demonstram um crescimento gradativo na exposição de obras ambientais. Iniciam-se por volta da década de setenta com os primeiros ambientes, chegando a de oitenta com a primeira utilização oficial do termo *instalações* em um catálogo de Bienal de São Paulo, (em 1981 na XVI versão da mostra, sob curadoria de Walter Zanini). Este caracteriza um período efervescente quanto ao número de participações de obras do gênero em toda parte.

Durante a década de oitenta as instalações ganharam cada vez mais força, chegando algumas, como a *Oca-Maloca*

(1989), da artista plástica Maria Tomaselli, a ser adquirida por um museu (o Museu de Arte de Brasília-MAB).

Estudando-se o papel dessas obras nas bienais de São Paulo, foi possível verificar sua utilização, pelos artistas, de maneira mais acelerada a partir da década de oitenta a meados da de noventa, quando inicia-se um sutil processo de decrescimento, no qual as obras passaram a se tornar mais compactas e a serem substituídas por um uso abusivo de fotografias.

Apesar de haver encontrado estas muitas informações e tantas outras registradas na pesquisa original, a arte contemporânea, principalmente a brasileira encontra-se pouco documentada. Na verdade, este tipo de pesquisa necessitaria de um maior incentivo por serem praticamente pioneiras e não contaremos sequer com informações adequadas. Muita coisa, desta forma, tende a ser esquecida por falta de registros.

PRODUÇÃO/CONTEÚDO

Ao se optar por um assunto como esse, nota-se a necessidade de vir a conceituá-lo para depois aprofundá-lo.

A instalação, ao longo da história, vem sendo considerada descartável sob o ponto de vista material e intelectual, como obras que não contribuem para o enriquecimento da história da arte. Muitos tratam-na como algo banal, uma decorência de modismos. Entretanto, ao seguir estes parâmetros, esquece-se de que estas constituem manifestações artísticas inseridas em um contexto social-político-econômico, no qual a expressão plástica é um de seus maiores reflexos.

Tende-se a rotular essas obras como *subprodutos da arte*, descaracterizadas de técnicas, sem valor, não percebendo

que se trata apenas de uma linguagem plástica a dispor de artistas talentosos ou não. Estes dados podem parecer extremistas para alguns, no entanto são informações encontradas em pesquisa, fruto da falta de aprofundamento acerca do assunto.

Se a arte reflete o período no qual está inserida, como não poderia expressar o esvaziamento cultural pelo qual o homem passa atualmente? As instalações constituem mecanismos descartáveis compatíveis com o avanço tecnológico que se vive. Não caracteriza a obra de arte permanente, muitas vezes disputada e negociada no mercado de arte, mas desintegra-se como materiais transitórios, em uma rapidez sintonizada ao desenvolvimento tecnológico que torna computadores desatualizados no momento em que são vendidos.

Joedy Luciana
Barros Marins
Bamonte

103

Tudo isso contribui para que a documentação científica desse gênero artístico nem chegue a ser feita, enfatizando sua qualidade dissolutiva. Apesar de não caberem em museus ou galerias como integrantes do acervo, constituem produções inseridas na história da arte que deram e estão dando continuidade a um processo ininterrupto e por isso necessitam ser conhecidas no futuro como material científico.

DOCUMENTAÇÃO

Ao se falar em documentação de arte contemporânea, nota-se uma carência de materiais específicos à disposição do pesquisador. As informações são dispersas e escassas, algo até certo ponto compreensível já que o homem sempre está em busca da compreensão de seu tempo, de

uma reflexão que demora a ser incorporada. No entanto, nelas registram-se a busca da autenticidade e de fatos que comporão a história, constituindo a base para qualquer elucidação sobre o comportamento humano.

Quando a pesquisa sobre instalações foi iniciada, transcorreu-se uma exaustiva investigação nas principais bibliotecas especializadas da cidade de São Paulo, e o que se encontrou (apesar de a terminologia instalação já ser utilizada desde a década de setenta em arte), foram pouquíssimas citações em publicações sobre arte no século XX, sendo as maiores fontes os catálogos das

Bienais Internacionais de São Paulo e de alguns artistas.

Outras fontes foram revistas especializadas e matérias de jornais, algumas vezes sem

X Encontro Nacional
do ANPAP

104

um texto coerente com o assunto.

A estrutura do trabalho foi traçada a partir de teóricos como Aracy Amaral, Simon Marchan, Nikos Stangos, Frederico Moraes, Jorge Glusberg James Gardner e Ferreira Gullar, em textos que proporcionaram um referencial de contextualização ao processo percorrido pelas obras ambientais. Este material, todavia, possuía citações muito sutis a respeito da pesquisa em realização, cabendo à pesquisadora enquadrar informações provenientes de periódicos e experiências empíricas, no histórico oferecido por tais publicações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da pesquisa fluiu de maneira prazerosa dentro de uma temática riquíssima, complexa, e da busca constante de impressos, filmes ou fo-

tos sobre o assunto. Verificou-se como a pesquisa em arte pode ser gratificante, mas para isto torna-se necessário um considerável vigor na procura de minúcias dentro de bibliotecas e centros de pesquisa e mesmo assim, estar preparado para o encontro limitado de material. Neste momento, é preciso outras ferramentas.

A experiência desta pesquisadora como artista e como espectadora foi de grande valia para a explanação das instalações, algo que favoreceu sua conceituação e interpretação. O conteúdo vivencial foi utilizado como suporte para o teórico, demonstrando o quanto pode ser enriquecedor falar de arte contemporânea após "tocá-la", tendo um referencial real.

A partir desse repertório, traduziu-se o problema escolhido inicialmente, em textos teóricos, poéticos e na linguagem plástica, algo até certo ponto inusitado em trabalhos científicos, mas que denota a necessidade de documentar uma obra até mesmo a partir de desenhos, resgatando a memória que deveria ter sido documentada em fotos.

Nesse momento, o pesquisador utiliza a retina do artista, pois precisa, mais do que teorizar a arte, saber contemplá-la.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2.ed.rev. São Paulo: Nobel, 1987.

BAMONTE, Joedy L. B. M. *A instalação e a XXI bienal internacional de São Paulo*. Bauru, 1998. 186 p. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista.

- BERG, Len. *Malhas da liberdade. Arte 21*, ano 1, n.2, p.12-6, jun. 1997.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- MARCHAN, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. 2.ed. Madrid: Verbo, 1974.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: sécs. XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FUNDAÇÃO Bial de São Paulo. *Bienal Internacional de São Paulo. 7ª-23ª - catálogos gerais*. São Paulo: A Fundação, 1963 – 96.
- FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian. *Centro de arte moderna*. Exposição-diálogo. Lisboa. 1985.
- SEBASTIÃO, Walter. *Instalação: uma arquitetura da obra de arte. Estado de Minas, Belo Horizonte, 23 jul. 1991. Segunda Seção, p.8. 22ª Bienal: a arte que saiu do quadro. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 nov. 1994, Caderno especial.*
- ZANNIER, Sabrina. *Um século de arte em Veneza. Guia das artes, ano 10, n.38, p.38-43, 1995.*

Notas

1. BAMONTE, Joedy L. B. M. *A instalação e a XXI bienal internacional de São Paulo*. Bauru, 1998. 186 p. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista.
2. MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: sécs. XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.118.

Dados da autora

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte tem formação em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Mackenzie.

Ao Aprofundar-se em desenho durante a graduação, teve contato com artistas como Norberto Stori e Itajahy Martins e frequentou cursos e oficinas relacionados à criação em artes cênicas como o oferecido pelo L'Opera de Lyon e o de cenografia do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sob coordenação de J.C.Serroni, em São Paulo.

Com duração de um ano, o último resultou na montagem das instalações "Cenografia Viva" para a XXI Bienal Internacional de São Paulo e "Quem Tem Medo de Lobo Mau?" para a III Bienal de Artes Plásticas de Santos, nas quais a pesquisadora foi assistente.

Ao completar a graduação em 1992, vincula-se à Secretaria da Cultura do município de Bauru (interior de São Paulo), onde prossegue pesquisas referentes à criação nas artes plásticas, aplicadas em oficinas voltadas para adultos e crianças. Paralelamente, desenvolve sua própria produção como artista.

Em 1994 integra-se ao curso de pós-graduação em Comunicação e Poéticas Visuais da UNESP de Bauru, participando de palestras em universidades da região como do Colóquio Internacional Interdisciplinar "Corpo e Sentido", promovido pelos programas de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. No ano seguinte, defende a dissertação intitulada "A instalação e a XXI Bienal Internacional de São Paulo". Também neste ano recebe o segundo prêmio no Salão de Artes Plásticas de Jaú.

No primeiro semestre de 1999, ministra a disciplina de Estética e História da Arte para cursos de Educação Artística e Comunicação Social, e Cultura Brasileira para o curso de Letras, ambos na Universidade do Sagrado Coração – USC, em Bauru.

Atualmente vincula-se à UNESP de Bauru como professora conferencista na disciplina de "História da Arte e das Técnicas Industriais" para o curso de Desenho Industrial, além de continuar a desenvolver pesquisas pessoais e em cursos, sobre processos de criação em arte.

Joedy Luciana
Barros Marins
Bamonte
105

A DIMENSÃO CONSTRUTIVISTA NA OBRA DE UM ARTISTA MATO GROSSENSE

José Serafim
Bertoloto

X Encontro Nacional
da ANPAP

106



O artista em sua casa, 1979

BIOGRAFIA

Alcides Pereira dos Santos nascido em Rui Barbosa -BA em 1932, transfere-se ainda jovem, com dezoito anos, para o Estado de Mato Grosso, na cidade de Rondonópolis e anos depois para a capital, Cuiabá.

Em 1977, Alcides que desenvolvia atividade de pedreiro e nas horas vagas pintava em placas de madeira e dependurava no quintal, é descoberto pelo artista plástico Adir Sodré e passa a frequentar o Atelier Livre da Fundação Cultural de Mato Grosso.

No ano seguinte, ele participa do III Salão Jovem Arte Mato-Grossense, onde recebe prêmio estímulo e da coletiva Arte Mato Grossense, no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de MT.

Nos anos que se seguem, Alcides abandona a profissão de pedreiro e passa a viver para sua arte e sua crença.

Irá participar de vários salões de arte com premiações, o que lhe rende obras no acervo de várias instituições culturais daquele Estado.

Por volta de 1992, o artista se transfere de Cuiabá para a periferia de São Paulo, onde vai morar com uma única filha e desde então, some do cenário artístico.

INTRODUÇÃO

Venho desenvolvendo um projeto de pesquisa que tem como objetivo investigar, selecionar e analisar a produção plástica mato-grossense, tendo como referencial o universo mimético e imaginário do rio Cuiabá no olhar do artista local. Procuo identificar pontos de interrelação entre homem/rio/cidade levando em consideração a vital importância deste Rio para a população do Estado de Mato Grosso.

Com uma orientação definida busquei, nos arquivos fotográficos, os materiais do artista plástico Alcides Pereira dos Santos, cuja produção sempre me inquietou por sua distinção entre seu pares, já que este segue uma linha de produção

nada comum àquela terra. Enquanto os artistas ditos primitivistas, do grupo ao qual ele faz parte, buscam relatar uma história de vida ou cenas do cotidiano da vida nas cidades ou do campo, ele (Alcides) procura representar uma gênese da criação ou imagens construtivas de estaleiros ou de fábricas.

○ que me deixou impressionado é que o artista tem pouca escolaridade; trabalhou em profissões diversificadas; da lida na roça, aos ofícios de barbeiro, sapateiro e até pedreiro, profissões que muito pouco puderam contribuir diretamente para a sua produção plástica, a não ser o aspecto construtivo que remotamente a profissão de pedreiro possa ter lhe possibilitado, o que é quase impossível, já que em Mato Grosso, onde chegou aos 18 anos, não tem construções fabris similares àquelas que ele retrata.

A partir desta observação, fui investigar mais a fundo sua vida e a sua produção. Descobri que a sua tendência bíblica se deve ao fato de ser evangélico da Assembléia de Deus, mas que em momento nenhum parece ter lhe cerceado a produção, já que ele poderia ser considerado um criador de ícones, o que é condenado por algumas igrejas protestantes, inclusive a sua. Talvez não lhe tenham coibido por perceberem nele um reproduzidor das criações divinas ou da exaltação ao trabalho do homem.

A que conclusão cheguei a respeito de sua produção e qual a sua ligação com o imaginário do rio Cuiabá? Não dá para enquadrá-lo no rol dos artistas que reproduzem mimeticamente ou até imaginariamente o rio Cuiabá; porém, a sua representação das águas é tão expressiva e a sua produção plástica de uma força construtiva tão inusitada, que resolvi investir mais neste caminho.

Parti da interrogação: ○ que levou um artista "primitivo" do Mato Grosso a produzir obras geométricas construtivistas valorizando o formalismo?

○ leitor deve estar se perguntando: ○ por quê deste ensaio e onde quero chegar com esta discussão?!

Acontece que: ao trabalhar com os autores ligados à Semiótica Russa, me veio à mente a produção do Alcides, principalmente quando vi os textos de Uspênski, na Coletânea Semiótica Russa de Bóris Schnaiderman, onde o autor discute questões ligadas às obras de arte e à relação desta com o observador, os problemas das molduras nas diferentes esferas semióticas, as perspectivas inversas e os contra relevos.

José Serafim
Bertoloto

107

Considerando que há muito tempo os seus trabalhos me reportam aos construtivistas russos e dentro da hipótese de uma correlação de uma produção russa e o imaginário criativo de Alcides, é que desenvolvi este trabalho.

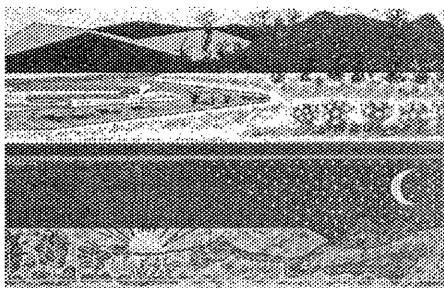
DISCUSSÕES A RESPEITO DO ARTISTA E DAS OBRAS EM QUESTÃO

○ artista utiliza uma pequena gama de variação de cores, o que pode ser próprio de sua concepção artística ou até mesmo pela carência de materiais a que se sujeitou, durante sua vida de homem simples. Devemos levar em consideração que o artista quando começou a pintar, tinha a profissão de pedreiro e utilizava das tintas esmaltes que lhe caía às mãos. Por um longo período produziu com materiais ganhos de amigos ou adquiridos em troca de seus trabalhos de arte.

A pequena variação de cor em nada depreciou a produção de Alcides, muito pelo contrário, enriquecem a sua obra em detalhes, provando a sua genealidade compositiva. Cada obra sua é uma criação única e inusitada, não que a de outros artistas também não seja, acontece que cada obra de Alcides é pensada e elaborada com calma. Suas figuras são colocadas estrategicamente para dar um equilíbrio na composição, conforme podemos observar na imagem de n.º 02 onde o pescador é colocado de forma diagonal com o cortador de cana e os dois madeireiros. A utilização da mesma cor aqui poder ter a intenção de continuidade, ou até mesmo como fator desse equilíbrio.

X Encontro Nacional da ANPAP

108

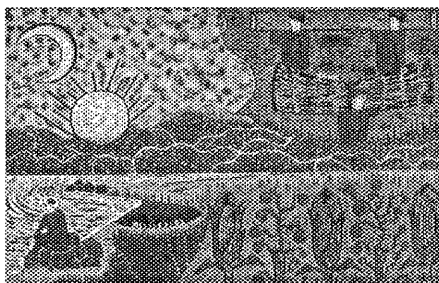


Obra n.º 01 - O dia e a noite/97x153cm/1997

Tanto na imagem de n.º 01, quanto na imagem de n.º 02, a idéia de circularidade proposta nos faz reportar à Jakobson, e às questões ligadas ao sincronismo do conhecimento. Neste momento, a obra de Alcides propõe um certo estranhamento intencional, com a função de provocar uma investigação seqüencial e não uma afasia na leitura da mesma. Os recortes sofridos pela obra de n.º 02 em quadrantes paralelos e

sobrepostos o classificariam em quadrista, se esta fosse a sua intenção, mas na verdade o artista só quis aqui, propor uma leitura seqüenciada de imagens figurativas da natureza, criadas para valorizar a própria natureza e o trabalho do homem.

Nesse momento a sua intenção, tal qual P. Klee, "é criar movimento com os elementos plásticos da pintura; é imprimir movimento ao quadro, explorando as componentes energéticas da linha e da cor; é romper com a estaticidade da tela pela transgressão de seus limites"¹, é segregar o espaço bi-dimensional e dar uma nova configuração à tela. Apesar de que neste momento a obra analisada de P. Klee seja uma obra não figurativa, o acontecimento visual de ambos se resume em um fenômeno perceptivo.

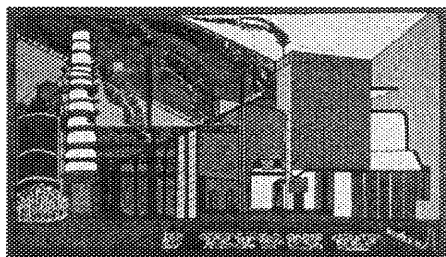


Obra n.º 04 - Obra sem referência "INAUGURADO"

Em suas obras prevalece o desenho sobre um campo de pintura chapada e de cor pura, sem retoques nem mistura, chega a ser fovo, neste momento, pela cor. Seus traços definindo com precisão a forma, criando imagens ou reforçando as já pré existentes com a pintura, se equiparam aos recursos utilizados por Picasso em Guernica, quando na concepção dos pés e das mãos dos personagens e também na cara do cavalo e do boi.

Nesse sentido "a grafia prevalece à pintura, que acontece de permeio aos

trabeculados geométricos da composição” afirma Aline Figueiredo em *Arte aqui é mato*, quando se refere ao intuitivo racionalismo do artista. A utilização de recursos geométricos que aparecem nas paisagens de Alcides servem para delimitar os espaços monocromáticos e viabilizar uma leitura de ambientes diferenciados. Essas formas quase triangulares que aparecem algumas vezes invertidas a exemplo da figura n.º 01 e n.º 03, possibilitam um recorte na perspectiva tornando-a de forma quase que inversa. A sua concretude só não é finalizada, pelo fato desses espaços geralmente serem apresentados de forma complementar à composição idealizada, o que não aconteceria se nesses espaços existissem a representação de objetos ou figuras, que acompanhassem a mesma inversão



Obra n.º 02- A paisagem/esmalte sobre tela/56x88cm/1982

Se Alcides fosse um artista com recursos materiais e com nível de escolaridade, que possibilitassem seu acesso a uma erudição, aventaríamos a possibilidade do mesmo ter bebido no conhecimento dos ícones russos, porém essa possibilidade é extremamente remota, tendo visto que além de ser desprovido de qualquer recurso fausto de materiais e de escolaridade precária, um outro fator o inibiria a tratar com qualquer teoria oriunda da então extinta URSS: a forte propaganda negativa em relação ao bloco socialista que assolou o nosso país pós golpe de 64. Essa propaganda negativa da Rússia como um país sem religião, onde as pessoas comem

crianças, recebe apoio irrestrito das igrejas protestantes, principalmente àquela a que o artista era um seguidor fervoroso.

Apesar disto, ele incorpora energias do imaginário coletivo e produz obras peculiares, com referências próprias às produzidas pelas vanguardas Russas do Século XX. Nesse momento o artista não está incorrendo no dilema falso da impessoalidade da reevocação ou da arbitrariedade da tradução, já que em momento nenhum busca fazer uma reeleitura, pelo fato de não conhecer o objeto. A similitude faz parte do seu processo perceptível fenomenológico.

Apesar de primar por um trabalho realista, o artista nos sugere imagens surrealistas, de um mundo fantástico, quando cria paisagens irreais, através

José Serafim Bertoloto

109

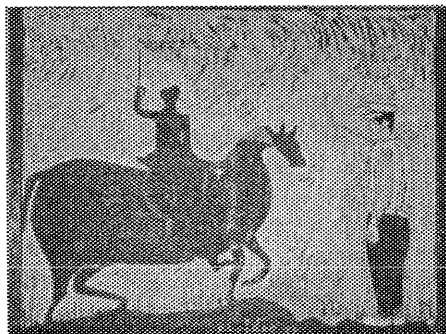
de composições geométricas que representam o dia e a noite convivendo harmonicamente no mesmo espaço pictórico. Da mesma forma surrealista são suas vegetações nas paisagens n.º 01 e n.º 02 e o cavalo “de São Jorge” da obra de n.º 04, que ao mesmo tempo é a montaria e a caça, “o dragão”. Talvez aqui o artista não tivesse a intenção de criar tensões dialéticas, acontece que ele se integra de forma espontânea ao meio social e sofre a influência do mesmo, apesar de que em contrapartida, cria obras “plasticamente satisfatórias” não alienantes, o que contribui para o seu aperfeiçoamento. Nesse momento o artista incontestavelmente a teoria da semiótica de Lotman, através dos signos incorporados da cultura e traduzidos em representações simbólicas.

Sua obra de n.º 03, a representação de uma fábrica, ou seja, a sua concepção da Usina de Volta Redonda, é um traba-

lho plasticamente tão bem definido, tanto na pintura quanto no desenho arquitetônico, que o equilíbrio das formas construtivas deixariam qualquer desenhista técnico com um ponto de inveja. Sua composição fovista de poucas nuances têm resoluções compositivas que valorizam o espaço formal. Almejar e idealizar este espaço compositivo requer um conhecimento e uma audácia próprias dos artistas modernistas e de vanguarda.

X Encontro Nacional da ANPAP

110



Obra n° 04- Obra sem referência " INAUGURADO"

O artista se aproxima dos artistas russos na concepção construtivista e no utilitarismo dos objetos e da sua produção. Para ele o seu trabalho plástico é encarado como mais uma atividade intuída por Deus, desse modo ela é vista como um objeto de troca, uma mercadoria. Segundo Figueiredo, 1990:46, o artista fala da sua produção e a relação

dela com o *divino*, pois para ele a pintura serve como elemento de valorização das coisas de Deus. Ela cita sua fala "Para mim, a minha arte é um comércio porque vivo dela (...) a pintura foi a coisa mais certa que me aconteceu", sendo assim o dinheiro só vale para as coisas terrenas.

Seu trabalho é uma busca de valorização do ufanismo patriótico e religioso, pois ele assimila os signos de nossa cultura e os transfere para os objetos. É um artista que consegue olhar semioticamente o mundo codificando-o e recodificando-o.

Portanto, ele é passível de reconhecimento dos códigos, apesar do estranhamento, e os transforma em linguagem própria a partir do seu referencial. A sua noção de estranhamento se dá através da percepção artística e é representada na construção das formas.

O conceito de tempo e espaço é materializado com nitidez nas quatro obras selecionadas, a obra de n.º 01 contextualiza o mundo em gênese, a própria articulação geométrica do espaço reafirma isto. As outras de n.º 03 e 04 se afirmam através do tema onde o fato histórico é a contextualização.

Alcides da sua história de vida artística nos leva a crer que ele conseguiu transformar obra de arte em texto, que por sua vez é constituído de símbolos que se constituem por sua própria conta em conteúdo. Como diria Uspênski, neste momento "estamos diante de um mundo especial - com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, sua normas de conduta - mundo esse em relação ao qual nós ocupamos uma posição do observador" porem aos poucos vamos adentrando neste mundo e passamos a percebê-lo como tal. Desta mesma feita podemos abandonar este ponto de vista e retornar ao ponto de observador externo à obra. Com esta colocação

queremos discutir a moldura como texto artístico e relação receptor/obra.

Podemos discutir aqui também a colocação da moldura como enquadramento da obra artística, Alcides, ao que parece, segue um limiar traçado pelo classicismo, em dado momento é como se quisesse aprisionar o seu ato criador, porém em outro momento, quando fixa espelho em carpetes, nas bordas de seus trabalhos, nos dá a nítida impressão de querer extravasar o espaço pictórico e criar um mundo imaginário além dele. Porém pode ser também o contrário, me reporto neste momento à teoria dos "mosaicos" - Mito, Nome, Cultura - Lotman e Uspenskii, 1973, onde a concepção específica mitológica do espaço não se apresenta sob forma de algo contínuo, mas como um conjunto de objetos isolados; nesse caso ele estaria propondo, não um ,mas vários mundos.

Desta forma, pela quebra das convenções pré estabelecidas em arte no seu meio social, a possibilidade de aplicação da teoria da semiosfera, do sincronismo e do diacronismo na sua produção, podemos concluir que o artista conseguiu um processo de modelização através da arte Pelo viés das técnicas utilizadas independentes se concretistas, formalistas ou primitivistas, Alcides provoca a nossa arguição reflexiva, criando com isto signos de signos, ou seja , uma nova convencionalidade dando ênfase na expressão. O paradoxo do seu empirismo que nos leva a ter impressões e sensações subjetivas, deixa em aberto o eterno questionamento do conhecimento entre ciência e arte.

Referência Bibliográfica

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Klee, a utopia do movimento*. Discurso n.º 07, Departamento de Filosofia da USP. São Paulo, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* (trad. do francês Maria E. G. G. Pereira). São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e conhecimento: Ver, imaginar, criar*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá, UFMT, 1990.

José Serafim
Bertoloto

111

- _____. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá, UFMT/MACP, 197
- IVANOV, Viatcheslav. "O papel das oposições binárias na abordagem mitopoética do tempo" (trad. Aurora F. Bernadini). In *Semiótica Russa* (org. Boris Schenaiderman). São Paulo, Perspectiva, 1979.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação* (trad. I. Blinkstein e José P. Paes). S. P., Cultrix, 1971.
- _____. "A Lingüística em suas relações com outras ciências". In *Lingüística. Poética. Cinema*. (trad. F. Ashcar e outros). São Paulo. Perspectiva, 1970.
- LEBRUN, Gérard. "A mutação da obra de arte" In *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro, FUNART/INST. NAC., 1983.
- LOTMAN, Iuri M. "Acerca de la semiosfera" (trad. D. Navarro), *Crítérios*, 1993.

_____. "El texto en el texto" (trad. D. Navarro), *Critérios*, 1993.

_____. "Que nos traz uma abordagem semiótica?" In *Ensaio de semiótica soviética* (LOTMAN, I. e outros) - (trad. V. Navas e S. T. de Menezes). Lisboa, Horizonte, 1971.

_____. "Sobre o problema da tipologia da cultura" (trad. Lucy Seki). In *Semiótica Russa* (org. Boris Schnaiderman). São Paulo. Perspectiva, 1979.

LOTMAN, I. & USPENSKI, B. A. "Mito, Nome, Cultura". In *Ensaio de semiótica soviética*, cit.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et L'Esprit*, Gallimard, Paris, 1963.

X Encontro Nacional
da ANPAP

112

PAREYSON, Luigi. "Leitura da obra de arte" In *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

USPENSKIJ, B. "Sobre a semiótica da arte". In *Ensaio de Semiótica soviética*, cit.

Notas

1. Otília Beatriz Fiori Arantes. Klee, a utopia do movimento. Discurso n.º 07- 1976
Departamento de Filosofia - USP

DA IMAGEM RETÓRICA: A QUESTÃO DA VISUALIDADE NA PINTURA DE PEDRO AMERICO NO BRASIL OITOCENTISTA

Liana Ruth
Bergstein
Rosemberg

Esta comunicação se configura como um memorial das diferentes etapas da pesquisa que realizei sobre a pintura do pintor oitocentista Pedro Americo de Figueiredo e Mello, para a realização da tese de doutoramento, defendida em novembro de 1998. A proposta era trabalhar com a hipótese de que Pedro Americo estabeleceria um paradigma do pintor da segunda metade do século XIX no Brasil.

Na prática docente que desenvolvo no Curso de Educação Artística na Faculdade de Educação da Universidade do Rio de Janeiro, oferecendo a habilitação específica em história da arte, ao que eu saiba único em âmbito nacional, pude perceber, que no Rio de Janeiro, as pesquisas variam entre os séculos XVIII ou XX. Percebi que existe uma lacuna em relação ao século XIX, que muito lentamente está sendo preenchida, embora o ensino formal da arte tenha se iniciado e desenvolvido justamente no Rio de Janeiro.

Verifiquei, que mesmo no mestrado da Escola de Belas Artes-UFRJ, poucas são as dissertações que versam sobre o ensino da academia e sobre o século XIX e tam-

bém raras são as pesquisas nos acervos objeto da minha investigação.

Existe uma dissertação que aborda a pintura de Pedro Americo comparando-a à européia ignorando a sua especificidade própria. Gostaria de salientar que isto ocorre em uma Instituição oriunda da própria Academia fundada em 1816. Não devemos ignorar a importância das obras e dos artistas que tiveram a sua formação artística realizada na Academia Imperial de Belas Artes, nem tampouco compartilhar do desprezo com que foram tratados os pintores ditos acadêmicos. Meu desejo é interrogar a imagem destes artistas, é lançar um olhar que seja capaz de manter um diálogo que elucide as relações destas imagens com a história da arte.

Liana Ruth
Bergstein
Rosemberg

113

No exercício docente, percorrendo as galerias do século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, observando a diversidade temática, os diferentes aspectos de composição e a variedade cromática destes pintores, verifiquei a necessidade do aprofundamento de estudos do período oitocentista da arte brasileira. À época trabalhava com a iconografia da figura feminina e pensei em examiná-la nos pintores oitocentistas, dentre os quais Pedro Americo. Entretanto, sensibilizada pelas características acima apontadas que transparecem na iconografia deste pintor, tomei a decisão de estudá-lo e as suas obras.

Como suporte teórico a metodologia utilizada foi a proposta por Erwin Panofsky. Utilizei-me, ainda, dos estudos de: Ernst Gombrich; João Adolfo Hansen; Cesare Ripa; Roland Barthes; Eric Hobsbawm; Albert Boime; W. Lee Rensseler; Morales de los Rios; Theodoro Braga entre outros.

Iniciei o mapeamento das suas obras e documentação textual pelas instituições públicas no Rio de Janeiro, encontrando no Museu Nacional de Belas Artes na galeria do século XIX e na reserva técnica um número expressivo de telas de Pedro Americo nos gêneros de pintura histórica, retratos, alegorias, temática bíblica, literária e orientalista, reforçando a importância deste estudo. Mapeei as obras e a documentação textual existentes nos Museus: Imperial, Histórico Nacional, Diplomático e Histórico do Itamaraty, Exército e Academia Militar das Agulhas Negras. Continuei o mapeamento em São Paulo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu Paulista da USP; Mu-

X Encontro Nacional
da ANPAP

114

seu de Arte Moderna de São Paulo e no Acervo do Palácio do Morumbí. A seguir, dediquei-me a mapear as obras existentes nas instituições públicas de outros estados, o que me levou a viajar pelo Brasil, a contatar pessoas interessantes e prestativas. Na Paraíba fui recebida pelo bibliógrafo Dr Maurílio de Almeida que me forneceu indicações preciosas. Em Campina Grande a diretora do Museu Regional foi muito atenciosa. Em Areia, terra natal do pintor, fiquei hospedada na casa paroquial com o Monsenhor Ruy Vieira, diretor do Museu Regional, numa experiência divertida e prazerosa. Nos pequenos acervos do Museu Casa de Pedro Americo e Museu Regional descobri documentação valiosa, inclusive um álbum de caricaturas e desenhos inéditos que muito contribuíram para a compreensão da vida e obra de Pedro Americo,

Uma outra etapa foi o mapeamento das obras e possível documentação nas galerias de arte e coleções privadas. Interessante é que esta etapa foi iniciada em São Paulo, continuada no Rio e depois

no nordeste. Foi uma tarefa muito árdua, difícil pela dependência dos humores e da disponibilidade dos colecionadores, dos *marchands*, dos leiloeiros, que permitiu acompanhar a trajetória das obras e seu valor no mercado.

O contato, realizado com os descendentes $\frac{3}{4}$ bisnetos do pintor $\frac{3}{4}$ no Rio, me levou tanto a descobrir desenhos, textos inéditos, como telas, pertencentes ao acervo do Embaixador Cardoso de Oliveira, sogro e biógrafo oficial de Pedro Americo, ainda em poder da família e a conhecer fatos da vida de Pedro Americo que me ajudariam a traçar o perfil de sua personalidade. Estas informações foram complementadas com a conversa emocionante e esclarecedora, que tive em Florença, com D. Adelina Montesi di Figueiredo, neta do pintor, sobre a vida do pintor na Europa, particularmente em Florença onde viveu cerca de trinta anos. O bisneto, arquiteto, Giancarlo e sua esposa, generosamente, abriram o seu arquivo particular e a documentação se mostrou preciosa e apropriada à pesquisa. Esta documentação, não só, veio esclarecer alguns pontos imprecisos e outros tantos inexatos da sua vida e obra, como concorreu para um melhor entendimento da aceitação do artista e de sua obra pela sociedade florentina.

A permanência na Europa me permitiu conhecer o pintor Frederico Scheffel, radicado em Florença e amigo da família, e cuja pintura forte no traço e no colorido, busca inspiração na de Pedro Americo, aliás de quem é grande admirador e se considera herdeiro.

Uma etapa que me causou um prazer especial foi a relativa a documentação inventariada. No arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, a descoberta da correspondência entre o pai do pintor e Louis Jacques Brunet, naturalista

francês que comandava uma expedição de estudos sobre o Brasil, mostra a preocupação paterna com a educação do jovem "Pedrinho", na época desenhista da expedição. Pela correspondência podemos deduzir que a sua francofilia se deve a este início. A documentação encontrada, não só, indica o empenho de Brunet para que o presidente da Província Luís Pedreira de Couto Ferraz $\frac{3}{4}$ o mesmo que homologará a reforma de Araújo Porto-Alegre pela qual estudará o pintor na Academia Imperial $\frac{3}{4}$ envie Pedro Americo para estudar na Corte, como esclarece que a família do pintor possuía cultura e que a cidade de Areia era próspera. Nos arquivos da família os escritos, alguns inéditos, da mão do próprio artista, a sua correspondência, nos arquivos públicos, a correspondência enviada e recebida por Pedro Americo com os homens públicos, diferentes membros do governo e amigos me permitiram um olhar e um entendimento das obras o mais próximo possível da visão de Pedro Americo.

Na Europa, a pesquisa me permitiu determinar com certeza: os mestres com os quais estudou na École des Beaux-Arts, Léon Cogniet e Sébastien Cornu, a época que realmente estudou na École e as diretivas do ensino que o orientaram, desfazendo imprecisões; quais foram os modelos paradigmáticos que ajudaram o pintor a construir o seu universo iconográfico provando a existência de uma prática recorrente na história da arte, a qual se dá hoje o nome de apropriação. Esta constatação me permitiu abordar um tema polêmico que é a questão do plágio. Pude através de periódicos, artigos, livros descrevendo as práticas de ensino artístico, e títulos sobre a arte dos oitocentos, construir a época na qual viveu Pedro Americo na Europa.

Causou-me profunda satisfação o meu *directeur de recherche* Prof Jean Philippe

Chimot professor da Université de Paris I (Centre Ledoux d'Architecture et Histoire de l'Art) elogiar a Batalha do Avahy primeiro através de fotografia e posteriormente ao vê-la no Brasil. Ele analisou a composição, a técnica e o colorido afirmando não se lembrar de qualquer obra de tal proporção com tal vigor de desenho, de composição e cromatismo.

Difícil foi delimitar o *corpus* da pesquisa. Tudo me parecia importante mas uma escolha era necessária. Optei por apresentar Pedro Americo em dois momentos: como pintor da Corte, das comandas imperiais, o artista preocupado com o reconhecimento e a glória e o pintor da escola prazerosa, o artista reconhecido, exercendo o ofício de pintor.

A tese se encontra dividida em quatro núcleos de análise:

- o primeiro núcleo aborda *Pedro Americo e a pintura histórica*.
- o segundo núcleo estuda *Imagem da independência: um ícone nacional*.
- o terceiro núcleo analisa o *Triunfo alegórico: exaltação à nação*.
- quarto núcleo trata *O motivo literário: paixão da escolha*.

No primeiro segmento temático foi abordada a conceituação do gênero de pintura histórica e a sua relevância para o artista. Outro ponto, no qual me detive, foi o sentido histórico e nacional que este gênero de pintura adquire em certo momento na Europa dos oitocentos. Pude verificar que havia no século XIX uma preocupação universal com a questão da afirmação nacional $\frac{3}{4}$ a idéia de nação. Preocupação, que provavelmente, estaria relacionada com os movimentos de independência ocorridos em diversos países inclusive o Brasil.

Liana Ruth
Bergstein
Rosemberg

115

Na pintura histórica que configura e divulga determinada ideologia, a pintura de batalha foi escolhida por possuir um cunho de visualidade didática e propagandística da ideologia concernente à expressão de nacionalidade, por ser uma das formas de utilização do imaginário histórico com a finalidade de atender as expectativas da classe dominante e do público freqüentador dos Salões e das coleções do Estado.

Para o estudo deste imaginário na iconografia de pintura de batalha em Pedro Americo foram escolhidas as seguintes obras:

- *Batalha do Avahy*. 1872-1877. dimensão: 500x1000 cm. Pedro Americo.

X Encontro Nacional da ANPAP

116

- *Napoleão no campo de batalha de Eylau*. 1808. dimensão 521x784 cm. Baron Gros.

- *Combate na garganta de Malakoff*. 1875. Adolphe Yvon.

Tomada da torre de Malakoff. 1875. Adolphe Yvon.

- *Batalha de San Martino*. (esquise) c. 1880/1. dimensão: 192x5 cm. Pedro Americo

- *Batalha de Campo Grande*. (esquise) c. 1871. Pedro Americo.

- *Batalha de Campo Grande*. 1871. dimensão: 530x332 cm. Pedro Americo.

- *Napoleão atravessando os Alpes no Grand-Saint Bernard*. 1801. dimensão: 259x221 cm. Jacques-Louis David.

- *Passagem do Chaco*. 1871. dimensão: 198x240. Pedro Americo.

No segundo núcleo temático foi analisada a construção histórica da Independência do Brasil, que foi objeto de algumas reproduções iconográficas, das quais a mais conhecida é a tela de Pedro Americo. A farta documentação encontrada permitiu a remontagem do processo da comanda da tela. Esta obra também está inserida no gênero de pintura histórica.

A partir do texto escrito pelo próprio pintor, foi possível, não só, revisitar a imagem que reconstrói um dos fatos mais importante da história, mas, compreender o painel como construção idealizada e edificante de um episódio da história oficial do Brasil.

Pedro Americo, através da composição, enfatiza o apelo patriótico e dramático da cena aos olhos do observador, torna exemplar o ato da proclamação da Independência e dignifica a atuação do príncipe regente, transformando a imagem representativa da independência em um ícone nacional.

Para a análise desta iconografia foram utilizados estudos das personagens que participaram do evento e o próprio painel.

- *Proclamação da Independência*. 1887-1888. dimensões: 760x415cm. Pedro Americo.

- *Batalha de Friedland*. 1888. dimensão: 1,488x2,527 cm. Ernst Meissonier.

O terceiro núcleo temático estuda as relações entre a iconografia alegórica e a idéia de nação. Pedro Americo ao se dedicar à pintura do gênero alegórico soube com propriedade relaciona-la à ideologia nacional.

Pedro Americo exaltou o progresso da nação, pela decisão tomada pelo governo imperial, na pessoa da princesa Isabel, ao eliminar uma nódoa civilizatória, no painel da *Abolição da escravidão*. Na tela *Honra à pátria*, o pintor glorifica a nação francesa através de uma alegoria feminina que distribui diferentes classes da comenda da *Légion d'Honneur*, instituída por Napoleão Bonaparte, para recompensar civis e militares por serviços prestados à França.

No painel da Alegoria da civilização ou Pax e Concórdia Pedro Americo representa

alegoricamente a jovem República do Brasil saudada pelas principais nações do mundo. O pintor demonstra neste painel, pictóricamente, a idéia de construção de nação. A iconografia utilizada foi:

- *Abolição dos escravos*. (esquise). 1889. dimensão: 140,5x200 cm. Pedro Americo.
- *Alegoria* 1889. dimensão: 87,5x55 cm. Pedro Americo.
- *Honra à pátria* (esquise) c. 1897. dimensão: 61,5x43 cm. Pedro Americo.
- *Pax e Concórdia* (esquise). 1895. dimensão: 41x60 cm. Pedro Americo.
- *Alegoria da civilização ou Pax e Concórdia*. 1902. dimensão: 300x431 cm. Pedro Americo.

O quarto grupo temático atende a paixão e a livre escolha do pintor, pois, trata de assuntos literários, considerando, tanto, ao preceito da Academia que encorajava aos pintores a não descuidar da literatura na escolha do tema, quanto, ao interesse e gosto do público freqüentador dos Salões e consumidor de arte.

Como outros artistas dos oitocentos, que apoiados no topos da *ut pictura poesis*, dedicavam-se aos temas literários, Pedro Americo também se dedicou à iconografia oriunda da literatura. Esta iconografia deixa entrever o homem sensível e erudito. Ela permite conhecer a escolha de seus modelo, acompanhar a construção iconográfica das suas personagens, acompanhar a (re)estruturação do tema segundo a visão do artista.

As obras escolhidas para estudo foram:

- *Heloísa*. 1880. dimensão: 149x103 cm. MNBA Pedro Americo
- *Heloísa*. c. 1880. dimensão: 75x56 cm. Pedro Americo.
- *Heloísa* c.1880. dimensão 48x68 cm Pedro Americo

- *Heloísa*. c. 1880. dimensão: 151x145 cm. Pedro Americo.
- *O noviciado*. (esquise). c. 1894. 22,5x14,1 cm. Pedro Americo.
- *noviciado*. 1894. dimensão: 20x146 cm. Pedro Americo.
- *A visão de Hamlet*. 1893. dimensão: 168x99 cm. Pedro Americo.
- *Judith rende graças a Jeovah por ter conseguido levar seu povo à vitória*. 1888. dimensão: 228,5x141,7 cm. Pedro Americo.
- *Mater dolorosa*. 1902. dimensão: 56,5x42,5 cm. Pedro Americo.
- *D. Catarina de Atahide*. 1878. dimensão: 10,5x14,5 cm. Pedro Americo.
- *A 1ª culpa*. 1868. dimensão: 195x134 cm. Pedro Americo.

Liana Ruth
Bergstein
Rosemberg
117

Podemos afirmar que Pedro Americo trabalhando com a retórica da imagem tornou suas obras mais transparentes para a compreensão do observador atento. Creio que seu valor como pintor pode ser encontrado na estrutura compositiva, no domínio do espaço, no desenho apurado, na articulação as massas e das figuras na cena e com a narrativa visual, no colorido vibrante e na propriedade de sua aplicação, nos efeitos de luz e sombra e na excelência da técnica. Princípios que aliados aos estudos iconográficos e documentais ratificam a hipótese de que Pedro Americo estabelece um paradigma do pintor da segunda metade do século XIX no Brasil que, tendo absorvido modelos culturais e artísticos europeus, é representante do gosto de tradição européia.

Bibliografia (abreviada)

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1978.
- BOIME, Albert. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. USA: Yale University Press, 1990.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*.
- CANDIDO Antonio et al. *A personagem e a ficção*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974

X Encontro Nacional
da ANPAP

118

- CHENNEVIERES, Philippe. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*. Arthena, 1979.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.
- _____. *In search of cultural history*. London: Oxford University, 1969.
- GRAND LAROUSSE UNIVERSEL. DU XIX^{ème}. Siècle. Paris: Augé, Gillon Hollier-Larousse, Moreau, [18.—?]
- GRAVELOT, COCHIN. *Iconologie ou traité de la science des allégories à l'usage des artistes*. Paris: Lattre, [18.—?].
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo Atual, 1986.

- HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1870*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- MORALES DE LOS RIOS FLHO, Adolfo. O ensino artístico: subsídio para sua história in: *Anais do 3º Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- PONTEVIA, Jean-Marie. *Tout a peut-être commencé para la beauté*. 2ed. Bordeaux: William Blake, 1995.
- RENSELER, W.Lee. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. N. York: Norton, 1967.
- RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo pictorial imagery*. Introd, trad. Comemntary of Edward Maser. N. York: Dover, 1971.

Notas

Profª Drª. Liana Ruth Bergstein Rosemberg
Professora adjunta da disciplina de História da Arte
Departamento de Educação Artística/hab. História da Arte
Faculdade de Educação/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Da Imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Americo no Brasil oitocentista

ARTE E IDENTIDADE

OLHARES E REPRESENTAÇÕES SOBRE O PASSADO, NAS IMAGENS DAS MISSÕES PRODUZIDAS PELOS PINTORES GAÚCHOS CONTEMPORÂNEOS

Liane Maria
Nagel*

A concepção de uma identidade na arte é uma questão complexa que, no Brasil, resultou de todo um imaginário construído desde o final do século XIX e ao longo do século XX, a partir da necessidade de definir e caracterizar a singularidade da arte brasileira.

Essa questão pode ser analisada através da construção que o Movimento Modernista fez em torno da idéia de uma arte que expressasse nossa identidade, pela forma como a intelectualidade da década de 20 pensou a renovação no domínio da produção artística, centrada não só na compatibilização do que é moderno com o que é nacional, mas na concepção do moderno como "necessariamente" nacional. Porém, na atualização pretendida, manteve-se um compromisso com a tradição, pois a modernização da cultura foi vista como possível de ser assentada em tradições nacionais populares¹.

Com o objetivo de promover atualização, de acordo com os padrões universais, procurou-se construir uma arte brasileira, com "identidade inequívoca", que representasse o país, com suas peculiaridades e especificidades, no "concerto das nações". Desta forma, a constituição do ideário nacionalista funcionou como uma espécie de mediação para garan-

tir o propósito principal. Assim, a característica que mais se destaca no movimento é uma espécie de esforço para compatibilizar o antigo e o novo como solução para um registro próprio, inédito, que pudesse ser apresentado como original e moderno no cenário internacional. Enfrentar a necessidade de estar atualizado passou a ser visto como a defesa da solução "nacionalista", no desejo de garantir a possibilidade de reconhecimento no plano internacional².

Partindo da idéia de renovação e atualização, aos poucos a chave passa a ser a constituição de uma "entidade nacional", uma realidade que expressasse a totalidade, como num conjunto de retratos, que expusesse "o todo e as partes", na relação nacional-regional, ao mesmo tempo riqueza e drama, pelo desejo de se criar uma imagem positiva do país, a ser mostrada com orgulho e paixão para o mundo todo.

Liane Maria
Nagel

119

Nesse sentido Vejo³ esclarece que a criação de uma consciência e de uma identidade nacional é um processo mental cujo funcionamento relaciona-se muito mais ao desenvolvimento de modelos culturais que políticos, pois a nação como conceito é um assunto ligado à análise de filiações, arquétipos, ritos e mitos, que se expressam nas rotinas, nos costumes e nas formas artísticas, através da literatura, da pintura e de outras manifestações que passam a constituir um conjunto de elementos e valores simbólicos, nos quais as pessoas se identificam e se reconhecem.

Velloso⁴ reforça essa concepção, ao afirmar que a arte é definida como o saber mais apropriado para a apreensão do nacional, por lidar com a emoção e a intuição, sendo consagrada como depositária de valores que exercem uma ação mais dinâmica no seio da sociedade, pois o mito cientificista do pro-

gresso indefinido e todo o seu corolário de valores já foram desmascarados.

Nessa ótica, o texto de Vejo⁵ é fundamental para que se compreenda a importância dos estudos iconográficos centrados no que ele chama de “pintura de la historia”, os quais justifica pelo peso e pelo caráter polissêmico que as imagens podem ter em determinadas percepções do mundo, legitimando a visão propiciada por grupos hegemônicos. Destaca que em qualquer época da história, a construção de imagens se move dentro de determinados marcos ideológicos conceptuais, permitindo, através da análise do discurso ideológico da pintura oficial, reconstruir os discursos de invenções das na-

ções e dos processos que permitiram aos indivíduos das sociedades contemporâneas passar de súditos de um monarca à cidadãos de uma nação.

X Encontro Nacional da ANPAP

120

Transpondo para a questão da identidade cultural no sul do país, Cattani refere-se à discussão sobre as relações entre o nacional-regional e como isso se manifesta nas Artes Plásticas, especialmente na pintura no Rio Grande do Sul, processo semelhante ao acontecido em nível nacional que se repete, um pouco mais tarde, mesclado por matizes próprias, centradas não só na relação regional-nacional, mas na própria luta pela constituição de um campo cultural específico e reconhecido pelas instâncias de legitimação⁶.

Buscando construir imagens definidoras de uma identidade regional, característica e inconfundível, a procura de novos padrões estéticos também foi pautada em parte pela relação passado-presente, tradição-inovação, e pela formalização de novos recursos de expressão que correspondessem à formas para a identidade, através de novas matrizes de sensibilidade, procuradas nos dados locais e expressadas na linguagem da modernidade.

A esse respeito ela explica que a denominação de “arte gaúcha” é vista pelos artistas como fenômeno do passado que, pela internacionalização ocasionada pelos meios de comunicação, não existe mais, apesar de, fora do Estado, ainda ser empregada. Referindo-se às diferentes posições diante do fato, esclarece que para alguns a denominação está ligada a uma delimitação geográfica. Para outros, demonstra as relações de poder Rio-São Paulo, pois nessa ótica, o que lá é produzido é brasileiro, enquanto que o que é feito em outros lugares é “regional”.

Sobre o conceito de “regional” nas artes, Cattani afirma que ele também é associado ao folclore, à arte popular e à temática das obras produzidas. Ressalta, porém, outros elementos que, em sua opinião, apontam questões que configuram uma identidade própria na produção artística riograndense: a ênfase na utilização de materiais pouco explorados no resto do país, como terra e madeira, a importância de temáticas diferenciadoras, como o índio, a ecologia e, admitidas apenas por alguns, as temáticas gauchescas.⁷

Discorrendo sobre a elaboração de identidades culturais coletivas através das artes, alerta para a distinção entre os conceitos de identidade cultural e identidade nacional, que não devem ser confundidos, pois o primeiro só é identificável no coletivo, quer seja de um grupo minoritário, de uma região ou até de uma nação. De acordo com sua visão, embora a identidade cultural não seja “...um dado absolutamente natural”, nela é possível detectar elementos pré-existentes, utilizados conscientemente, enquanto o segundo refere-se a “...uma construção, de caráter artificial, que obedece a interesses externos de ordem econômica e política, pinçando alguns elementos comuns existentes no grande grupo e impondo outros...”⁸.

Nesse texto, destaca a problemática da identidade cultural não resolvida na América

Latina, por razões de ordem culturais ou históricas, mas principalmente por se tratar de uma “relação de poder”, na medida em que os modelos políticos, econômicos e culturais vêm de fora. Para ela essa “crise” não é negativa, uma vez que “... é a partir dela que nos definimos” e é nela que buscamos estratégias para “...reconstruir a cada momento nossas identidades”. Afirma ainda que essas relações de poder que vêm de fora, como a de Nova Iorque para São Paulo, repetem-se, internamente, de São Paulo para Porto Alegre, por exemplo, circulando dos centros maiores para os menores. Destaca que às vezes acontece dos modelos serem desprezados e algo radicalmente novo aparecer?

Considerando, em vista dessas recentes pesquisas efetuadas, que a questão do regional ainda marca a produção de arte no Rio Grande do Sul, continuando a alimentar o imaginário dos artistas gaúchos, não só ao nível dos sistemas de formas, mas como base ideológica, que serve como referencial de reconhecimento e identificação, propusemos desenvolver pesquisa nesse sentido.

O projeto a ser desenvolvido como tese de doutoramento no Programa de Pós Graduação de História da UFRGS¹⁰ propõe-se a analisar as obras dos pintores gaúchos que se referenciam nas Missões jesuíticas guaranis para elaborar suas representações desse importante momento da história regional Platina, que ainda hoje faz parte do imaginário da população, alimentando o folclore, a literatura, a música, o teatro, o cinema e as artes plásticas.

Buscando na produção dos pintores do Rio Grande do Sul as que pudessem ser apontadas como representativas de uma pintura de inspiração regionalista, baseada na história das Missões, localizamos muitas obras realizadas em painéis colocadas em lugares públicos, em casas de cultura, alguns museus de história regional e até numa igreja. Por outro lado, no circuito das galerias de arte,

não só em Porto Alegre, como também em algumas cidades do interior do estado, também encontramos obras e materiais de divulgação relativos a exposições de pintores renomados que trabalham com essa temática.

Dentre os trabalhos localizados em diferentes espaços, podem ser citadas os de artistas que as realizaram em diferentes épocas, tais como: Clébio Sória, Dirce Pippi, Edgar Koetz, Elizeth Borghetti, Gastão Hofstetter, Leandro Silva Telles, Miriam Postal Garbelotto, Nelson Jungbluth, Oscar Crusius, Paulo Porcella, Tadeu Martins, Vera Chaves Barcellos¹¹, a maioria deles incluídos no dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, entre os quais destaco Dirce Pippi e Elizeth Borghetti por terem feito recentemente, significativas exposições.

Liane Maria Nagel

Enquanto historiadora pretendo centrar a pesquisa não só na análise dos aspectos formais das obras, mas buscar fundamentos teóricos que especifiquem e esclareçam essa complexa relação do artista enquanto ser criador, que se referencia no passado, buscando na memória e na história temas e motivos inspiradores para expressar sua individualidade, sua visão de mundo, em imagens, através de uma linguagem pictórica, o “universo simbólico” no qual estamos imersos.

Procurando compreender melhor essas questões, encontrei no texto de Pesavento a afirmação de que

*Todas as sociedades ao longo de sua história, elaboram para si um sistema articulado de idéias e imagens de representação coletiva, através do qual constroem sua identidade. Articula-se assim todo um imaginário social que inclui uma visão sobre o passado, a construção de personagens-símbolos e a atribuição de valores, características e hábitos a povos que habitam uma determinada região.*¹²

Essa construção idealizada, com o objetivo de criar uma identidade que a diferencie, visa fornecer à coletividade uma imagem na qual as pessoas se reconheçam e que seja um símbolo de referência regional, que lhes dê caráter distinto individualizado em relação a outras comunidades, fato que no Rio Grande do Sul é marcante em função de toda uma cultura do regionalismo.

A questão do regionalismo, tem sido tratada por OLIVEN que, em sua obra "A parte e o todo", analisa a relação entre o universal e o local, o nacional e o regional, a modernidade e a tradição, reafirmando a atualidade dessa discussão, na medida em que traz à tona situações que estão acontecendo em muitos

X Encontro Nacional
da ANPAP

122

lugares. Lembrando que, à medida em que o mundo se toma uma aldeia global, o tema do regionalismo volta com ímpeto redobrado em várias regiões do mundo, ele afirma que isso tem a ver com a tradição e constitui pano de fundo de movimentos ligados à construção de diferentes identidades sociais¹³

Nesta fase estamos realizando um levantamento mais completo e criterioso, procurando coletar fotos, folders e materiais de divulgação das exposições, fazendo contatos com alguns artistas, mas pelo que já foi selecionado pode-se perceber que constitui um instigante tema para uma pesquisa, de viabilidade exequível.

Na perspectiva de encontrar um caminho viável para a concretização deste projeto, minhas leituras e reflexões levaram-me a pensar na possibilidade de encaminhar o trabalho na seguinte direção: em primeiro lugar não pretendo encontrar uma arte de temática regional como uma espécie de forma ideal, tal como Ferreira Gullar se posiciona em relação à arte brasileira, na sua *Argumentação contra a morte da arte*¹⁴. Parafraseando-o,

coloco-me em relação à arte do Rio Grande do Sul, da mesma forma que ele o faz, dizendo que pretendo tentar ver uma arte que se desenvolve num determinado espaço, com seu acúmulo de experiências e expressando a realidade da complexa relação com as questões de sua identidade.

Tentando perceber as especificidades próprias da pintura desenvolvida por alguns artistas que trabalharam ou trabalham inspirados na História das Missões, proponho-me a fazer essa análise através de vários olhares. Um olhar histórico envolvendo o contexto dos artistas que os levou a produzirem suas obras com essa temática, um olhar crítico, interpretativo, analisando aspectos formais das mesmas e um olhar teórico que perceba os conceitos envolvidos nas práticas, através dos discursos sobre a arte.

Notas

* Professora na Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, em Florianópolis; Doutoranda do Pós Graduação de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, em Porto Alegre.

1. MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Graal, vol 1, n° 2, 1988, p. 221.
2. Idem, p. 231
3. VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia y la invención de las naciones. *Locus, Revista de História*. vol. 5 n° 1, Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/ Editora UFJF, 1999, p.144.
4. VELLOSO, Mônica. A brasilidade verde amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 06, n° 11, 1993, p.91.
5. VEJO, op. cit. p.148-159
6. CATTANI, Iclélia Borsa. Produção Artística e Identidades. *Arte e Cultura da América Latina*. Ano II, n° 3, São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte- CESA, 1992, p.87
7. Idem, p. 91.
8. CATTANI, op. cit. p.88.
9. idem
10. Sob a orientação do Dr José Augusto Avancini.
11. O critério de apresentação está de acordo com o *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*.
12. PESAVENTO, Sandra Jathy Gaúcho, Integração do Múltiplo. In: KERN, Arno Alvarez. *Rio Grande do Sul- Continente Múltiplo*. Porto Alegre: Riocell/ Marpron, 1993 p.9
13. OLIVEN, Ruben George *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 09.
14. GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p.99.

AS VANGUARDAS RUSSAS E A REVOLUÇÃO DE CONCEITOS

MALVINA
SAMMARONE

A experimentação, que pode ser uma definição de cultura, tem nas artes o seu maior campo de possibilidades. Na Rússia o crescimento de uma vanguarda por volta de 1908, que culminou no Construtivismo em 1920, se inspirou na exploração da arte folclórica e a pintura de ícones medievais assim como nas novas questões estéticas, o Cubismo e o Futurismo, que surgiram em movimentos do Ocidente, estimulando a procura de uma nova linguagem estética compatível com a moderna realidade da Rússia industrializada. Os jornais locais e os estrangeiros disponíveis no país na época e as numerosas mostras de arte proporcionavam a exposição de toda essa nova e avançada tendência do Ocidente. De maneira similar ao Cubismo na França e ao Futurismo na Itália, os artistas dessa vanguarda russa tentavam criar uma linguagem local moderna que poderia refletir e satisfazer as preocupações formais e psicológicas da era moderna. Rejeitavam todas influências ocidentais, e ao mesmo tempo as assimilavam e usavam como base para alguns experimentos. Esse grupo elaborou novos papéis para a forma, conteúdo, cor, luz, material, textura, construção, espaço e dinâmica, os quais durante as

décadas seguintes iriam contribuir para o vocabulário pictórico de numerosas tendências artísticas não objetivas no Ocidente, desde a abstração geométrica dos anos 20 e 30 até as tendências pós-guerra, como a arte cinética e a minimalista.

Toda essa revolução foi ocorrendo em diferentes etapas tais como o Neo-Primitivismo, Cubo-Futurismo, Raionismo, Suprematismo, Construtivismo e Produtivismo. As primeiras etapas foram marcadas por uma tentativa de revitalizar a arte e por uma luta pelo reconhecimento da pintura como uma entidade autônoma ou auto-referente. Já o Construtivismo, como inovação formal, significou uma interrupção radical

Malvina
Sammarone

123

dos conceitos estéticos, etapas pictóricas, e criou uma nova relação entre forma-espaço-material e função. Ele promoveu as três dimensões, objetos no espaço real como o único meio relevante de expressão. Na sua fase inicial o Construtivismo postulava o utilitarismo do objeto como a única forma de arte socialmente aceitável. Só os utilitários pareciam estabelecer um diálogo entre as artes e as massas.

Essas mudanças na vanguarda introduziram uma nova compreensão dos princípios criativos cuja fonte de inspiração era a exploração da herança cultural nacional. Essa herança buscava o renascimento da "arte pura", e assim descobriram as características formais e conceituais que coincidiam com as modernas convenções da expressão pictórica tais como o anti-ilusionismo, a composição bidimensional.

O Neo-Primitivismo, na sua rejeição às influências ocidentais e na redescoberta da arte nativa russa (arte folclórica e pintura

icônica) trouxe à tona a importância das qualidades inerentes à pintura. "... A *avant-garde russa terá sido talvez o movimento que mais benefícios extraiu de uma tendência generalizada de revalorização da arte russa popular e medieval, que manifestava-se desde o século XIX*" (AGRA-1993). A concentração desses elementos formais da pintura, como a cor, a linha, a forma e suas composições organizacionais, fez com que o Neo-Primitivismo contribuisse para a reformulação dos conceitos estéticos do conteúdo, da forma e do espaço. Eles encontraram extensão lógica nos movimentos modernistas russos subsequentes que culminaram na criação de uma arte não-objetiva, que viria a ser o Raionismo

X Encontro Nacional
da ANPAP

124

A partir desse momento em diante, a compreensão de um trabalho de arte não era a qualidade de representação da pintura, mas os seus próprios elementos pictóricos, suas relações e interações. A "cultura dos materiais" iniciada por volta de 1914 por Vladimir Tatlin e amplamente cultivada no Construtivismo através do uso do material e sua forma, estabeleceu um novo conteúdo artístico. E na busca deste, a investigação da natureza dos atributos intrínsecos da pintura estimularam a formulação de conceitos essenciais como o de superfície-plano (*ploskost*) e textura (*faktura*).

Esse conceito de superfície-plano sugeria a equação entre a composição como resultado da reunião de materiais componentes do quadro/imagem e os atributos básicos da lona, seu comprimento e sua largura, em outras palavras, a afirmação da imagem como um objeto

bidimensional destituído de qualquer ilusão da extensão à profundidade. Todos os elementos da composição ficavam reduzidos a um mesmo elemento fundamental: o plano. Variações nas formas, mais ou menos definidas é que indicavam suas posições relativas no espaço. Esse princípio foi explorado no Raionismo por Larionov, no Cubo-Futurismo e no Suprematismo por Malevich, e também por Rodchenko.

Outra questão era a da "*faktura*", ou textura, definindo o caráter da superfície pictórica ou o resultado do tratamento da superfície. E daí surgem duas linhas de pensamento diferentes: uma analisava as possibilidades oferecidas pela experimentação através dos elementos pictóricos e a outra através do material. Esse interesse em materiais "modernos" fez com que o problema da textura se tornasse a origem devido à compreensão da filosofia propagada por Tatlin da "cultura dos materiais". Os Russos estimulados pelas recentes descobertas do Cubismo e suas possibilidades de texturas como a colagem por exemplo, fazem com que gradual e crescentemente a textura se torne um elemento importante no conteúdo da pintura.

Esse interesse em seguir soluções inovativas de texturas poderia ser percebido no Manifesto Raionista de Larionov, em 1912-13, onde ele explicava seu ponto de vista em relação à apreciação de um trabalho de arte, onde as relações e estruturas de cor, linha e textura condicionavam o aspecto da pintura. Esse aspecto seria emotivo, e poderia ser expresso através de variações de texturas devido às camadas de tinta aplicadas, as áreas cobertas, os tipos de pincéis e a capacidade de variação de luz e reflexos. Desse modo, o interesse pela textura estaria relacionado às noções de técnica e matéria, sendo que esta última seria uma continuação e elaboração da

preocupação que tinha se originado nos Impressionistas devido à ênfase na fisicalidade da superfície pintada. Larionov discute então nesse manifesto a questão da *faktura*, que ele chama de “a essência da pintura”, “a combinação de cores, sua densidade, sua profundidade, sua interação e sua *faktura* iriam interessar aos verdadeiramente preocupados com esse alto estágio...” (BUCHLOH-1984)

Vladimir Markov, num panfleto publicado em 1914 em São Petersburgo, “Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh: Faktura” (Princípios da criação em artes plásticas: Textura), descreve a textura como sendo a prioridade entre os elementos da pintura e faz uma análise dos fatores básicos que a determina e a afeta. Aí estão incluídos o material, a luz, o brilho da côr, os pigmentos coloridos, a ação de um material sobre outro e o tratamento técnico ou manipulação do material. Para Markov o material era o centro da textura, ou a condição da superfície. Num outro texto, “Pintura Icônica”, também de 1914, argumenta que “através da ressonância das cores, o som dos materiais, o agrupamento de texturas (*faktura*) nós chamamos as pessoas para a beleza, para a religião, para Deus... O mundo real é introduzido à criação do ícone somente através do agrupamento e incrustação de objetos reais tangíveis e isso parece produzir um combate entre dois mundos, o interior e o exterior...”(BUCHLOH-1984).

Até mesmo escritores que não tinham como preocupação dominante os fenômenos visuais e plásticos estavam engajados na discussão da *faktura*, como é o caso de Roman Jakobson no seu ensaio sobre o Futurismo. Jakobson identifica a *faktura* como sendo uma das muitas estratégias dos novos poetas e pintores que estavam preocupados com o “descobrimento do procedimento: por isso a

preocupação pela *faktura*, ela depois de um tempo precisa de justificativa, ela se torna autônoma, ela requer novos métodos de formação e novos materiais”. (BUCHLOH-1984). Já em 1916, o teórico Nikolai Tarabukin escrevia sobre a definição de *faktura* como sendo “a forma de trabalho de arte que deriva de duas premissas fundamentais: o material ou meios (cores, sons, palavras) e a construção, através da qual o material é organizado como um todo coerente, adquirindo sua lógica artística e seu profundo significado”. (BUCHLOH-1984)

Segundo a “cultura dos materiais” propagada por Tatlin, que torna tangíveis seus Contra-Relevos e Relevos de Canto, cada material tinha suas propriedades sui-generis, que ditavam a forma lógica que melhor expressasse as qualidades. A textura na pintura foi questionada por vários artistas que procuravam uma nova linguagem visual e entre eles Rodchenko, com seu processo de redução do vocabulário formal mostrou que a textura era capaz de transmitir a qualidade dinâmica da pintura. Por exemplo, em seu trabalho “Preto sobre Preto”, de 1918, ele consegue o movimento pela simples manipulação de uma elipse desenhada por um compasso interceptando um círculo num fundo completamente preto. A superfície brilhante da elipse contra a textura fosca do círculo produz diferentes vibrações e reflexos de luz levando a imagem ao movimento.

A importância da estrutura e a procura por soluções espaciais inovadoras estavam entre os objetivos fundamentais da vanguarda, principalmente de 1918 em diante. Construção era entendida tanto como um processo de formação, como

Malvina
Sammarone

125

uma ordem metafórica do trabalho de arte, se tornando um dos princípios básicos da filosofia construtivista. Era também a linguagem plástica que melhor correspondia à realidade das condições históricas ocasionadas pela Revolução de Outubro. Esse conceito era dos mais radicais, mas suas contribuições foram extremamente modernas para essa nova linguagem da arte contemporânea. A Construção era vista como emblemática, uma nova fusão da arte e da vida, um processo de agrupar materiais ou compor partes pictóricas, para criar e sugerir tridimensionalidade e espaços dinâmicos.

A côm era usada em diferentes formas,

X Encontro Nacional
da ANPAP

126

através de variações de saturação e qualidade das superfícies, de modo a gerar impulsos diferentes, tensões entre as partes componentes, conferindo uma certa energia cinética à composição. Isso pode ser exemplificado através do trabalho suprematista de Malevich, "Branco sobre Branco", onde não explora as possibilidades de texturas da côm. As cores, no caso o branco, são muito bem pintadas, não indicando nenhuma variação de textura.

No processo construtivista de redução de repertório de formas, a linha pode ser considerada com um dos primeiros interesses de artistas como Rodchenko e Exter. Rodchenko desenvolve trabalhos de linhas nos quais os novos valores de expressão plástica se exprimem através de objetivos redutivistas: a imagem original resultava da manipulação do compasso e da régua. Essa imagem era reduzida a um simples traço de côm, destituído de todo elemento subjetivo ou qualquer noção de estilo. Esses trabalhos foram o estágio intermediário para as construções espaciais

tridimensionais. Rodchenko explicava num panfleto de uma exposição em 1917, suas razões para o abandono das ferramentas tradicionais usadas na pintura "... o pincel deu lugar a novos instrumentos com os quais era mais conveniente e fácil e mais oportuno trabalhar a superfície. O pincel que foi tão indispensável na pintura que transmitia o objeto e suas sutilezas tornou-se um instrumento inadequado e impreciso na nova pintura não-objetiva e a prensa, o cilindro, a caneta, o compasso o substituíram." (BUCHLOH-1984)

O espaço e o conceito de espaço dinâmico foram questões fundamentais nas atividades pictóricas de vanguarda russa, assim como na transformação dos meios de expressão na arte não-objetiva. Apesar desse objetivo básico ser comum a todos, expressando espaço dinâmico, haviam diferenças essenciais nas intenções, aproximações e resultados obtidos por diferentes artistas. Malevich, por exemplo, foi influenciado pelas teorias da 4ª dimensão, que postulavam uma interação entre o tempo e o espaço. A análise da natureza do espaço e tempo, usando certos métodos filosóficos de hiperespaço, permitiu uma premissa para a efetiva exploração da ambigüidade, resultando então na negação do espaço ilusionista e a afirmação da planaridade da pintura. Essa preocupação com o conceito de 4ª dimensão surgiu originalmente no Cubismo, e sua interpretação mais popular era aquela da "mais alta dimensão espacial". Somente depois da hipótese de Einstein sobre espaço-tempo contínuo, de 1905, a equação de 4ª dimensão começou a substituir a noção de espaço, a 4ª dimensão geométrica. Essa teoria deu aos artistas grande liberdade de interpretação de conceitos pictóricos.

Tentando expandir os limites impostos pela tradicional pintura de cavalete, diferentes

artistas se aproximaram dessa questão, através de opostos. Tatlin, por exemplo, com seus Relevos de Canto, eram para serem vistos de um único ponto de vista, apesar de estender o espaço do observador. Eram trabalhos concebidos dentro de um plano frontal, como se estivessem colocados defronte a uma parede, e introduzia o espaço real como um fator pictórico necessário à percepção da forma pelo observador. Muitas dessas construções eram compostas de materiais (madeira, metal, vidro) freqüentemente achados ao acaso, e até então não associados à arte. Eram materiais usados pela sua forma, sua textura e suas possibilidades de côr, e não pelo valor associativo e narrativo como elemento adicional pictórico, que seria o caso das colagens cubistas. O ferro e o vidro eram valorizados como materiais "modernos" da era da máquina dominada pela tecnologia. Essa experimentação com os materiais industriais "modernos" se tornou depois uma influência aos membros da Bauhaus.

A etapa seguinte dessa transição da superfície para espaço foram as Construções Espaciais de Rodchenko por exemplo. Eram estruturas abertas, um agrupamento de materiais industriais que dava uma "realidade" a essa engenharia e uma integração de espaço com o observador. Isso se dava pela eliminação do pedestal e pela integração do espaço interno e externo, possibilitando que o volume criado desse a ilusão espacial simultânea de dentro e fora. Essas estruturas também representavam a síntese entre o "tecnológico" e o "artístico", cujo outro exemplo seria o do "Monumento da 3ª Internacional" de Vladimir Tatlin.

Para entender um pouco este intrigante artista, Tatlin, é preciso conhecer um pouco da sua trajetória com uma infância infeliz, de rigorosa disciplina, que o leva a fugir de casa aos 17 anos para se tor-

nar marinheiro. Essa experiência vai ter um tremendo impacto no seu desenvolvimento artístico. A vida no mar vai trazer certas formas visuais na imaginação do futuro artista, assim como um extenso conhecimento de propriedades de vários materiais e desenvolvimento de certas habilidades manuais.

Quando retorna à Rússia em 1908, retoma sua amizade de infância com Larionov, cuja fascinação pelo ícone e arte primitiva se torna também a sua maior influência. Essa amizade se desfaz por volta de 1913, mas as influências permanecem. Nesse período, Tatlin já sabia dos avanços da arte européia e tinha um interesse particular por Cezanne e Picasso. Viaja para Paris e visita o atelier de Picasso com o intuito de trabalhar com ele. Picasso não aceita

e Tatlin volta à Rússia decidido a fazer sua primeira série de contra-relevos. Esses relevos de 1913-14 eram mais radicais na sua abstração que os do próprio Picasso, e tinham fundamentalmente a expressão do ícone russo.

Os contra-relevos eram "assemblages" não objetivas de materiais industriais: metal, arame, madeira, etc, baseados nos conceitos de que cada material gerava seu próprio repertório de formas. Similarmente a côr derivava do tom de cada substância, de cada material. Esse conceito de integridade do potencial expressivo do material era chamado de "Faktura". Um refrão constante de Tatlin era "os materiais reais no espaço real". Espaço real, oposto ao espaço pictórico, era a preocupação dominante. Os contra-relevos existiam tridimensionalmente, não eram dependurados contra uma parede, mas projetados para fora, no espa-

Malvina
Sammarone

127

ço "real" do observador. Isso pode estar relacionado a peculiar perspectiva inversa empregada nos ícones russos.

Tatlin respeitando as qualidades dos materiais, obedecia as leis naturais, criando então, formas de um significado universal, que estariam relacionadas com a audiência das massas. Seus trabalhos mais radicais foram os "Contra-Relevos de Canto", 1915-16, quando Tatlin tenta resolver o problema do ponto único e frontal que impedia a penetração no espaço do relevo por todos os lados, a solução foi, então suspender o relevo num canto. Dessa maneira seus trabalhos foram exibidos na "Última Exposição Futurística de Pinturas 0-10" em Moscou, em 1915.

X Encontro Nacional
da ANPAP

128

A colocação dos trabalhos no canto permitia uma grande penetração de espaço entre as seções dos relevos, lugar onde havia uma contínua intersecção de planos cujos movimentos quase que literalmente se projetavam no espaço real. O uso do canto tem importantes conotações históricas na história da arte russa. Os ícones foram colocados tradicionalmente nos cantos das casas russas. Um ícone de canto era conhecido como o "canto vermelho", que na antiga Rússia queria dizer "canto maravilhoso". Apesar da escolha do canto ser sem dúvida motivada pela procura de Tatlin dos novos materiais artísticos e a introdução do espaço nos contra-relevos de canto, é provável que Tatlin também apreciasse o fato de que ele tenha criado o "ícone moderno". O próximo passo da carreira de Tatlin foi o estudo individual dos materiais nas suas formas geométricas básicas, uma continuação do conceito de factura ou "cultura dos materiais".

Por volta de 1919, Tatlin foi comissionado a projetar um monumento a ser erguido

no centro de Moscou: "Monumento da 3ª Internacional". Durante o ano de 1920, com a ajuda de tres assistentes, construiu uma série de modelos em metal e madeira. O plano seria o de construir um monumento com uma altura superior à torre Eiffel com figuras geométricas enormes no seu interior: um cilindro, uma pirâmide e um cubo, que seriam sustentados por uma complicada moldura de espirais, curvas e diagonais. Cada um dessas peças geométricas giraria sobre seu próprio eixo, cada uma numa velocidade diferente - uma giraria à velocidade de um mês, outra de um ano, outra de um dia, outra de horas, etc. Nas palavras de Tatlin, o projeto era para ser a "união das formas artísticas puras (pintura, escultura e arquitetura) para um propósito utilitário". A torre abrigaria centros de conferências, escritórios para as funções do Congresso Internacional, um centro administrativo para o Proletariado Internacional e um centro de propaganda com telégrafo, telefone, rádio e um espaço aberto para transmitir as últimas notícias e proclamações. A falta de treino tecnológico de Tatlin, combinada com a falta de materiais industriais naquele período na Rússia, tornou o projeto impossível.

No manifesto "O trabalho atrás de nós", de 1920, cujo título comemorava a fundação da "Comintern" (3ª Comunista Internacional), e foi produzido por Tatlin e mais dois estudantes do Estúdios Livres, dizia:

"A fundação na qual nosso trabalho em artes plásticas - nosso "craft" - permanece não é homogêneo, e cada conexão entre pintura, escultura e arquitetura foram perdidas: o resultado é individualismo, isto é, a expressão dos hábitos e gostos puros; enquanto os artistas na sua proximidade com o material, rebaixa-o num tipo de distorção em relação a um ou outro campo das artes plásticas. Na melhor ocasião, artistas de-

coraram as paredes de casas particulares e deixaram para trás a sucessão de "Yaroslav Railway Stations" e uma variedade de formas ridículas.

O que aconteceu com o aspecto social em 1917, pode-se imaginar no trabalho de artistas pictóricos em 1914, quando os 'materiais, volume e construção' foram aceitos por nossa fundação.

Nós declaramos nossa desconfiança no olhar, e colocamos nossas impressões sensuais sob controle.

Em 1915 a mostra de modelos de materiais na escola de laboratório aconteceu em Moscou, onde foram exibidos relevos e contra relevos. Uma mostra do que aconteceu em 1917 apresentou um variado número de exemplos de combinação de materiais, cujos resultados de investigação foram complicados no uso dos materiais propriamente dito levava a: movimento, tensão e uma relação mútua entre eles.

A investigação do material, do volume e da construção tornou possível para nós em 1918, de um modo artístico, combinar materiais tais como ferro e vidro, os materiais do Classicismo moderno, comparável na sua severidade com o mármore da antiguidade.

Desse modo surge uma oportunidade de união entre as formas puramente artísticas com intenções utilitárias. Um exemplo é o projeto do Monumento da 3ª Internacional (exibido no 8º Congresso).

O resultado disso são modelos que nos estimulam a inventar em nosso trabalho, criando um novo mundo, e o qual evocam os produtores a exercer controle sobre as formas encontradas no nosso dia-a-dia". (BANN-1974)

Nikolai Punin que foi um dos primeiros críticos a defender os métodos "organizados" do Construtivismo em oposição aos Futuristas, escreveu um artigo no jornal de Petrogrado, "Iskusstvo Kommuny" (Arte da Comuna) de Janeiro de 1919, em defesa da noção de princípio de utilidade e de construção, afirmando que não estavam em conflito, e que a beleza moderna estava inteiramente dependente da sua reconciliação. Já no número de Abril do mesmo ano, ele profetizava o fim da arte como uma disciplina separada, que indubitavelmente seguiria tais desenvolvimentos na teoria estética. Punin estava certo do desenvolvimento do modelo de Tatlin para o Monumento da 3ª Internacional desde seus primeiros estágios, afirmava ainda que esse projeto mostrava "em que direção o artista deveria trabalhar, quando estivesse cansado de heróis e bustos".

Malvina
Sammarone

129

Essa procura por novos critérios e complementos visuais foi a causa da efervescência cultural da vanguarda, uma procura que estimulou a formulação de idéias conceituais e que mantém sua pertinência e influência até hoje em vários campos, principalmente o das artes plásticas. David Shapiro, poeta e crítico, numa entrevista dada a Roman Jakobson sobre Arte e Poesia disse que "... o trabalho contemporâneo americano muitas vezes é muito parecido com o trabalho russo; algumas vezes diz-se que a vanguarda russa é uma influência, algumas vezes precursora ou paralela. Algumas pessoas dizem que você não pode compará-las, que há comparações meramente formais e precisamos ser cépticos disso..." (BARRON-1986).

Bibliografia

- AGRA, Lucio J. S. Leitão. 1993. *Construtivismo na Arte e Projeto Intersemiótico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC.
- BANN, Stephen. 1974. *The Tradition of Constructivism*. New York: Viking Press.
- BARRON, Stephanie & TUCHMAN, Maurice. 1986. *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*. Cambridge, Ma: MIT Press.

X Encontro Nacional
da ANPAP

130

- BUCHLOH, Benjamin H.D. 1988. *From Faktura to Factography in October: The First Decade*. Cambridge, Ma: MIT Press.
- GRAY, Camilla. 1996. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. London: Thames and Hudson.

Notas

MALVINA SAMMARONE é arquiteta e desenhista industrial pela Universidade Mackenzie, artista plástica com Master of Arts - New York University e mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Como artista plástica, tem participado de exposições individuais e coletivas periodicamente, no Brasil e no exterior desde 1993.

AFFONSO TAUNAY E HENRIQUE BERNARDELLI: OS LIMITES DA RELAÇÃO ENTRE O ENCOMENDANTE E O ARTISTA

Maraliz de Castro
Vieira Christo

O Centenário da Independência do Brasil constituiu-se em uma oportunidade privilegiada para a explicitação de diferentes projetos, quanto aos elementos constitutivos de uma memória nacional.

Visando preparar o Museu Paulista para as comemorações do Centenário da Independência, o novo diretor, o historiador Affonso d'Escragno Taunay, elabora um projeto de ornamentação interna do edifício e organização de oito salas consagradas à história paulista e nacional, recebendo amplo apoio de Washington Luís. Mais do que privilegiar a História como área de conhecimento, Taunay, de 1917 a 1946, irá transformar o edifício em uma eficiente "alegoria histórica"... No momento em que São Paulo se fortalece com o café, a imigração e o início da industrialização, apresentando-se como metrópole local e portador de um projeto político hegemônico em relação a República, Taunay constrói simbolicamente a sua legitimação.¹

A História do Brasil passa a ser lida tendo São Paulo como centro, ou seja, a Independência se deu em terras paulistas e a extensão territorial da nova nação se deve ao despreendimento dos bandeirantes, que embrenharam-se pelo interior. A constituição de uma ancestralidade

heróica fortalece as famílias tradicionais de São Paulo, abaladas pelo crescimento da burguesia industrial e imigrante.

Neste contexto, Taunay projeta para as comemorações do Centenário da Independência, a ornamentação do peristilo, do hall e do salão nobre do Museu Paulista, dominado pela grande tela de Pedro Américo, "Independência ou Morte", datada de 1888. Esta ornamentação seguirá uma narrativa linear e evolutiva, onde os bandeirantes estão "como a montar guarda ao fundador da nacionalidade brasileira".

Além das esculturas de D. Pedro I e de seis bandeirantes, intercalando-as, sobressaem no hall quatro grandes painéis, representando, segundo Taunay, "as

fases capitais da nossa história nacional":

"O ciclo da caça ao índio", de Henrique Bernardelli (1857-1936); "Criadores de gado", de João

Batista da Costa; "O ciclo do ouro", de Rodolpho Amoêdo (1857-1941) e a "Tomada de posse da Amazônia por Pedro Teixeira", de Fernandes Machado. Na parede oposta ao nicho, o visitante encontrará mais um grande painel de Henrique Bernardelli: "A retirada do Cabo de São Roque", que Taunay avaliava como sendo "...uma das mais notáveis e gloriosas páginas da história militar brasileira e onde tão notável papel coube aos paulistas". Ainda no hall vêem-se vários retratos e outros elementos a ligar São Paulo a História Nacional².

Taunay estava ciente da importância pedagógica de um museu e da necessidade de dar visualidade aos acontecimentos, resgatados do passado, objetivando uma sociedade analfabeta. Valorizava a pintura de grande dimensão, de composição analítica, onde podem ser observadas pequenas unidades no ângulo do conjunto e o apuro do desenho, já aceitos pelo grande público.

Maraliz de Castro
Vieira Christo

O diretor do Museu Paulista buscou cercar-se dos melhores artistas acadêmicos, pois lhe interessava "*sinceridade, naturalidade dos tipos reunidos, ambiência e verismo*" nas representações, como se referiu à obra "A Partida da Monção", datada de 1897, de Almeida Jr (1850-1899)³. Em 1921, entrou em contato com artistas do Rio de Janeiro, ligados a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), como Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, ambos com sessenta e quatro anos⁴. Analisando a correspondência de Taunay existente nos arquivos do Museu Paulista (MP) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1921 e 1927, pode-se acompanhar o desenrolar desse processo.

X Encontro Nacional
da ANPAP

132

Taunay encomendou a cada um dos artistas dois painéis⁵. A Henrique Bernardelli, "O ciclo da caça ao índio" e, posteriormente, "A retirada do Cabo de São Roque". A Rodolpho Amoêdo, um painel onde um chefe bandeirante presidiu uma cena de variação de canoas⁶ e outro em que escalasse uma montanha aurífera⁷.

Para Taunay, as pinturas expostas no Museu Paulista não deveriam significar a livre expressão dos artistas diante dos temas. Pelo contrário, tratava-se da criação de um documento histórico. Como positivista, importava a Taunay a autenticidade e a verossimilhança, só possível, no seu entender, com a subordinação da iconografia às fontes textuais. Se, em relação ao documento escrito, a autenticidade e a verossimilhança são estabelecidas em confronto com outros documentos, tal procedimento nem sempre é praticável em relação às fontes iconográficas. O que leva Taunay a valorizar também a "probidade e inteligência" do emissor da fonte. Daí seu apego aos naturalistas, viajantes e artistas como Saint Hilaire, Kiddler, Debret, Koster, etc. Taunay

trabalha com dois critérios de autenticidade para as fontes iconográficas: o estar de acordo com os documentos textuais e as qualidades plásticas da obra, ou seja, a apresentação de um desenho preciso, detalhista, preocupado com o realismo.⁸

Essa noção de documento leva Taunay a uma interferência constante na elaboração dos painéis encomendados. Além de definir o tema, Taunay passa aos pintores todo o material iconográfico de que dispõe, acompanha o planejamento pela análise dos esboços preparatórios que lhe são enviados e, quando de suas viagens ao Rio de Janeiro, visita os *ateliers*.

A correspondência entre Arthur Guimarães e Henrique Bernardelli revela a interferência de Taunay, em relação ao painel "O ciclo da caça ao índio", como também o desagrado do pintor. Pela carta apreende-se que Taunay teria pedido ao pintor que modificasse o quadro, retirando da composição um cão e de um rebenque⁹, que estaria na mão do bandeirante.¹⁰ Diante das modificações solicitadas e por, ao que parece, já estar trabalhando diretamente sobre o painel, Henrique opta por iniciar uma nova tela¹¹

Neste ponto percebemos que existem duas versões para a encomenda de Taunay. A primeira versão, cujo autor recusou-se a modificá-la, encontra-se, hoje, no Museu Mariano Procópio (MMP), como o nome de "O Chefe dos Bandeirantes". Há poucas diferenças de composição e elementos entre os dois quadros. Ambos apresentam um bandeirante retratado de corpo inteiro, situado no centro-esquerdo da tela, com a mesma indumentária. A paisagem é dominada por uma mata espessa e por uma cachoeira. Ligando os vários planos, vê-se uma fila de índios carregadores.

Na primeira versão (MMP), o bandeirante porta uma arma na cintura, do lado direito, o braço esquerdo aparece estendido, a mão esquerda calçando luva, o braço direito

flexionado, com a mão apoiada no cinto e segurando um rebenque. Atrás de sua perna direita, aparece um cão, com o corpo de perfil e a cabeça voltada para o observador. A fila inicia-se no alto, à direita do observador, com um cavalo desmontado e um índio(?); depois, vê-se um bandeirante de costas e mais três índios carregadores, entre as pedras em diagonal, conduzindo o olhar para uma mulher índia, que carrega um pesado fardo. Embora distante do bandeirante de primeiro plano, a índia serve-lhe com contraponto. O esforço da índia alia-se à expressão cansada e rude do bandeirante, enfatizando a dificuldade da jornada.

Na segunda versão (MP), Henrique Bernardelli inverteu a posição dos braços do bandeirante: o esquerdo está flexionado, apoiando a mão na arma presa à cintura, e o braço direito estendido, segurando pelo cano uma arma apoiada ao solo por entre as pernas. Desta forma, o volume ocupado pelo cão (motivo de discórdia), na primeira versão, é substituído pelo da arma. O bandeirante porta também uma pequena bolsa do lado direito. O cavalo, que antes iniciava a fila, fora substituído por um bandeirante de perfil, com o braço estendido, tendo na mão uma haste que aponta para o interior do quadro; como contraponto, dois índios entram em cena pelo outro lado, carregando uma arca com o auxílio de varas, criando uma linha visual que conduz à figura central. Entre as pedras se aglomeram quatro índios carregadores, próximos ao bandeirante. O resultado é um quadro com figuras mais nítidas, mais didático por expor melhor os afazeres dos índios, dando maior vigor à figura do bandeirante, que aparece rejuvenescido, com a barba e o chapéu ocultando-lhe menos o rosto. Se o bandeirante ganhou em força, a composição tornou-se dura, perdendo a sua antiga poética. Esta segunda versão foi entregue ao Museu Paulista, entre 1922 e 1925¹².

Quanto ao painel sobre "A retirada do Cabo de São Roque", não encontramos

informações sobre possíveis ingerências de Taunay sobre ele. Sabemos apenas que o mesmo passou a pertencer ao acervo do Museu Paulista, em 1927¹³.

Com relação aos painéis encomendados a Rodolpho Amoêdo, "O ciclo do ouro" foi entregue provavelmente em 1923¹⁴, após várias modificações; e o segundo, "Varação de canoas", concluído em 1926, não foi aceito por Taunay, pois diante do atraso da entrega este não teria mais como pagá-lo.

Ambos os quadros recusados por Taunay foram adquiridos pelo Museu Mariano Procopio no Salão de 1929, do qual participaram¹⁵.

ICONOGRAFIA BANDEIRANTE: DUAS PROPOSTAS EM CHOQUE.

Maraliz de Castro
Vieira Christo

Pelo teor da correspondência pesquisada, trocada entre Affonso Taunay e os artistas, pode-se inferir que o seu projeto tenha se imposto. Atrás da verossimilhança, o diretor do Museu Paulista construía uma visão muito nítida do bandeirante enquanto um vencedor, espelho para o paulista dos anos 20. Entretanto, se analisarmos as obras de Henrique Barnardelli, observamos que esse pintor tinha um passado e um projeto que se contrapunham ao de Taunay.

É interessante observar a análise feita por Tadeu Chiarelli sobre o quadro "A retirada do Cabo de São Roque", de Henrique Bernardelli, quando o autor destaca a necessidade de se estudar o *hall* do Museu Paulista, tão importante quanto o "salão nobre" na compreensão dos planos de Taunay. Assim se refere Chiarelli:

"De todas as pinturas do hall do Museu Paulista, talvez a mais interessante seja Retirada do Cabo de S. Roque (...) No entan-

to, o interesse que desperta surge de um muito provável descuido do artista, que parece não ter sabido medir as leituras possíveis de sua composição. Ou seja, o interesse de *Retirada* parece repousar num motivo não premeditado por Bernardelli e muito menos pelo encomendante da obra, Taunay.

O heróismo, tão fundamental nas grandes pinturas históricas, não está presente na cena. Bernardelli – como em qualquer pintura de gênero –, ‘flagrou’ uma ação, um caminhar de bandeirantes e indígenas que, enfileirados, atravessam um pequeno vale. O pintor usou o motivo da fila para, através de uma linha serpentina e ritmada por luzes e sombras, criar a ilusão de profundidade na obra. Figuras cansadas,

X Encontro Nacional
da ANPAP

134

desprovidas de qualquer índice de bravura, deslocam-se num ambiente selvagem, vindo de um lugar e indo para outro. Os únicos elementos que mantêm alguma dignidade voluntariosa são o velho bandeirante e a índia, à esquerda. O restante do grupo parece prestes a desistir da ação que empreende (...)

*Porém, é justamente nessa absoluta falta de heroísmo a emanar da cena que reside seu interesse, sua significação possível, porém, e muito provavelmente, involuntária.*¹⁶

O autor revela-se extremamente perspicaz ao perceber que a obra subvertia o projeto do encomendante. Entretanto, cremos que essa subversão não tenha sido involuntária. O que parece involuntário, ao analisar-se isoladamente o acervo do Museu Paulista, objeto de atenção do autor, mostra-se dotado de sentido quando se examina o conjunto da obra desse artista, então sexagenário.

Henrique Bernardelli, apresentou uma numerosa obra de cavalete, com grande predomínio da figura humana.¹⁷ Segundo Mário Barata “Henrique escolheu – ao que parece

sem encomenda – o tema *Bandeirantes* para o que se poderia denominar de seu trabalho-programa (um programa inacabado...) de maiores dimensões, após a volta ao Brasil.”¹⁸ Visando recompor esse “trabalho-programa”, destacamos as obras: “Os Bandeirantes” (1889-MNBA), “Prólogo” e “Epílogo” (1916), “Ciclo de caça ao índio” (1923-MP), “O chefe bandeirante” (1923/29, MMP), “A retirada do cabo de São Roque” (1927-MP) e “Últimos momentos de um bandeirante” (1932-MP). Todas essas telas, com exceção do “Ciclo de caça ao índio”, vítima das interferências de Taunay, enfocam o bandeirante sob uma mesma perspectiva: a natureza, incluindo o índio, se sobrepondo ao homem branco; embora sempre caminhando com o olhar preso ao horizonte, a figura do bandeirante está longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules; na maioria das vezes, vêmo-lo envelhecido e enfermo.

O primeiro quadro do “programa” é emblemático. Em meio a uma floresta tropical e escura, vê-se uma descida de índios. No primeiro plano, à direita, dois bandeirantes, deitados no chão, saciam a sede como animais, sorvendo diretamente a água de um riacho com a boca. À esquerda, dois vigorosos índios, um de pé, retratado de frente, com as mãos amarradas, e outro sentado, os observam. No segundo plano, um bandeirante anda com dificuldade por entre as pedras, apoiando-se em um bastão. Seu corpo, iluminado por trás, parece translúcido, é uma imagem quase fantasmagórica. Por último, índios carregam numa maca um outro bandeirante, acompanhados por uma fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza. É uma tela de grandes dimensões (4,00 x 2,90 m), pintada na Itália, que teria participado da Exposição Universal de Paris de 1889¹⁹ e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira do período republicano.

“Prólogo” e “Epílogo” compõem um díptico, onde não vemos as intermináveis

caminhadas, mas o destino parece ser o mesmo. Exposto na terceira grande individual de Henrique Bernardelli, assim foi descrito por um articulista:

"(...) também se recomendam como bons quadros Prólogo e Epílogo. Ambos têm a mesma técnica e os cortes são semelhantes. Cada um representa uma estreita picada ou atalho em plena mata, cuja exuberância de vegetação selvagem caracteriza bem a nossa flora meridional.

Ambos compõem um drama passional em dois atos: no primeiro é o bandeirante surpreendido em colóquio amoroso com a índia, pelo companheiro desta, o qual planeja vingar-se; aparece no segundo o herói do drama estendido a fio no caminho, inanimado, a flecha cravada no peito pelo cúme do índio ofendido em seus brios.

O Prólogo tem sentimento, tem naturalidade mas agrada-nos mais o Epílogo: é um quadro mais forte, pelo emocionante do fim trágico com que o bandeirante pagou a sua ousadia, e ali jaz agora, abandonado, morto, em plena selva. Epílogo é, além do mais, um trabalho apreciável como perspectiva linear (...)"²⁰

Os quadros encomendados por Taunay, elaborados na década de 20, já foram analisados anteriormente, restando apenas o que parece ser o derradeiro trabalho de Henrique Bernardelli sobre o tema: os "Últimos momentos de um bandeirante". Já com 75 anos, o pintor cria uma tela contundente, que, apesar de sua pequena dimensão (24 x 31 cm), não deixa a menor dúvida quanto ao sentimento humano atribuído ao bandeirante, muito distante do herói de Taunay. No quadro, vê-se um homem velho, branco, magro e maltrapilho, deitado em uma rede, que se estende horizontalmente, abrangendo todo o quadro. Sua cabeça está à esquerda, deslocada um pouco para fora da rede, os braços abertos formam uma diagonal, acompa-

nhando, o direito, a rede, em direção a seu ponto de sustentação, enquanto o esquerdo cai ao chão; lembrando uma cena de descimento da cruz, ou mesmo o braço pendente de Marat na banheira, numa versão nada edificante do célebre quadro de Jacques-Louis David (1748-1825). A rede está num pequeno e rude cômodo, onde o velho tem apenas a companhia de um cão que, sentado, o vela.

A iconografia, que representa o bandeirante como herói, geralmente opta por apresentá-lo em momentos festivos, como a saída para o interior e a fundação dos povoados/vilas/cidades. Henrique Bernardelli, ao contrário, privilegia o drama humano, pessoal, vivenciado pelo bandeirante. O vigor físico e moral não pertence aos "desbravadores do sertão", e, sim, aos índios. Bernardelli tampouco faz uma leitura mais contemporânea, salientando a violência da relação entre ambos. Os índios não são representados mortos, espancados ou mesmo estropiados; o dado mais sentimental a respeito aparece nas figuras femininas. As índias, presentes em "O chefe bandeirante" (MMP) e "A retirada do cabo de São Roque" (MP), são retratadas carregando, uma, um grande fardo e, outra, uma criança. Embora não se apresentem abatidas, o olhar do observador incomoda-se ante a presença delas. O homem, no limite de suas forças face à exuberância da natureza, o crime passional e a morte são temas caros ao Romantismo. No Brasil, o Romantismo atuou diretamente na construção de uma identidade nacional, elegendo a paisagem dos trópicos e o seu elemento natural, o índio, como imagens constitutivas da jovem nação.

Henrique Bernardelli fazia uma leitura romântica da figura do bandeirante, um ser vencido pela natureza, contrapondo-se ao projeto do

Maraliz de Castro
Vieira Christo

135

diretor do Museu Paulista. A opção por mostrá-lo em meio à floresta, por si só já ressalta o problema da sua relação com o índio. A partir da segunda metade do século XIX, o índio é visto como um símbolo nacional, não podendo mais ter sua imagem associada ao canibalismo e à barbárie, que, antes, justificava a sua caça e aprisionamento; é um ser guerreiro e livre, mesmo quando morto. Isso traz para os pintores o problema de como representar o bandeirante enquanto herói. Como ser herói e algoz do símbolo nacional ao mesmo tempo? A solução encontrada por Bernardelli foi, no nosso entender, minimizar o enfoque sobre a escravidão indígena, deslocando a atenção para o sofrimento que também se abateu sobre o branco neste empreendimento. Ao contrário de uma preocupação celebrativa, acreditamos ser o artista movido pelo desejo de apresentar uma história essencialmente humana, onde a dor e a solidão sejam elementos com os quais o observador se identifique, favorecendo um discurso mais universal.

X Encontro Nacional da ANPAP

136

Notas

Marializ de Castro Vieira Christo

Professora de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre pela Universidade Federal Fluminense. *Palavras-chave:* Museu Paulista, Museu Mariano Procópio, Henrique Bernardelli, bandeirantes.

* O presente artigo faz parte da pesquisa: História das Artes Plásticas em Juiz de Fora, contando com o apoio da FAPEMIG. Agradecemos também o apoio do Museu Paulista, particularmente na pessoa de Solange Ferraz de Lima, e do Museu Mariano Procópio.

1. GUILHOTI, Ana C. e outros, "As margens do Ipiranga: um monumento-museu," In: *As margens do Ipiranga: 1890-1990*, São Paulo, Museu Paulista - USP, 1990, p.11.
2. TAJUNAY, A. E., *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 57 e segs. Citado por CHIARELLI, Tadeu, "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista". In: FABRIS, A. (org.), *Arte e Política*, São Paulo, FAPESP, Belo Horizonte, C/Arte, 1998, p. 22-25.
3. TAJUNAY, A. E., *Guia do Museu Republicano "Convênção de Itu"*, São Paulo: Gráf. Siqueira, 1946, p.55.

4. Carta de A. d'E Taunay a H. Bernardelli, datada de 28/09/1921, (MNBA- Biblioteca - Pasta 1 - APO 93).
5. Taunay negociou com os artistas o valor da encomenda, por cada quadro, inicialmente, ofereceu três contos de réis, os pintores solicitaram oito contos e ao final o preço foi fixado em cinco contos de réis. Carta de Taunay a Alarico Silveira (Secretário do Interior de São Paulo), datada de 05/03/1922. (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116, localização Al Pr23 P11).
6. Varação: (...) 3. *Bras.* Transporte de embarcações por terra, nos trechos perigosos e encachoeirados dos rios. 4. *Bras.* Projeção de um barco sobre um baixo ou uma praia, onde encalha. *Dicionário Aurélio*.
7. Carta de Taunay a Alarico Silveira, datada de 04/01/1922. (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116, localização Al Pr23 P11) e Carta de Taunay a Amoêdo, datada de 26/09/1922 (Arquivo MP, Série: Corresp., pasta 117, localização Al Pr23 P12). Dimensões: "O ciclo da caça ao índio" (2,310m de alt. por 1,580m de larg.), "A retirada do Cabo de São Roque" (2,930m de alt. por 1.815m de larg.), "Varaço de canoas (2,315m de alt. por 1,575m de larg.) e "O ciclo do ouro" (2,305m de alt. por 1,285m de larg.).
8. LIMA, S. F. e CARVALHO, V. C. de, "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista", In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, USP, 1993, (Nova Série, n.º 1)
9. Pequeno chicote.
10. Carta datada de 19/09/1922, México. (MNBA - Biblioteca - Pasta 1 - APO 83).
11. Carta de H. Bernardelli a Taunay, datada de 17/06/1922 (Arquivo MP, Série: Corresp., pasta 116, localização Al Pr23 P11).
12. O painel consta do Inventário da Seção de História (salas de exposição) do ano de 1925. p. 28.
13. Códice existente no Arquivo Histórico do MNBA (Arq. 3806, Pasta nº1, Doc. N.º 94).
14. Carta de Taunay a José Manoel Lobo, Secretário do Interior SP, datada de 13/03/1925 (Arquivo MP, Série: Correspondência.).
15. Catálogo da XXXVI Exposição Geral de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1929. (MNBA - Biblioteca) e *Jornal do Commercio*, Juiz de Fora: 04/10/1929. Sobre o MMP ver: VALE, Vanda Arantes, *Pintura brasileira do século XIX, Museu Mariano Procópio*, Rio de Janeiro, 1995 (Diss. de Mestrado, EBA-UFRJ).
16. CHIARELLI, op. cit., p. 31-32.
17. LEE, Francis Melvin, *Henrique Bernardelli*, São Paulo, 1991 (Monografia, FAU-USP), p. 73-74.
18. BARATA, Mário, *Desenhos de Henrique Bernardelli, sensibilidade e época*, In: *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1976.
19. Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: LEE, op.cit., nota 50.
20. CARDOSO, M., "Exposição de Bernardelli", *A Rua* 5/07/1916. MNBA - Biblioteca - Pasta Henrique Bernardelli. Nesta mesma exposição, H. Bernardelli mostra também uma "Cabeça de Bandeirante".

O DEPOIMENTO DE ROBERTO SCHWARZ SOBRE O TROPICALISMO

Marcelo Mari

APRESENTAÇÃO

O presente estudo visa *compor o imaginário intelectual brasileiro e assim explicitar os conteúdos críticos inerentes aos movimentos artísticos do período de 1964-69, mais especificamente, ao tropicalismo*. Essa tarefa se refere a parte de nossa pesquisa de mestrado que tem por finalidade estudar o imaginário da crítica de arte brasileira, desde o manifesto neoconcreto até o período tropicalista, e pode interessar a todos aqueles que tentam arduamente recuperar a produção e a discussão artística de um determinado período da história brasileira.

Época da ditadura, dos anos difíceis, onde a liberdade de expressão e as forças de oposição ao regime foram insistentemente cassadas. Porém, entre o período do golpe até o ano de edito do Ato Institucional nº5, 1968, houve várias manifestações dos setores democráticos e revolucionários brasileiros se opondo ao Regime Militar. Desses setores faziam parte alguns intelectuais e artistas, que foram responsáveis por uma das manifestações artísticas mais importantes do período: "*Tropicália*".

O conteúdo crítico desses movimentos artísticos ditos 'de contestação' foram muito bem estudados por Roberto Schwarz em um ensaio intitulado: "*Cultura e política, 1964-69*". Embora a leitura de seu texto não nos leve a uma separação esquematizada entre política e estética, ela nos será útil agora para uma melhor compreensão e uma leitura mais didática de seu texto. Essa leitura didática, porém, perde de vista o caráter, por assim dizer, *realista*, de acontecimento vivo do passado, tal como Schwarz o retratou em seu depoimento.

O elemento unificador das duas instâncias, política e estética, se faz através do conceito que é empregado por Schwarz para caracterização das proposições estético-artísticas, segundo seu caráter ambíguo ou não, diante da situação política brasileira.

Marcelo
Mari

137

O conceito de *ambigüidade*, portanto, funcionará como fio condutor utilizado pelo autor para uma elucidação melhor da representatividade e influência dos movimentos artísticos na situação política e social do País.

O objetivo desse estudo é *firmar uma postura realista de análise, isto é, uma análise político-ideológica do período e de seus acontecimentos artísticos*, citados acima, garantida pela fonte contemporânea de crítica.

O DEPOIMENTO DE ROBERTO SCHWARZ SOBRE O TROPICALISMO

Cabe esclarecer que a postura realista diante da escritura histórica é defendida pelo próprio autor em uma nota feita para a edição do Ensaio publicada em 1978. Nela, Schwarz se refere ao realismo da escritura em dois sentidos: primeiro, como um relato vivo do acontecimento, produ-

zido pelo conjunto de suas "observações, erros e alternativas daqueles anos" na tentativa de "reter e explicar" pela análise social com preocupações menos científicas do que pessoais e de geração, o momento histórico. Segundo, como a atualidade das críticas feitas aos acontecimentos.

A escritura realista é definida, pois, na célebre pergunta que o autor, em sua própria confissão, deixa ao público e de antemão responde, diz ele: "A tentação de reescrever as passagens que a realidade e os anos desmentiram naturalmente existe. Mas para que substituir os equívocos daquela época pelas opiniões de hoje, que podem não estar menos equivocadas?

X Encontro Nacional
da ANPAP

Elas por elas, o equívoco dos contemporâneos é sempre mais vivo." p.61

138

Quanto ao segundo sentido de realismo contido no texto, discriminado nesta breve explanação como "a atualidade da crítica" até nossos dias, o autor fecha a nota com chave de ouro, em que diz: "O leitor verá que o tempo passou e não passou." p.61

Traçando um esboço rápido dos anos que antecederam o golpe, temos no plano cultural e político uma hegemonia da esquerda no país. Formou e se difundiu nesta época por causa da atuação do Partido Comunista, um certo ideal do socialismo "forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização de luta de classes" p.63.

O PC almejava atuar efetivamente na instância política brasileira, para isso, sua estratégia foi travar uma aliança com a burguesia nacional: "formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes,

facilmente combinável com o populismo nacional dominante (...)" p.63. Essa situação política e cultural do país tem sua versão bem acabada - registrada por Glauber Rocha em seu filme "Terra em Transe" - nas grandes festas onde se confraternizava o "povo", isto é, as mulheres do grande capital, o samba, os magnatas nacionais, o lumpeninato, diplomacia de países socialistas, militares progressistas, católicos e padres de esquerda.

Aqui, temos a primeira ocorrência do conceito de ambigüidade, expresso como a característica básica do populismo, enquanto fenômeno social de países subdesenvolvidos, e como a política adotada pelo Partido Comunista Brasileiro. Ambigüidade traduzida como engano estratégico (sendo suas propostas favoráveis a classes opostas) e erro na definição das forças "progressistas" brasileiras. Como veremos adiante, justamente esse complexo crítico e ao mesmo tempo apaziguador das diferenças será encontrado, de forma coincidente, também nos movimentos artísticos dos anos sessenta. Antes, vejamos como se desenvolveu no plano político esse fenômeno complexo como atuação das esquerdas no país e do PC nos anos anteriores ao golpe.

"Muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora; esta oposição existia mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nela, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil. Este engano este-

ve presente no centro da vida cultural brasileira de 1950 para cá (1969), e tinha a tenacidade de seu sucesso prático." P.65

Dessa forma, a atuação da política nacional na época anterior ao golpe, se resumia à crítica do imperialismo, a defesa de um certo setor nacional progressista e a crítica às instâncias arcaizantes. Devido à ameaça do comunismo, no governo de Goulart, toda discussão política inteligente sobre os rumos do país pôs-se a perder:

"Como previsto Goulart apoiava-se mais e mais no PC, cuja influência e euforia eram crescentes. Só o que não houve meios de prevenir, na prática, já que as precauções neste terreno perturbariam a disposição "favorável" do presidente, foi o final militar." p.65

No plano cultural, os anos que antecederam 64, trouxeram às ruas, mediante aplicação de capital e ciência publicitária por parte da direita, os "sentimentos arcaicos" da pequena burguesia e da burguesia pequena, na forma de "Marchas da família, com Deus pela Liberdade". Em poucas palavras Schwarz dirá:

"(...) no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de miséria, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc. (...) Depois de 64, o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma." p.70-71

Após o golpe, para termos idéia do tamanho da regressão nos debates públi-

cos, é importante lembrar que no tempo de Goulart, esses debates estiveram centrados em questões como reforma agrária, imperialismo, salário mínimo e a participação do cidadão ligada a sindicatos rurais ou operários organizados, e as associações patronais e estudantis. No entanto, aquela liga do arcaísmo não se impôs, suplantada pelos tempos e pela política tecnocrática do novo governo. Ao contrário, dos vários segmentos nacionais que o apoiaram, o governo que se instalou no Brasil, não era "atrazado": era pró-americano e anti-popular, mas moderno, levando a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos e também a "concentração" e a "racionalização do capital". Em outras palavras, o país nesta época vivia a combinação do mais moderno com o mais antigo, isto é, vivia as "manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga - e obsoleta - centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições." Neste quadro político e social, integração imperialista e arcaísmo estiveram sempre associados. A primeira, modernizava o país para os seus propósitos, enquanto o segundo sustentava e reafirmava a base ideológica necessária para a estabilidade do processo de integração.

Mas, de novo, a esquerda dava o tom nos santuários da cultura burguesa, denunciando e promovendo a crítica ao governo. Nesse momento em que ainda não se tinha considerado a atuação da esquerda como ameaça nacional - pois, cortado seu vínculo com o campesinato e o operariado - puderam, em meio à ditadura, intelectuais e artistas se posicionar frente a situação político-social do Brasil:

Marcelo
Mari

139

"De maneira indireta, o espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou a matéria para o movimento *tropicalista* - uma variante brasileira e complexa do *Pop*, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda." p.71

As condições novas da política brasileira em suas faces arcaica e moderna, será a matéria prima do tropicalismo, que explorará os limites da nova situação intelectual e artística do país. Em linhas estéticas gerais, Schwarz define o efeito básico do tropicalismo como a "submissão de anacronismos desse tipo (isto é, a experiência

X Encontro Nacional
da ANPAP

140

intelectual brasileira anterior ao golpe e a nova situação com seus arcaísmos acima mencionados) (parênteses nossos), grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil." p.74. O tropicalismo se utilizou de imagens e emoções próprias do país patriarcal, rural e urbano expostas nas formas e técnicas mais avançadas da época em confluência com a moda mundial: cores e montagens do pop.

"São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção." dirá o autor: "o veículo é moderno e o conteúdo arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico, etc."

O veículo é moderno, ou seja, a forma artística é comum àquela que se vê desenvolver como prática nos grandes centros artísticos. Porém o conteúdo é arcaico, não mais se mostra o Brasil da emergência social, mas o Brasil da nova ideologia (a imagem serve como defesa

emblemática dos velhos valores ou não?); o passado é nobre pois o interesse primeiro do artista era trabalhar em favor das mudanças sociais; mas o presente é comercial, submetendo-se às suas regras, resta para o artista se integrar ao mercado e aos novos ditames políticos (a atividade artística se une veloz à modernização, onde a participação nos circuitos comerciais é um assentimento da nova ordem ou não?); por outro lado, o passado é iníquo, pois, apagados os anos de lutas e conquistas políticas da esquerda (devemos apresentá-lo como o verdadeiro Brasil ou não?), a questão social no Brasil do passado era vista como caso de polícia. O presente é autêntico: a derrota das esquerdas e o estabelecimento do novo regime (a autenticidade do novo regime, implica sua aceitação ou não?).

A atitude do tropicalismo foi ambígua, combinando "expressão política e exibicionismo social". Por um lado, citava *sem conviência*, (justamente aí, está seu caráter ambíguo) o civismo e a moral que saíram à rua, como se aquilo fosse familiar sem no entanto lhe dizer respeito. Por outro, o tropicalismo ora se alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Schwarz comenta:

"Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz que distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração." p.75

A crítica principal de Schwarz refere-se a tendência do tropicalismo de ser ao mesmo tempo crítico e participante do novo regime.

Dada a brevidade deste ensaio, o que faremos a seguir é apresentar o significado social do movimento tropicalista e seu contraponto artístico. Conforme a crítica de Schwarz, o tropicalismo trabalhando com opostos produz expressões em que simpatia e desgosto são indiscerníveis: "o Brasil é incrível, é a fossa, é o fim, o Brasil é demais.". Nesse sentido, o tropicalismo é legatário da conjunção cristalizada pelo Novo Regime. Ao contrário por exemplo de uma certa pedagogia presente naqueles anos:

"Voltando: por exemplo, no método Paulo Freire estão presentes o arcaísmo da consciência rural (na figura do camponês) (parênteses nossos) e a reflexão especializada de um alfabetizador; entretanto, a despeito desta conjunção, nada menos tropicalista do que o Método. Por que? Porque a oposição entre os seus termos não é insolúvel: pode haver alfabetização. Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo - seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo - componha um absurdo, (...) a que se referem a melancolia e o humor deste estilo."p.76

A proposta para o momento, diz Schwarz, ao contrário da tendência do tropicalismo, está na palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha: "por uma estética da fome", a ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*.

O artista no entender do autor deveria buscar sua força e expressão no momento *atual* da vida nacional, guardando quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico que estava orientado pelo inimigo.

"A direção tropicalista é inversa: registra do ponto de vista das vanguarda e da

moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o "atrazo" do país." (A técnica não é dimensionada politicamente como no caso anterior da "estética da fome") (parênteses nossos) mas, "o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa."p.77

Há por assim dizer, uma noção de pobreza no tropicalismo que vitima tanto ricos quanto pobres. Mas pode também se dizer, que a "fome de estética" do tropicalismo, está longe de ser a preocupação da maioria da população, naquela época como ainda hoje, que vive sempre à beira da exclusão social.

Marcelo
Mari

141

Notas

Marcelo Mari

Aluno de Pós-Graduação, categoria Mestrado, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - maio de 1999

Bolsista de Aperfeiçoamento CNPq junto ao projeto de "Criação de Bases de Dados e Banco de Imagens do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo" -

15 de fevereiro de 1997- dezembro de 1998

Bolsista do "Projeto de aperfeiçoamento em técnicas especializadas e Apoio de Pesquisa" da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo - janeiro de 1996 - 02 de fevereiro de 1997

ARTE FUNERÁRIA NO BRASIL

Maria Elizia
Borges

O objetivo da presente comunicação é apresentar o **Inventário- Arte Funerária** que estamos realizando desde 1996, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Ele faz parte do

X Encontro Nacional
da ANPAP

142

Projeto Integrado de Pesquisa- Arte funerária no Brasil que está sendo apoiado pelo CNPq até fevereiro do ano 2000. A escolha do túmulo como objeto

de nossa investigação representa uma opção por formas já existentes bem como conhecidas. É certo que são fontes não muito convencionais. Todavia, é preciso reconhecer que as mesmas são de grande valia para os estudos dos diversos enfoques da História e da História da Arte.

O universo funerário vem sendo estudado no nosso país de maneira tímida, não obstante atestamos uma crescente vitalidade das pesquisas neste campo com excelentes contribuições dadas por Vailadares (1972), Loureiro (1977), Meilly & Levine (1987), Bellomo (1988), Borges (1991, 1991, 1994, 1995, 1995, 1997), Lima (1994), Oliveira (1998).

No transcorrer dos anos, pesquisando esta área de conhecimento, observamos que a maioria das obras funerárias encontradas em cemitérios brasileiros, no período da Primeira República, seguem

modelos provenientes dos estilos Neoclássico, Eclético e "Art. Nouveau", advindos dos manuais especializados da Europa. É importante ressaltar que dentro desta generalidade existe também modelos que se apropriam do emprego de materiais regionais e acentuam valores religiosos, artísticos e morais específicos de cada localidade.

Para pesquisas futuras, no que concerne aos estudos sobre **Arte Funerária no Brasil**, torna-se imprescindível a existência de um arquivo para a guarda de documentos escritos e fotográficos sobre construções tumulares, com registros específicos dos bens iconográfico presentes nestas construções. Nessa direção caminhamos o inventário informatizado, utilizando o banco de dados padrão Microsoft Access, através do entrelaçamento de um sistema desenvolvido em ambiente nativo da linguagem de programação visual Basic 5.

O **Inventário – Arte Funerária** foi concebido como módulo destinado a recolher, sucintamente, todas as informações de caráter histórico, formal, estilístico e iconográfico de cada túmulo catalogado. Para a sua formulação recorreremos aos modelos anteriormente elaborados pelas pesquisadoras Maria Elizia Borges (1991, p. 224-226) e Tânia Andrade Lima (1994, p.95-99). Eles sofreram alterações e acréscimos para enfim resultar numa ficha –padrão que sintetiza e codifica todos os dados em duas páginas tamanho A4.

A primeira página (anexo 1) tem por finalidade: a) localizar o cemitério – país, Estado e cidade; b) identificar o túmulo dentro do referido cemitério – quadra, jazigo, localização e espécie; c) detectar o túmulo quanto a – data de compra, autoria, material empregado, local das inscrições, proprietário atual, valor da compra, dimensões (cm) e categoria do

mesmô ; d) registrar dados sobre o monumento e/ou dos mortos ali enterrados, bem como referências bibliográficas e arquivísticas ; e) observações pertinentes sobre o jazigo; f) dados sobre a documentação fotográfica – fotógrafo, data, tratamento e número do negativo; g) atestar o estado de conservação do túmulo – parte externa e interna. A documentação fotográfica (fig. A) visa proporcionar uma leitura global do túmulo.

A segunda página (anexo 2) agrupa dados concernentes ao conteúdo da representação iconográfica existentes em cada espaço funerário, tratando a imagem como um documento de interesse geral , mas com informações que venham responder as necessidades metodológicas da história da arte (Garnier,1981). Os Descritores, assim denominados por nós, foram subdivididos em: **sítio arqueológico**, entendido como cemitério; **artefatos**, considerados como jazigos. Uma vez classificado e definido os dados sobre o cemitério e o jazigo , seguiu-se um minucioso levantamento dos túmulos propriamente dito, isto é , os **atributos dos artefatos** que podem conter signos verbais (epigrafias tumulares) e não – verbais (esculturas, pinturas, fotografias, etc.).

Quanto ao **sítio arqueológico**, procurou-se o reconhecimento do terreno codificando : sua localização dentro da cidade – zona rural, urbana ou suburbana; o modelo adotado – convencional, cemitério- edifício, cemitério ao ar livre, cemitério de adro com ou sem galeria; a sua posição geográfica – em solo em declive ou plano; a identificação da planta – regular ou irregular e se ele é do tipo católico, acatólico ou secularizado.

Já nos **artefatos** identificamos três categorias de jazigo: túmulos(simples, de porte médio , de grande porte), jazigos-capela e ossários, construídos a partir

de alguns modelos padronizados detectados no item **Túmulo** e que contemplam uma lista de opções dadas pelo item - **fragmentos da construção**.

Preocupamos também em observar se as inscrições dos **signos verbais** são de cunho elementar, religioso, familiar, civil e literário; estão gravadas ou colocadas em placas e qual o idioma adotado.

Os **signos não- verbais** ocuparam grande parte da nossa investigação. Inicialmente certificamos quanto ao tipo (escultura, alto relevo, baixo relevo, relevo gravado, pintura, fotografia) e gênero (religioso, alegórico, mitológico, caricatural, animalista, paisagem, abstrato, realista). A seguir classificamos os mesmos em: **signos antropomorfos; z o o m o r f o s ;**

fitomorfos; da natureza; de trabalho, ideológicos e nobiliárquicos; geométricos e de objetos. Em cada um listamos uma série de variações e sub-variações determinadas quanto ao modelo empregado e sua posição dentro do monumento funerário. Nesta página ainda registra-se detalhes fotográficos do túmulo (Foto- B,C, D).

Nosso banco de dados foi sistematizado e codificado a nível estrutural pôr 32 sub-tabelas e uma *tabela integradora* denominada de *cadastro*. Ele abrange ao todo 33 campos com áreas de aspecto de informação diferenciados conforme características peculiares de suas necessidades e com possibilidades de relacionamento de registro e pesquisas oferecidos pela tabela integradora.

Temos a ordem de registro e pesquisa possibilitada pôr número de catalogação,

Maria Elizia
Borges

143

como indexador principal ou mesmo pôr nome do cemitério a que se deseja explorar, que trabalha como pesquisador de dados secundários. As tabelas desenvolvidas seguem basicamente o modelo da ficha – padrão, e suas sub tabelas foram geradas com o intuito de facilitar o máximo possível a interação Access-Visual Basic, ou melhor Sistema – Banco de Dados. Conforme o tipo de campo adotado, trabalha-se um tipo de dado expresso em formato de texto, de memorando, de número e de objeto ole.

Os tipos de dados – texto são áreas que recebem descrições ou comentários limitados, já os tipos de dados- memorando possuem, teoricamente,

X Encontro Nacional da ANPAP

144

uma capacidade infinita para armazenar as descrições e os comentários. O objeto ole é uma área que recebe dados em conteúdo de imagens e os de tipo numérico, como o próprio nome diz, só trabalham com valores numéricos inteiros ou decimais. Todos os campos do tipo de dados- texto estão passíveis de acréscimos no setor dos **Descritores**

No transcorrer destes anos cadastrou-se em torno de 600 sepulturas, datadas a partir de 1850 em aproximadamente 50 cemitérios de cidades dos Estados de São Paulo, Goiás, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Amazonas. Este registro está sendo realizado de uma maneira aleatória, isto é, conforme vamos tendo oportunidade de visitar e documentar estes locais. Em cada espaço funerário procuramos registrar aqueles túmulos considerados como peculiares do seu entorno e/ou que expressem claramente os valores desse tipo de produto artístico quanto a seu apuro artesanal e artístico.

Trata-se de um banco de dados ininterrupto, sem término definido, cujos dados nem sempre aparecem completos, todavia são passíveis de serem alterados e acrescentados a qualquer momento. Acreditamos, que uma vez colocado a disposição de pesquisadores afins, esse material propiciará o acesso a uma documentação rara, favorecendo outras investigações sobre a arte funerária no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BORGES, M. E. *Arte Tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. São Paulo, 1991.. Tese (Doutorado em Arte).-ECA, USP.
- _____. El arte sepulcral de los marmoristas italianos em Brasil (1890- 1930). In: BARBERÁN, F.J. R. (coord.) *Una arquitectura para la Muerte. I Encontro Internacional sobre los cementerios contemporaneos*. Sevilla: Consejería de Obras Publicas y Transportes- Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1991.
- _____. *Arte Funerária: as utopias de um fazer artístico*. *Estudos de História*, Franca, n.1, p.207-230, 1994.
- _____. *Arte Funerária: representação da criança despida*. *História*, São Paulo, n.14, p. 173-187, 1995.
- _____. *Os artistas-artesãos e a escultura cimiterial em Ribeirão Preto*. *Revista Italianística*, São Paulo, v.3, n. 3, p. 85-92, 1995.
- _____. *Arte Funerária: apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos*. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre, n.2, p.15-28, 1997.
- BELLOMO, H. R. *A estatuária funerária em Porto Alegre (1900-1950)*. Porto Alegre, 1988. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, RS.

- OLIVEIRA, L.M. de *Cemitérios sagrados mineiros das cidades de Sabará, Ouro Preto e São João Del Rei – séculos XIX e XX*. Franca, 1998. Dissertação (Mestrado em História) –UNESP, Franca.
- GARNIER, F. *Thesaurus Iconographique: système descriptif des représentations*. Paris: Le Léopard D'OR, 1981.
- MEIHY, J. C. S. B. ;LEVINE,R. *Até o encontro na imortalidade- tempo e morte nos cemitérios do Vale do Paraíba. Aprecida : Ed. Santuário, 1983.*
- LIMA, T. A. Dos morcegos e caveiras a cruzes e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX. In: *Anais do Museu Paulista; História e Cultura Material*. São Paulo, v.2, p. 87-150,1994.
- LOUREIRO, M. A. S. *Origem histórica dos cemitérios*. São Paulo: Dep. de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, 1976.
- VALLADARES, C. do P. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972, 2v.

Maria Elizia
Borges

145

Notas

Prof. Dra. Maria Elizia Borges
Faculdade de Artes Visuais – UFG
Goiânia – Brasil

Professora Doutora em História da Arte na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás- Goiânia- Goiás. Membro da ABCA do Brasil e da ANPAP. Linha de pesquisa: História da Arte, História das Mentalidades e História da Morte. Pesquisadora do CNPq.

Inventário - Arte Funerária

Maria Elizia Borges - UFG

Localização:

Número: 04-45
País: BRASIL
Estado: SP
Cidade: RIBEIRÃO PRETO



Identificação do túmulo:

Quadra: 13
Jazigo: 519
Localização no cemitério: LESTE AV. DA SAUDADE
Espécie: PERPÉTUO

Época:

Data da Compra: 01/02/1911
Valor da Compra: 200\$000
Autoria: ROSELLI & GELLI
Material: MÁRMORE
Inscrições: PÓRTICO
Proprietário atual:

Dimensões (cm):

Altura: 530 Largura: 300 Profundidade: 280

Categoria: TÚMULO DE FAMÍLIA

Dados Históricos:

JAZIGO DE Mr. JOÃO MACIEL E Dna. CAROLINA MACIEL, FALECIDOS EM 1911 E 1918, RESPECTIVAMENTE

Referências bibliográficas/arquivísticas:

Observações:

JAZIGO-CAPELA EM ESTILO NEOGÓTICO.
- INSCRIÇÃO: "Mr. JOÃO ANTONIO MACIEL/ * 8-6-1841/+ 27-3-1911/TRIBUTO DE AMOR CONJUGAL E FILIAL".
E "Dna. CAROLINA MACIEL/ * 4-9-1854/+ 11-11-1918/ SAUDADE DE SEUS FILHOS".
- O TÚMULO FOI REFORMADO APÓS A MORTE DE Dna. CAROLINA.

Documentação Fotográfica :

Fotógrafo: LUCIANO S. BORTOLETTO JR. Data: 1988
Tratamento: ELSA M.M. CARNEIRO Negativo: 30-30A-123

Estado de Conservação :

Parte externa: EXCELENTE Parte interna : REGULAR

Rua 6, No. 460, Apt.1203, Setor Oeste - CEP: 74115-070, Telefax: (062) 225-8184, Goiânia-GO, Brasil

Descritores*

1-Sítio Arqueológico (Cemitérios):

Modelo: CONVENCIONAL OU RODEADO
Localização: ZONA URBANA
Identificação: PLANTA REGULAR

Posição Geográfica: SOLO PLANO
Tipo: SECULARIZADO

2- Arcofatos (Jazigos):

Tipo: JAZIGO-CAPELA Túmulo: 4D
Fragmentos da Construção: PORTA, GRADE, PINÁCULOS, ARCO OGIVA DE CUNHO FAMILIAR

3 - Atributo dos Arcofatos (Jazigos):

3A - Signos Verbais (Epigrafias túmulares):

Inscrições: DE CUNHO FAMILIAR
Tipo: EM PLACA
Idioma: PORTUGUÊS

Foto - B



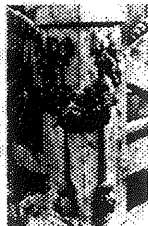
3B - Signos não-verbais (Escultura - pintura):

Tipo: ESCULTURA/ALTO-RELEVO
Gênero: RELIGIOSO/DECORATIVO

A - Signos Antromorfos:

Modelo: FIGURA DE ANJO; ALEGORIA DA DESOLAÇÃO
Posição: EM PÉ
Adornos/Ornamentos/Mobiliário: 0

Foto - C



B - Signos Zoomorfos:

Modelo: 0
Posição: 0

C - Signos Fitomorfos:

Modelo: FLORES E FOLHA DE PALMEIRA
Posição: EM GURLANDAS/COM TOCHA INVERTIDA/COM CRUZ E ÂNCORA

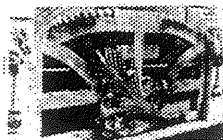
D - Signos da Natureza:

Modelo: 0
Posição: 0

E - Signos de Trabalhos, Ideológicos e Nobiliárquicos

Trabalho: 0
Ideológicos: 0
Nobiliárquicos: 0

Foto - D



F - Signos Geométricos:

Modelo: 0
Posição: 0

G - Objetos:

Modelo: PIRAS, VASOS, CRUZ
Posição: NA GRADE

* Descritores associados à parte do modelo indicada por Y e Z (ver H02)

ARTE E ABDUÇÃO

Maria José Palo

ARTE e ABDUÇÃO ³/₄ binômio de demonstração lógica e metodológica de uma experiência surpreendente no domínio das artes visuais, um modo inteligível e concreto de ver aquilo que está diante de nossos olhos. Trata-se de uma experiência fenomenológica, um estado simples de mente desprovido de sofisticação formal e abstrata, facilitador do exercício de um pensamento mais claro diante da realidade, conforme supõe o fenomenólogo e lógico Charles S. Peirce (1839-1914).

Para um início de desenvolvimento do conceito de fenômeno, impõe-se um retorno a uma consciência na qual não há nenhuma comparação, nenhuma relação, nenhuma mudança, nenhuma imaginação de qualquer modificação e nenhuma reflexão, apenas um caráter. Poderia este ser um perfume, um odor, uma dor sem fim, um assovio, uma tristeza contínua. Tudo poderia ser, exceto um branco. Isso não poderia ser porque seria um nada. Algo imediato como tal sensação é uma qualidade de sentimento totalmente simples, embora possa ser um similar harmonioso para com um sentimento altamente complexo, no afirmar de Peirce: "Qualities of feeling are remarkable for their myriad-million-milliard-milliassefold variety". Essa variedade

multiplicada não está no sentimento em presentidade, mas apenas quando em comparação, ao deixar de ser uma mera qualidade. Em sendo qualidade, cada qualidade está em seu próprio universo. Nada mais existe além dela.

A qualidade é o primeiro elemento que percebemos, qualquer seja a coisa que esteja diante de minha mente. Peirce denomina este elemento de Qualidade e este não é uma abstração. Qualidade para Peirce é um elemento de um sentimento, algo que surge em minha mente, sugerindo algo mais. Uma qualidade de sentimento é, inquestionavelmente, uma surpresa. Ora, quando um homem é surpreendido, ele sabe que o foi ou por percepção direta ou por inferência, indiretamente. Se aceitamos que esse alguém ou nós mesmos, fomos surpreendidos pela percepção direta ou por um julgamento perceptivo direto, devemos entender que isso não representa um artil aplicado sobre nós. Isso se deve mais a algo externo que agiu sobre nós, tornando-nos conscientes desse objeto e representando dois objetos sobre nós: um ego e um não-ego, aos quais um novo fenômeno pertence, enquanto um encontro do passado com o futuro. Trata-se de uma reação que não pode ser entendida, além de ser ou azul ou o perfume de uma rosa. O que devemos fazer é abrir bem os olhos mentais e olhar bem o fenômeno e dizer quais são as características que não são nunca nele desejadas. Se for algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, terá três faculdades: a primeira é o poder observacional, que tal qual o do artista, é o mais desejado no estudo da fenomenologia; é aquele que vê as cores aparentes da natureza como elas parecem. O artista vê não o que está diante dos olhos; mas vê a sua teoria do que deve ser visto; a segunda é a discriminação, que se conecta à característica que estamos estudando, detectando-a sob todos os disfarces; a terceira faculdade é a generaliza-

ção, que produz fórmulas abstratas e inclui a essência da característica sob um exame purificado de toda mistura de suplementos irrelevantes ou estranhos a ela.

Esse é o campo de configuração da fenomenologia que, segundo Peirce, tem como entrada os dados ou características de cada categoria, mostrando as relações entre elas. As chamadas categorias universais peirceanas, primeiridade, secundidade e terceiridade pertencem a todo e qualquer fenômeno, uma sendo mais proeminente do que a outra em um ou outro aspecto do fenômeno, mas todas elas pertencendo a cada fenômeno. Portanto, quando algo está presente à mente, o primeiro caráter a ser observado no fenômeno é a sua presentidade. Presentidade que é, sem considerar seu passado e futuro. É ela a consciência na qual não existe relação e nenhum significado. Porém, a ausência de significado não refuta uma categoria, pois esse fluxo de ação de falsas noções tende a encontrar sua verdade na própria corrente contínua da significação.

No universo da fenomenologia, a busca do ser na significação é procurar unir a qualidade à substância. Qualidade, no amplo sentido, é a primeira concepção para se passar do ser à substância. Por exemplo: A lua é branca. O fogão é preto. Fogão ou lua = concepção imediata. Preto ou branco = concepção mediata. Para Peirce, a concepção mediata deve ser tomada imediatamente, porque sua aplicabilidade à imediata é hipotética; sua aplicação a fogão ou lua é simplesmente uma hipótese. São aplicações indiferentes aos próprios fatos. A pura abstração é indispensável para que exista um acordo entre duas coisas em algum aspecto. Esse aspecto é a referência àquilo que constitui uma qualidade ou atributo geral – Ground ou Fundamento, termo que se relaciona com o objeto, ou seja, é como um signo daquele objeto, a depender de

uma qualidade imputada, por força da idéia da mente que usa o símbolo (CP 1.558). Há necessidade, portanto, de se diferenciar uma impressão da outra que, uma vez diferenciada, exige ser levada a uma unidade, seu Interpretante. O poder do fundamento é o de gerar um outro signo genuíno que é o seu equivalente.

A partir dessa fundamentação do fenômeno, o que pode ser pensado diretamente ante à observação da realidade? Unicamente o fenômeno, aquilo que é apreendido na conjugação da intuição sensível e o entendimento. Peirce escreve que o pensamento de que uma coisa é azul se acompanhada pelo pensamento das coisas azuis em

geral ou do pensamento de que uma coisa que é longa, se acompanhada pelo pensamento das coisas curtas. Portanto, nós podemos pensar o impensado como pensado. Deste postulado nasce a segunda categoria intermediária da relação ou referência a um correlato, apresentada no documento *On a New List of Categories*, este entendido pela equipe de pesquisadores do Peirce Edition Project como um dos mais relevantes documentos na história do pensamento, apresentado por Peirce entre 1864 e 67.

Na qualidade, o ser é prescindido da referência a um correlato. Há, por conseguinte, dois tipos de relação: relações cuja referência a um fundamento é uma qualidade interna ou prescindível $\frac{3}{4}$ mera concorrência dos correlatos em um caráter; relações cuja referência a um fundamento é uma qualidade relativa ou imprescindível $\frac{3}{4}$ o correlato é colocado contra o relato. No primeiro caso, temos relações por um acordo e não são relações; no segundo caso, os correlatos são

Maria José
Palo

149

levados à relação por correspondência. Desses dois tipos de relação resultam três tipos de representação: aquelas cuja relação aos seus objetos é uma mera comunidade em alguma qualidade, e estas re-presentações podem ser chamadas semelhantes: referência a um fundamento; aquelas cuja relação aos seus objetos consiste na correspondência de fato (índices ou signos ou um dos muitos tipos de signos): referência a um objeto; aquelas da relação do fundamento com seus objetos cujo caráter é imputado, mesmo enquanto signos gerais, chamados símbolos: referência a um interpretante. Podemos chamar a essas três concepções como sendo as fundamentais de uma ciência universal chamada Lógica ou a ciência que trata da referência dos símbolos em geral aos seus objetos.

X Encontro Nacional
da ANPAP

150

Em suma, apenas podemos conhecer o caráter imediato de *qualia* ou qualidades experienciando uma representação de uma possível série de variações que um aspecto monádico de um estado mental possa ter. Essa afirmação se baseia na concepção representacional de *qualia*, ou seja, que se uma qualidade de sentimento não é imediatamente apreendida ela é representada. Qualidades são aspectos determináveis e representáveis, que Peirce chama de *signo-pensamento* ou *uma idéia*. Quando Peirce fala de qualidades de sentimento diretamente conhecidas, está significando-as como uma representação mental ou uma idéia de possíveis determinações qualitativas.

Voltando-nos para o estudo e a pesquisa das Artes Visuais, podemos perguntar pelo significado da similaridade entre qualidades e procurar saber como Peirce a concebe entre idéias de qualidade, sabendo que ele não a trata como uma relação entre

qualidades intuídas imediatamente de diferentes estados da experiência. Para ele, similaridade apenas consiste numa *propriedade estrutural do sistema mental*.

ABDUÇÃO: LÓGICA?

1864 é o ano de transição de Peirce entre o período kantiano e o lógico (W1:574-75), quando Peirce vem notavelmente explicitar o que permite a uma coisa existir ou simplesmente ser é o fato de ter uma forma, porque a forma é a condição da representação. O que não tem forma não é representável.

Peirce volta-se para o estudo da lógica, quando se opõe ao Cartesianismo, em 1868, dizendo que o conhecimento intuitivo não existe e que todo processo de conhecimento é inferencial. Para ele, os predicados de que nos servimos para representar o *non-ego* são entendidos como as próprias modificações da consciência, resíduos de representações predicativas anteriores. De onde vem a modificação da consciência? Peirce responde que ela procede de um ato de criação.

Em 1861, a partir dessa concepção, Peirce afirma que a criação não é senão a realização das abstrações e essas criações podem ser realizadas tanto no pensamento quanto no sentimento. A abstração deve ser combinada com o diverso da sensação (WMS71:MS1105:9). A abstração é expressa na consciência e está presente num pensamento ou numa percepção de sentido, numa imagem ou lembrança. Abstração é a forma de expressão e o diverso sensível é a matéria. As coisas pensáveis são uma diversidade de abstrações potenciais e a criação consiste em realizar ou atualizar estas abstrações potenciais $\frac{3}{4}$ não se trata mais de revelações.

Nenhum objeto, mesmo na Arte, é conhecido, sem que se recorra às abstrações, e nenhuma abstração é cognoscível, se não

estiver encarnada nos objetos $\frac{3}{4}$ é preciso determinar sua linguagem, é preciso significá-la enquanto um signo. Toda coisa possui uma forma e uma qualidade e isto é suficiente para torná-la pensável, não só por algum observador ou pensador potencial, mas pela própria qualidade. A penetração dessa qualidade, via percepção, no espírito, engendra uma representação mental. Mas como uma qualidade faz parte da coisa e, sob essa partilha, ela faz da coisa uma representação; é precisamente enquanto representação que a coisa parece e pode aparecer no espírito. Por sua vez, o espírito seleciona o que recebe. Esse julgamento é um reenvio (referência) do experienciado ou do conhecido ao postulado ou ao desconhecido que é uma explicação de um fenômeno por uma hipótese ou uma inferência. Todo julgamento é uma inferência. Ser surpreendido por uma inferência é atribuir a qualidade de sentimento a um objeto, sabendo que um julgamento perceptivo pode vir a ser esse objeto. O diverso do sensível apresenta uma certa heterogeneidade para um conjunto de formas que se chama hipótese. A hipótese, portanto, sugere ao espírito uma imagem das verdadeiras qualidades de uma coisa; e representa a sua semelhança (W1:485). Um predicado compreende todas as formas, um julgamento sintético: um predicado menos determinado que substitui um predicado mais determinado. Produzir hipóteses e testar suas conseqüências dedutivas é representar por relações inferenciais entre cognições, é significar relações antecedentes-conseqüentes que determinam nossa concepção de objeto ao qual nossas percepções devem se relacionar.

ABDUÇÃO: METODOLOGIA?

Em 1900, Peirce anuncia a teoria da abdução do julgamento perceptivo que ele defenderá nos seus escritos pragmatistas. Abdução é o nome que ele dará à inferência hipotética. Esta funda-se no jul-

gamento perceptivo, sem linha de demarcação entre eles. Nossos julgamentos perceptivos devem ser considerados um caso extremo de inferências abduativas das quais eles diferem, por estarem além da crítica. Sabe-se que a abdução chega até nós como um *flash*, um clarão, uma nova sugestão diante de nossa contemplação. A hipótese abduativa é a única inferência que é capaz de levar uma informação verdadeiramente nova (1862-63), que apenas sugere representações equivalentes.

A autoridade da inferência hipotética depende do sucesso de reduzir a diversidade de um conjunto de caracteres mais ou menos heterogêneos a uma unidade apaziguadora de um conceito globalizante. De outro lado, sua força reside no fato de que ela propõe a melhor explicação provisória daquilo que demanda um sentido. Uma abordagem do fenômeno na arte revela a conexão das coisas e pode começar como uma "premissa epistemologicamente primeira" $\frac{3}{4}$ o primeiro ato cognitivo não é a síntese, mas a análise. A abdução é um tipo de inferência lógica baseada na suposição de que a geração de uma hipótese pode ser também mediada por elementos de generalidade. Uma inferência abduativa joga um papel importante na formação do julgamento perceptivo de um novo *insight* como um resultado possível, pois é uma forma lógica de inferência. É essa logicidade que deve ser examinada à luz da percepção enquanto um processo que não pode ser explicado apenas pelo acaso; as inferências abduativas devem ser testadas e objetificadas por observações posteriores. Nesse *continuum de qualia*, sobretudo, é constituída a lógica do processo de criação ou de toda pesquisa da arte, forma de ação e de conhecimento da desejada verdade da arte.

Maria José
Palo

151

Em se tratando da metodologia da abdução, os fatos sugerem hipóteses por semelhança, enquanto que, na lógica da indução, as hipóteses sugerem os fatos por contigüidade. Quando a abdução procura uma teoria, a indução precisa de fatos para suportar uma teoria. Na abdução, os fatos sugerem hipóteses e, na indução, o estudo das hipóteses sugere os experimentos para trazerem à luz os próprios fatos apontados por ela. Se a Dedução (símbolos) prova que algo deve ser, a Indução (índices) mostra que alguma coisa é e a Abdução (semelhanças) sugere que alguma coisa pode ser. A abdução nada tem a fazer com a prova, mas está sujeita à prova; é isto que a diferencia de confusões

X Encontro Nacional
da ANPAP

152

mentais, delírios, sonhos estéreis e jogos frívolos. Há um *rationale* no instinto abduutivo, considerando que, para o realista Peirce, a mente está em sintonia com as leis do universo. Se o homem adquiriu uma faculdade de adivinhar os caminhos da natureza, certamente não o fez por meio de uma lógica crítica e auto-controlada, ele afirma-nos, para quem a abdução tem uma importância meta-lógica.

Entretanto, se insistirmos no fator diferencial entre a Indução e Abdução, é a metodologia que o apontará, visto que a abdução se caracteriza enquanto um processo de formar hipóteses explanatórias que teriam a possibilidade de superar a validade dos testes. Além de antecipar o processo criativo, o científico, o artístico e o prático, a abdução ainda muda os conceitos de Indução e Dedução. Estes passam a participar na experiência viva de passagem da terceiridade para a primeiridade, seguindo o processo contínuo da generalidade, em nível de degeneração, quando o signo passa a representar a si mesmo como representação

(CP 5.70-71). Peirce afirma que a solução dos problemas criativos, quer seja na ciência, quer seja na arte, inclui a formação de hipóteses, o raciocínio matemático e o *musement*; todos são a mesma atividade que envolve observação, imaginação ou visualização. São elas classificadas como espécies de percepção. Criatividade, portanto, é descoberta e surge de uma maneira muito cuidadosa de dar atenção aos terceiros do mundo ou às leis gerais. O *musement* é um tipo de investigação que apresenta três estágios: conjectura (a fase abduativa), o estabelecimento de conseqüências experimentais (fase dedutiva), e a experimentação (fase indutiva). Peirce enfatiza o *musement* como uma atividade observacional, um raciocínio não lógico, um uso de diagramas.

Em 1903, Peirce faz a aproximação do pensamento matemático do raciocínio diagramático, ao dizer que criatividade é uma cooperação entre o *insight* diagramático e o pensamento lógico e concebe que atuar com criatividade significa estar logicamente aberto a novas hipóteses e não estar confinado num sistema lógico dedutivo ou seguir uma regra. A noção do *insight* na Terceiridade pode ser entendida como uma versão de Peirce sobre a doutrina da Percepção Imediata. Negar essa doutrina é negar a possibilidade de se conhecer a relação. Conhecer tais relações é uma das maiores constatações dos pragmatistas contra a epistemologia empiricista.

O reconhecimento da realidade da Terceiridade é o testemunho de que ele é o único modo de entender que o real está ligado a nossa percepção. Isso nos responsabiliza ao ponto de considerá-la, na teoria da abdução, em favor do ataque de Peirce ao nominalismo, totalmente relacionado à compreensão do fato da origem de novas idéias e teorias. Se o

nominalismo sustenta que a mente humana tem o poder de gerar idéias, o realismo sustenta que o pensamento " é um fator ativo no mundo real" (CP 1.348). Peirce concebe uma inferência quando ainda não adotada como uma percepção do mundo das idéias (CP 5.194) e afirma que percebemos terceiridade no mundo de nossas mentes e, para isso acontecer, ele acredita que podemos treinar nossa razão através do auto-controle; isso significa conformar-se à Terceiridade em experiência, através da experiência mental, única possibilidade de qualquer conhecimento do real $\frac{3}{4}$ a *razoabilidade criativa ou concreta da terceiridade*. E também significa deixar que o efeito das coisas sobre nós seja maior do que nossos efeitos sobre elas. Na sétima Conferência da Harvard de Peirce (1903), *Pragmatismo e Abdução*, Peirce declara que abdução começa com uma inferência que, primeiramente, vem das partes incontroladas da mente. E que só treinamos nossa razão através do ouvir e do silenciar do *self*, autorizando o não-ego a nos falar, ao inibir o lado ativo de nossa consciência. Nesse momento, estamos nos comunicando com a Natureza. Terceiridade é diretamente percebida e não inferida pela indução ou acrescida acima e sobre uma inferência inicial de alguém. Eis aqui o campo de pesquisa da arte: a Natureza.

ABDUÇÃO: EXPERIÊNCIA SURPREENDENTE ?

Concebida a abdução, entre o sensível e o inteligível, a arte é entendida em seu universo como um processo que tem por representação o signo degenerado, o signo remático ou um signo icônico. Este, veiculando todos os tipos de Representamens para representar o seu Objeto Dinâmico, apresenta possíveis formas do pensamento humano, conectadas tão igualmente quanto possível à Semiose, pela via da hipótese abdutiva, sob as leis

evolutivas do pensamento criador. Todo símbolo representa seu objeto no mínimo enquanto uma qualidade, um rema.

Nas artes visuais, o ícone existe apenas enquanto uma imagem imediata na mente e seu valor consiste em mostrar as características de um estado de coisas consideradas como se fossem puramente imaginárias. Por sua vez, os signos icônicos são aqueles capazes de gerar uma relação específica entre o signo e o seu objeto que lhe pertencerá mais à frente no mesmo universo espaço temporal. Disso resulta que os signos icônicos criam um processo espacial interpretativo sujeito ao princípio evolucionário da continuidade (Synechism) no presente da criação, no qual o processo de conhecimento ocorre por meio da Percepção e Cognição (Rosenthal 1969, 303-304). Por conseguinte, é dentro dessa manifestação da semiose artística que a inserção da percepção no diagrama lógico ocorre, no qual a unidade epistemológica não é mais um dado de sentido discreto e simples relato fenomenológico, mas estruturas conceituais, experiência e jogos de linguagem nos quais os dados perceptivos serão analisados e compreendidos (Bernstein 1964, 165-189).

Maria José
Palo

153

Pensamos Formas nas artes. Estas formas não oferecem uma base para a cognição, mas o seu estabelecimento hipotético inclui a própria possibilidade real de uma série sem fim de divisões para o exercício da invenção, que é a função epistêmica do signo icônico (Ransdell 1979). Enfim, a função epistêmica do signo icônico pode ocorrer como *insights* $\frac{3}{4}$ Inferências Abdutivas $\frac{3}{4}$ Terceiros de primeiros ou formas do pensamento humano. Semiose como um processo de representação e

interpretação dos signos comuta com o processo artístico de desenvolvimento de símbolos e desse modo propicia um modelo de estrutura mais geral para qualquer processo de crescimento ou desenvolvimento dos símbolos. Coisas criadas pela mente do artista correspondem a esse processo de pensar um modelo geral.

O real da Arte é o Objeto do Signo: este não necessita ser real em sua natureza semiótica, pois seu Interpretante é absolutamente verdadeiro e não necessita ser atualizado. Seu signo como um signo-pensamento expressa estados de semelhança de realidade. Nessa atualidade, o artista começa o seu trabalho examinando o pre-

X Encontro Nacional
da ANPAP

154

sente em sua presentidade (MS 404). Se o trabalho é admirável em si mesmo, então o processo criador está concluído (Anderson: 1983). Por outro lado, são os eventos hipoteticamente lógicos que o objeto do signo estabelece como seu interpretante verdadeiro. Seus signos estão sob camadas de perceptos, legi-signos simbólicos em uso criativo (CP 2.261).

Trabalhos de arte não são ficções arbitrárias, pois todo pensamento está em signos e deseja ser traduzido em um signo equivalente ou em um sistema sgnico pictorial, respondendo ao princípio do pragmatismo peirceano. É o pragmatismo que defende que qualidades são aqueles elementos da realidade que podem ser representados, alguns deles sendo, ao mesmo tempo, os elementos constitutivos da consciência. São possibilidades reais e conteúdos possíveis de experiência, fato que permite ligar a percepção com o mundo ideal, como Peirce nos declara: "Eu afirmo que nós contemplamos diretamente este mundo ideal e, quando abrimos nossos olhos, percebemos no mundo sobre nós, aquilo que

corresponde à liberdade do mundo ideal. É verdade que a reflexão é exigida para nos capacitar a reconhecê-la. Mas essa reflexão a reconhece e assegura-nos que nós a vemos a partir da primeira impressão de sentido" (NEM IV, 144-145).

Concluindo, o signo representa o Objeto do Signo na arte e é capaz de construir sua causalidade como um objeto dinâmico do pensamento. Todavia, por si mesmo, este não pode gerar interpretantes, visto que seu modo de existência como objeto de significação é apenas potencial. Isso reafirma o fato de que o signo deve gerar o interpretante por meio do qual ele vai significar seu objeto. Esse signo também testa-se em si mesmo, realmente, por meio de suas réplicas ou legi-signos, no momento certo, em circunstâncias atuais, sob seu próprio propósito. Sob esta circunstância, o processo criativo na Semiótica de Peirce é capaz de explicar como os três interpretantes podem ser legitimados em seu relacionamento hierárquico, em correção eventual e em nível de realidade objetiva. Vimos que Peirce apresentou a qualidade em sua *continua* unidimensional, enquanto uma generalização indutiva, cuja primeira dimensão é uma seqüência que tem um máximo absoluto e duas regiões que são exatamente semelhantes, ou seja, "estas duas regiões, espelhando uma à outra, estão em sua identidade máxima infinita" (NEM IV, S. 133).

Em suma, essa é a verdadeira condição de existência concreta do binômio Arte-Abdução na pesquisa entendida como um processo edificado sob um nível de causas similares de signos possíveis de conhecimento qualitativo encarnado e interpretado por todas as seqüências lógicas às quais pertencem. Ao interpretar essas abduções singulares nas artes visuais, as quais os processos controlados pelas leis da Mente terão de compreender, neles estruturam-se alguns *continua qualitativos*. E ainda mais, o *status* temporário da

abdução como singularidades, esperando tornarem-se generalidades, reservados, *na generalidade do continuum*, a surpreendente experiência de inventar hipóteses, inovadoramente, em limite inatingível, seu único objetivo. A abdução nas Artes Visuais, significada como uma lógica, metodologia ou experiência plausível, tem o *status* de descontinuidades lógicas à espera da prova de interpretação. Peirce insiste em dizer que as formas são resgatadas adequadamente apenas pelas formas icônicas ou diagramáticas e que todas as seqüências argumentativas e lógicas, abdutivamente, estruturam um universo de qualidades possíveis de construções que ele pode conter... cuja fundamentação e essência da possibilidade é subjetiva, interna a nós, *sonhos*" (NEM III, 875).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAPE, Helmut (1999). "Abduction and the Topology of Human Cognition", *TCSPS*, Spring, Vol. XXXV, nº 2, Buffalo.

PALO, M. José (1998). *Arte da Criação*. Dos Manuscritos de Charles S. Peirce aos escritos de Henri Matisse. São Paulo, FAPESP/EDUC.

LISZKA, James Jakób. "Peirce's Interpretant", *TCSPS*, Winter, Vol. XXVI, nº 1, 17-62, Buffalo.

PEIRCE, C. Sanders (1931-1966). *Collected Papers of Charles S. Peirce (CP)*. C. Harshorne, P. Weiss and A. W. Burks (eds.), IV Volume.

MS403;3, 1893.

WMS71: "Analysis of Creation" (Hiver 1862-63).

TURRISI, Patricia Ann (1997). *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking*. The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism. State University of New York Press.

TIENNE, André De (1996). *L'analytique de la Représentation chez Peirce*. La Genèse de la théorie des catégories. Publications de Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles.

Notas

DADOS DO AUTOR:

Profa. Dra. Maria José Palo

1970 – Bacharelado e Licenciatura em Letras: Especialização em Língua e Literatura Vernáculas.

1977 - Mestrado em Comunicação e Teoria Literária: *O Texto no Espaço do problema didático-literário*.

1994 - Doutorado em Comunicação e Semiótica: *Os Ideais da Arte de Henri Matisse: Charles Sanders Peirce*.

1997 - Início do PÓS-DOC : *Pragmatismo e Cognição em Charles S. Peirce*.

1971-1999 – Docência na Faculdade de Comunicação e Filosofia (COMFIL) – PUC-SP: Cursos de Letras, Publicidade e Propaganda; Cursos de Especialização em Literatura Lato Sensu – COGEAE.

PUBLICAÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS:

- Artigo: "Art as a living process", in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity*. In: *Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Berkeley, CA, USA (1995).

- Artigo: "A Lógica como Ciência na História do Pensamento de Charles S. Peirce". *Anais do IV Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Anablume/Fapemig, Nova Stella (1993).

- Artigo: "Artes são hábitos: hábitos são artes". *Semiótica da Arte*. Hacker Editores (1998).

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO TEMÁTICO: "A obra de Machado de Assis e o novo milênio"

Maria José Palo

p.2 – acrescentaria mais três itens sobre a leitura dos clássicos na escola em geral:

contribuir para a ampliação e qualificação do repertório literário e cultural do leitor através da tradução literária machadiana para a mídia contemporânea, segundo critérios teóricos e científicos aplicados ao tratamento da Literatura.

Maria José
Palo
155

que o Projeto seria entendido como ineficaz caso não houvesse uma seleção dos gêneros mais aceitos pela sociedade de consumo: o gênero romance e o conto.

Que o sistema educacional brasileiro ainda não avançou para níveis de otimização de uma leitura crítica e de pesquisa permanente dos nossos clássicos, pela ausência da especialização a serviço da maioria letrada.

p.3 – quanto aos benefícios da pesquisa, acrescentar:

1. Abrir um campo de divulgação da Literatura Brasileira, em particular a obra romanesca de Machado de Assis, de modo a inseri-la dentre as obras de renomadas autorias literárias universais – a memória brasileira na universal- tendo sido, além de revisitada e convertida para uma nova mídia, acrescentada de uma outra qualidade cultural, a educacional.

2. Contribuir para a pesquisa literária em âmbito nacional e internacional, amplamente, sob a oferta autêntica e fiel de dados em trabalho de comparação, complementação e atualização.

p. 8 – quanto ao leitor em formação e desenvolvimento via tecnociência:

Formar a mente de um leitor de livros hiper-midiáticos, consumidor de um software artístico, frente ao livro hiper-midiático, desempenhando leituras em

quadros simultâneos, nos quais imagens literárias correm paralelamente aos textos, línguas, sons, ícones de outras imagens.

Propiciar ao usuário do livro hiper-midiático experiências de conhecimento, entretenimento e relação a partir de jogos de linguagem em novos paradigmas construtivos de uma linguagem tecnológica em contextualidade artística.

Experiência prévia em pesquisa conjunta:

Retomar os itens referentes à Dra. Maria Rosa de Oliveira: 1-2-4 e incluir:

5 – Pesquisa conjunta com artistas plásticos – GROUPWARE – do Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica, sobre o tema *Abdução e Arte*, à luz da Filosofia de Charles Sanders Peirce.

Descrição de funções na equipe:

Produzir planos de aplicação do material metodológico – EXPERIÊNCIAS HIPERMIDIÁTICAS – cognitivo, de entretenimento e relação sob a forma de produtos educacionais multimidiáticos.

Produzir fluxogramas de informações em levantamento e desenvolvimento entre o módulos 2/2.1, contribuindo para a unificação do projeto temático.

Professora Dra. Maria José P.G. Palo

E-MAIL: mpalo@prestonet.com.br

EDIÇÕES EM MÍDIA

1985 – Videotexto COSMOVAGAR – Projeto Júlio Plaza: Arte e Tecnologia – XVII Bienal Internacional de São Paulo, SP.

1985 – Videotexto NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS (parceria) – Arte e Tecnologia – XVII Bienal Internacional de São Paulo, SP.

1 – PUBLICAÇÕES

1.1

PALO, Maria José (1986). *Literatura Infante Juvenil: Voz de Criança* (parceria) – 86. Terceira edição. São Paulo, Editora Ática.

PALO, Maria José (1992). *Histórias em Haikai*. Terceira edição. São Paulo, Editora Santuário (Prêmio Jabuti 1993 – categoria ensaio poético).

PALO, Maria José (1998). *Arte da Criação*. São Paulo, Editora EDUC-FAPESP.

1.2

Não há patentes obtidas ou softwares registrados.

1.3

PALO, Maria José (1986). *Literatura Infante Juvenil: Voz de Criança* (parceria) – 86. Terceira edição. São Paulo, Editora Ática.

PALO, Maria José (1992). *Histórias em Haikai*. Terceira edição. São Paulo, Editora Santuário (Prêmio Jabuti 1993 – categoria ensaio poético).

PALO, Maria José (1998). *Arte da Criação*. São Paulo, Editora EDUC-FAPESP.

PALO, Maria José (1986). "A Consciência de um Processo: a prática semiótica do sentido". In: *Semiótica da Literatura*, série Cadernos nº 28, EDUC/PUC-SP: pp. 187-193.

PALO, Maria José (1993). "A Lógica como Ciência na História do Pensamento de Charles S. Peirce". *Anais do IV Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. ANABLUME/FAPEMIG/NOVA STELLA: pp. 240-243.

PALO, Maria José (1995). "Art as a living process". *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Berkeley, CA. USA: pp. 1097-1100.

PALO, Maria José (1998) "Artes são hábitos: hábitos são artes". In: *Semiótica da Arte*. Hacker Editores: pp. 297-302.

2.1- Não atua como bolsista de qualquer agência de fomento à pesquisa.

2.2 – Idem.

3.1

A solicitante tem dedicação exclusiva à Docência, na categoria de Mestre em Teoria Literária, e de Assistente Doutor em Comunicação e Semiótica, sob vínculo trabalhístico com a PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, na unidade da FACULDADE DE

COMUNICAÇÃO E FILOSOFIA, sediada no DEPARTAMENTO DE ARTE, de 1971 até o momento. Tem participação em congressos nacionais e internacionais nas áreas de pesquisa da Literatura Brasileira e Semiótica norte-americana de Charles Sanders Peirce. Em 1993, coordenou a produção literária e artística de 14 livros infanto-juvenis (texto e ilustração), junto à EDITORA EVANS & BROTHERS, com 14 notáveis ilustradores de São Paulo, sob a autoria de escritores da Região Nordeste brasileira. Estes livros foram avaliados pelo WORLD BANK SELECTION COMMITTEE e editados em Londres, com destino aos leitores infanto-juvenis das oficinas de leitura nas escolas e bibliotecas regionais de todo o Brasil.

Em 1997, participou, na Universidade norte-americana IUPIU, cidade de Indianapolis, IN –USA, de um SEMINAR IN AMERICAN PHILOSOPHY: Charles Sanders Peirce, junto à equipe do PEIRCE EDITION PROJECT – FALL/1997. Desenvolveu uma pesquisa bibliográfica PÓS-DOC: PRAGMATISMO E COGNIÇÃO EM CHARLES SANDERS PEIRCE (em progresso), na Universidade de Indiana (IU), sediada em Bloomington, durante o ano de 1997. Participa de um GROUPWARE em Arte e Tecnologia, de Estudos Semióticos da Arte no Programa de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - PUC-SP – 1998-1999.

De 1997 até o presente, realiza em parceria com Artes Plásticas, uma produção hipermidiática (em progresso): CDROM POETÉCNICO – Encartes criativos com exercícios perceptivos, destinados ao uso da multimídia das artes visuais na escola, tendo por objeto obras picturais de artistas nacionais e internacionais.

AFILIAÇÃO ÀS ENTIDADES CIENTÍFICAS:

SBHC (São Paulo, Brasil); IASS (USA); AIL (Portugal); CSPS (Charles Sanders Peirce Society – USA).

Maria José
Palo

157

FOUQUET E LA TOUR NAS ILUSTRAÇÕES DO LIVRO DE C A B E C E I R A

Maria José
Sanches

X Encontro Nacional
da ANPAP

158

No filme de Peter Greenaway, *O Livro de Cabeceira* [1995], três pinturas destacam-se nas cenas em que o editor fixa, na tela do computador, *São Jerônimo Penitente* [1.52 x 1.09 m – Museu Nacional de Estocolmo] de Georges La Tour; na seqüência detalhe da obra *Santo Estevão* apresentando Estevão Cavalheiro de Jean Fouquet [0.93 x 0.85 m – 1450 aproximadamente – Staatlichemuseen Preussischer Kulturbesitz – Berlim] percorre a tela em um retângulo que se desloca da esquerda para a direita, recortando o ambiente e, na cena seguinte, aparece a personagem central queimando os seus objetos; no primeiro plano destaca-se um detalhe do quadro de La Tour – *A Vigília de Madalena* [1.28 x 0.94 m – 1640 aproximadamente – Museu do Louvre – Paris].

Em um exercício proposto pela oficina *Linguagens Interagentes*, desenvolvida pela Dra. Irene A. Machado no projeto *Rumos: literatura e crítica, organizado pelo Itaú*

Cultural, escrevemos um artigo sobre *A Quadratura do Circulo no Livro de Cabeceira*, observando que o filme estabelece uma interação entre oriente/ocidente, composição/decomposição, subjetividade/objetividade, finito/infinito – sob a ótica do tempo presente acronometrado e destacamos o cânone de proporção que Leonardo da Vinci criou para ilustrar *A Divina Proporção*, livro de Luca Paccioli, objetivando analisar os limites entre os vários momentos do texto filmografado por Peter Greenaway, no qual a circularidade concêntrica engendra o final e os triângulos amorosos formam-se durante o desenvolvimento da narrativa.

A análise, direcionada para a fruição das linguagens, em diferentes códigos e suportes, foi a base dos primeiros estudos, e colocaram em evidencia a obra de Jean Fouquet [Tours, França / 1420-1480] e as de Georges La Tour [Vic-sur-Seille, França / 1593 – Luveville, França – 1652] que não são apenas citações complementares de três cenas; elas são enunciadas anteriormente e se corporificam no momento de abertura para a trama final.



A leitura das três pinturas, inseridas no filme que retoma o drama shakesperiano, *Romeu e Julieta*, numa abordagem especial, tornou-se uma provocação,

norteando a continuidade da pesquisa sobre os quadros, amplamente estudados pela História da Arte. No contexto do filme, elas assumem funções de coadjuvantes pleonásticas, ressignificadas apropriadamente por Greenaway.

Nagiko/Madalena é a personagem cuja infância e adolescência é narrada através de dois eixos condutores: a *gênese* – poema que o pai desenhava na testa da filha, concluindo-o no pescoço, onde os ideogramas alongavam-se cobrindo parte das costas e *O Livro de Cabeceira*, escrito no século X pela cortesã Sei Shonagon, que tinha o prenome Nagiko, homônimo na Julieta da estória recriada pelo cineasta inglês.

Jerôme tem a infância e adolescência parcialmente descritas pela mãe dele, após o seu funeral. Amante do editor, fora conquistado por Nagiko para vingar-se das humilhações sofridas pelo pai, levado às relações homossexuais em troca da publicação de seus trabalhos. O corpo do rapaz-mensageiro transforma-se no primeiro dos treze livros que a consagrariam como escritora.

Uma série de calígrafos-amantes antecederam Jerôme mas, ao reprová-lo como escritor é levada a um novo prazer: “agora, serei a caneta; não apenas o papel”.

Livros de cabeceira de Sei Shonagon, de Nagiko Kiyohara, de Peter Greenaway, livros nas três pinturas incorporadas ao filme são pontos tangenciais. A pesquisa de La Tour, estudando os corpos iluminados à luz de velas, é uma recorrência no trabalho do cineasta: quando criança, Nagiko ouve a tia que lê o texto da cortesã à luz de velas; adulta realiza a leitura individual, enquanto os calígrafos escrevem sobre o seu corpo, iluminado pelo castiçal.

O personagem Jerôme/São Jerônimo é um poliglota inglês, sem notoriedade, que

Nagiko encontra no Café Typo de Hong Kong. Jean Fouquet e Georges La Tour têm biografias incompletas, com várias lacunas, e contamos com reduzido número de suas obras, na atualidade. Dos pintores, conhecemos alguns momentos de vida – La Tour era desconhecido até 1914; de Jerôme, temos um *tranche de vie*, quando representa o Romeu da estória e, movido pela paixão, chegará ao suicídio.



Maria José
Sanches

159

Analisamos as obras na seqüência em que aparecem no filme. Na primeira cena o editor congela a imagem do monitor, fixando *São Jerônimo Penitente*. Essa não é única pintura de La Tour sobre a figura sagrada. *São Jerônimo em sua cela*, acervo do Museu do Louvre, apresenta o santo com as vestes episcopais, lendo um texto antigo em que a ação do tempo é notada pelo estado do papel desdobrado; em primeiro plano, um livro se destaca dos demais objetos. Há uma outra tela de *São Jerônimo Penitente* “mais despojada e talvez pouco posterior. Na limpíssima composição, tudo se submete a disciplinada sintaxe” [Gênios da Pintura: 1969, III, 10]. A obra nos remete à cena em que Jerôme tem o ventre coberto, as demais partes nuas, um dos braços acompanhando a verticalidade do corpo e a mão direita recebe de Nagiko o pincel para que ele escreva em sua testa o poema de felicitação com que o pai a abençoava desde criança.

No momento em que o editor acessa a tela de La Tour, acontece o sepultamento de Jerôme em cuja pele ela escreveu *O Livro do Amante*. São Jerônimo pesquisador, cientista, despojado do mundo material, busca o aperfeiçoamento espiritual e, por similaridade e por contiguidade, conduz à velhice o jovem poliglota sem vida. Um detalhe da tela coloca em evidência o rosto e a expressão da face ao contemplar a cruz, denotando um gesto similar ao de Jerôme, que segura o pincel para a inscrição do texto consagrado. O chapéu episcopal e o vestuário vermelho, que pende do braço do santo, harmonizam-se pelo colorido com as luminárias do ambiente onde está Jerôme. A obra de La Tour é destacada no mesmo cenário,

X Encontro Nacional
da ANPAP

160

O pintor criou uma espacialidade, que foi retomada por Greenaway para centralizar o personagem. O branco do livro e do tecido sobre o corpo de São Jerônimo contrastam com os tons da pele e das vestes sobre o fundo indefinido, enquanto o tecido, que cobre parcialmente Jerôme, harmoniza-se com os tons usados pelo pintor francês para estabelecer o contraste luz/sombra, à maneira barroca.

Nagiko programou o rapaz-mensageiro para que o editor aprovasse a sua obra e o observou ao lado do amante compartilhado quando o jovem inglês colocou o braço sobre as costas do editor, na mesma gestualidade de Santo Estevão, padroeiro de Étienne Chevallier, no díptico de Jean Fouquet: "o santo protege a figura ajoelhada e em oração do doador. Como o nome do doador era Étienne (que é o francês arcaico para Estevão), o santo a seu lado é o seu padroeiro, Santo

Estevão, que, como primeiro diácono da Igreja, veste o traje diaconal. Porta um livro e, sobre este uma grande e afiada pedra, visto que, segundo a Bíblia, Santo Estevão foi lapidado (...). As figuras de Fouquet parecem ter sido modeladas" [Gombrich: 1983, 206-207].

A cena em que este quadro aparece, sucede a anterior. É o momento em que o editor toma conhecimento da morte de Jerôme. A figura escultural do rapaz, o ar angelical, de forma metonímica, aproximam a iconografia do filme da representação de Fouquet. A mãe de Jerôme o descreve como um aficionado da moda, Nagiko é modelo, os jovens delineados pelo pintor quatrocentista mostram a elegância e o refinamento da época. Em detalhe, o retábulo é fragmentado para Greenaway colocar em evidência o livro e a pedra que, como o sílex, é capaz de fazer as incisões e recortar o corpo de um ser.

Jean Fouquet havia retornado da Itália e os ensinamentos de Piero della Francesca, principalmente, influenciaram o artista: o espaço é subdividido para criar os planos, a linearidade das figuras evidencia a qualidade do desenho e a perspectiva confere aos retratados mais volume e conseqüente naturalismo, sobretudo, se compararmos esta obra com as pinturas do século anterior.

Estevão Cavalheiro, tesoureiro de Carlos VII, e Santo Estevão estão representados nessa parte do díptico que se completa com o outro retábulo, onde a Virgem lhes apresenta o menino Jesus.

As quarenta iluminuras para o Livro das Horas de Étienne Chevallier foram pintadas por Jean Fouquet, entre 1452 e 1460 [Chantilly, Museu Condé – França]. Na composição do livro, excepcionalmente, o artista dispôs duas ilustrações para compor uma cena: “ligam-se organicamente e formam de fato uma única composição que o artista, obedecendo à necessidade ditada pelas dimensões, colocou em duas páginas, uma ao lado da outra. (...) Étienne Chevallier se parece com o retrato conservado em Berlim, mas seus traços traem uma diferença de idade de aproximadamente algumas dezenas de anos: uma pele mais enrugada, nariz alongado, lábios finos. O tempo poupou Santo Estevão. Ele continua a proteger o chanceler, a quem toca de leve no ombro. A arquitetura, por sua vez, lembra o fundo do díptico anterior” [Lajta: 1980, 34].

A diferença de idade entre o editor e o jovem amante é acentuada. Acreditamos que Greenaway nos propôs, de fato, uma pesquisa sobre as pinturas desses dois artistas franceses e, assim, chegamos às iluminuras para conferir o significado, que elas assumem, no contexto da narrativa filmada. Nessa proposição, o cineasta nos conduz aos livros medievais, nos quais as ilustrações sobre as estações do ano compunham-se de cenas sobre a vida da nobreza, no alto do página, subdividida ou encabeçada por símbolos do zodíaco, referentes ao período, e as cenas inferiores descreviam o trabalho campônio num determinado mês.

O *Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon apresenta uma lista de situações bem-aventuradas: “há duas coisas na vida que são dignas de confiança: prazeres da carne e prazeres da literatura. (...) Se a escrita não existisse..., que depressão terrível nós sofreríamos!” As iluminuras que constam dos Livros das Horas como *Trés Riches Heures* do duque de Berry [1416, Chantilly,

Museu Condé – França], mais divulgado, e o de Étienne Chevallier evidenciam a importância das palavras/ideogramas escritos e do texto pictórico, equivalentes no *Livro de Cabeceira* de Peter Greenaway.

A morte de Jérôme significa para Nagiko o fim do segundo momento revolucionário de sua vida sinalizado, como o primeiro, pelo fogo: o término do relacionamento conjugal foi marcado pelo incêndio do local onde residiu e, na cena que insere *A Vigília de Madalena*, em primeiro plano, faz um corte intensificando a ação das duas personagens femininas, com a superposição de cenários.

Hubert Comte analisou a iconografia da figura bíblica na obra do pintor francês e criou um subtítulo para se referir a ela: “‘O filme de Madalena’ – ela é

esta cortesã que abandona o luxo do mundo para se consagrar à uma vida de eremita. Ao se justapor todas as representações deste tema freqüentemente reprisado, segue-se a história de seus sentimentos. La Tour pintou várias versões da Madalena nas quais figurou as jóias, os tecidos, o espelho. Como o início de uma série, este quadro é o início de uma série. Tudo se ordena em torno de uma luz na noite, no silêncio da cela. O tema e o manejo do pincel têm, no mesmo tom, gravidade pacífica. (...) La Tour faz sentir a profundidade austera da meditação” [Comte: 1981, 94] Madalena renunciou as vestes e as jóias de cortesã e acaricia o crânio cadavérico, signo da morte e da sabedoria. Nagiko queima os objetos do seu passado; à sua frente o fogo compõe uma labareda semelhante à luz da vela do quadro. Os bens materiais são destruídos para reiniciar a luta com editor que profanou o túmulo de Jérôme,

Maria José
Sanches

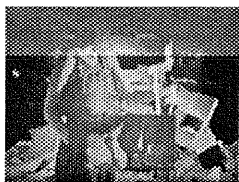
161

retirando-lhe a pele sobre a qual ela escrevera *O Livro do Amante*, transformado em pergaminho. Ela escolheu, cuidadosamente, os corpos masculinos onde escreveu os sete livros que faltavam para completar a série e, através deles, cobrava o direito de autoria do VI volume, obtendo-o ao trocar o *Livro da Morte*, escrito sobre o corpo do assassino profissional que concretizou os seus desejos: obteve o *Livro do Amante* e matou o editor.



X Encontro Nacional
da ANPAP

162



As superposições de nomes, de títulos dos livros, das cenas que criam um discurso linear e conhecido, recompõe o texto de Shakespeare, entretanto, as inserções de momentos do passado e do futuro dão uma nova dimensão ao presente e o trabalho de Fouquet e *La Tour*, distantes entre si por um século, ultrapassam o tempo e compõem as pinacotecas que são depositárias dos bens culturais de toda a humanidade, independente de tempo e espaço.

Bibliografia

- Bardi, Pietro Maria (org.). *Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1969, III, 10.
- Comte, Hubert. *A la découverte de l'Art*. Paris: Hachette jeunesse, 1981.
- Gombrich, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- Lajta, Edit. *A Pintura Francesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
- Lopera, José Alvarez e outros. *História Geral da Arte. Pintura II*. Espanha: del Prado, 1996.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FILMES

- Greenaway, Peter. *O Livro de Cabeceira*. Produção: A. Kasander e outros, 1995.
- _____ . *La Tour*. Espanha: del Prado, 1996, 7.

Notas

Maria José Sanches
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo: bacharelado e licenciatura em História.
Faculdade "Auxilium" de Filosofia, Ciências e Letras de Lins: Licenciatura em Estudos Sociais.
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: mestrado em artes.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ANTONIO LIZÁRRAGA *

Maria José Spiteri
Tavolaro Passos

1. DOCUMENTOS DE UM PROCESSO

O uso dos "rascunhos" ou registros provisórios de idéias vêm acompanhando os processos de criação nas mais diversas formas de expressão artística.

Rafael distinguiu a concepção da idéia artística de sua execução. Segundo ele o valor artístico de um quadro já estava contido no cartão do esboço e a transcrição da idéia pictorial para sua forma ultimada era de secundária importância (Hauser, 1982, p. 617). Desta forma, as obras esboçadas pelo artista poderiam ser plenamente executadas por assistentes sem, no entanto, prejudicar a "imagem" do artista ou a "autoria" do produto final.

Esta visão de Rafael, demonstra uma intenção em distinguir concepção de execução: o artista iniciava neste momento uma reflexão sobre o seu processo criativo obrigando-se à busca de um posicionamento perante à obra.

Contemporaneamente a arte pode ser analisada como um processo de elaborações mentais que se concretiza na obra, local onde os procedimentos técnicos e

materiais se constituem em veículo para as experimentações do autor.

Para Max Bense (1975, p. 135-137), sob o ponto de vista da "estética gerativa", que conjuga esquemas matemáticos e procedimentos técnicos o processo criativo se divide em duas fases: a concepção (no campo ideal intencional) e a realização (no campo material técnico). Neste processo um repertório é transformado em um conjunto de procedimentos que por sua vez conduzem à realização.

Nas artes visuais o projeto pode concentrar todas as informações necessárias para que a execução possa ocorrer sem a presença do autor. Tor-na-se necessária portanto a aplicação de códigos que estabeleçam uma comunicação entre o artista e o executante, permitindo a transposição das informações contidas em suportes provisórios para os materiais e escalas previstas para a obra final.

Para segmentos da ciência contemporânea como a crítica genética a obra de arte tem sido analisada como um todo que se inicia no processo de criação e estende até a fruição do objeto artístico. Neste sentido, estes primeiros registros, que Cecília A. Salles (1998, p. 15-17) denomina como "documentos do processo" podem assumir o importante papel de testemunhar etapas do desenvolvimento de uma obra, armazenando apontamentos e colaborando como um espaço para a experimentação.

Artistas vêm desvinculando a concepção do "fazer" artístico. Entre os de tendências construtivas, como Antonio Lizárraga, o uso do projeto como base para a realização da obra é uma importante característica.

Maria José
Spiteri Tavolaro
Passos
163

Lizárraga exemplifica esta tendência, terceirizando a execução de suas obras. Em 1983, com uma reconhecida carreira, este artista sofreu um grave problema de saúde que o impediu de continuar executando fisicamente as suas obras, o que não o impediu de dar continuidade à sua produção. Passou a utilizar assistentes, como ferramentas de trabalho, para confeccionar seus desenhos, pinturas e esculturas.

Para este artista, o desenho, enquanto instrumento, além de se constituir em linguagem autônoma, passou a representar uma possibilidade de dar forma aos conteúdos de suas elaborações mentais e estabelecer um vínculo, onde a geometria figura como código que permite a comunicação entre o artista, que cria, e o colaborador que executa a obra.

X Encontro Nacional
da ANPAP

164

Lizárraga, dita ponto a ponto os seus projetos, incorporando os assistentes ao seu fazer artístico. Este artista confia a seus colaboradores a feitura das obras, ainda que esta seja supervisionada.

Em seu atual sistema de trabalho, torna o assistente um elemento de ligação entre o seu pensamento verbalizado e o suporte, traduzindo os dados verbais em elementos gráficos/cromáticos.

2. A FORMAÇÃO DO ASSISTENTE

A presença do assistente na realização das obras de arte se deu desde a antiguidade. Contemporaneamente, Antonio Lizárraga, entre outros, dá continuidade a esta tradição. Seus conceitos o aproximam mais de um pensador do que de um artesão.

No *Quattrocento* o aprendizado do artista, cuja imagem vinculava-se à idéia do

artesão, era baseado na prática e desenvolvido em oficinas. Depois de adquirir rudimentos de leitura, escrita e aritmética era levado, ainda criança, para junto de um mestre onde trabalhava como aprendiz por muitos anos.

Sabe-se que Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli entre outros, passaram por este sistema de formação, em oficinas de ourives, assim como muitos escultores principiaram suas atividades como entalhadores de ornatos, em canteiros.

As principais oficinas de artistas da primitiva Renascença, possuíam seus métodos próprios de ensino, chefiadas por artistas-professores. Os alunos passavam a escolher os seus mestres, e estes os recebiam, em números proporcionais à sua fama, os quais também se constituíam, para os mestres, em uma fonte barata de mão-de-obra.

O aprendizado passava por várias tarefas: preparação de tintas e pincéis e impressão de gravuras; transposição, para os painéis, de composições individuais à detalhes do vestuário e das partes do corpo de menor importância; composição de trabalhos partindo de simples esboços e indicações... O aprendiz tomava-se paulatinamente um ajudante mais ou menos independente.

Nem todos os ajudantes de um mestre eram seus alunos e nem todos os seus alunos permaneciam como seus ajudantes.

Com o passar dos séculos, este aprendizado sofreu grandes modificações. Hoje, os artistas podem ser autodidatas, como Antonio Lizárraga.

Toda a sua obra está pontuada por um rigor técnico que se manteve ao incorporar os assistentes ao seu "fazer" artístico.

Ao contrário dos antigos ateliers renascentistas, o domínio das técnicas para

o desenho e a pintura transformaram-se em condição *sine qua non* para a atuação de um assistente junto à Lizárraga. Seu ingresso no atelier não se dá na posição de aprendiz, mas como profissional habilitado a prestar serviços técnicos.

No seu processo, construído empiricamente, ocorre um tipo de treinamento em nível que excede a técnica.¹ Trata-se de uma integração entre o assistente, o universo mental e o repertório visual do artista. Acompanhando Lizárraga em leituras específicas sobre arte e áreas afins, este introduz gradualmente o assistente em seu “universo”, o que se acentua pelo contato com os seus trabalhos mais antigos, dirigindo indiretamente a uma compreensão, por parte do colaborador, dos propósitos de sua atuação.

Aqui a interação entre o artista e o assistente se constitui em um “pacto” onde o último se transforma em extensão física do potencial do primeiro e, contendo licenças poéticas, transpõe para o suporte os ditados. O trabalho do assistente assume portanto grande responsabilidade.

3. A DOCUMENTAÇÃO DA PRÁTICA

O atual processo de trabalho de Antonio Lizárraga, em seu atelier, pode ser subdividido em etapas que envolvem projeto, execução, aprovação/assinatura. Com o objetivo de documentar este sistema, passaremos a descrevê-lo, nos atendo às obras de pintura, devido à riqueza de procedimentos que envolve.²

a) O Projeto

O primeiro passo é a escolha do suporte, o que implica em materiais e dimensões. Para as pinturas, as telas já esticadas e preparadas, são encomendadas a um fornecedor externo, seguindo as dimensões especificadas pelo artista.

O assistente prepara folhas de papel milimetrado que servirão aos projetos em escala 1:1 ou 1:2. Nesta folha devem ser demarcados o contorno do suporte, mediatrizes e diagonais, a base e um cabeçalho onde se encontram os seguintes dados: data, cidade, bairro, nome do artista e marca pessoal, tipo de obra, série, número e título. Lizárraga chama esta etapa de “elaboração do original”.

O assistente senta-se ao lado direito da poltrona do artista com todo o material necessário para o trabalho: o papel, prancheta, lapiseira e borracha, esquadros, régua e compasso. Muitas vezes Lizárraga consulta projetos recentes e, para tanto, é aconselhável que o assistente leve sempre o último original.

Uma pasta serve para o posicionamento da folha no colo do artista, possibilitando as indicações dos pontos a serem unidos pelo assistente; o mesmo se dá ao traçado de linhas curvas. Em alguns casos, os traçados são simplesmente ditados, sem que o artista aponte diretamente no papel.

A posição da folha no colo do artista também é alterada, segundo suas instruções: de ponta cabeça, de lado, na base.

É também nesta fase que Lizárraga determina o preenchimento, ou não, de áreas e em alguns casos, realiza anotações gerais sobre cores.

Este processo é interrompido com frequência, pelo autor para que o colaborador faça anotações de poesias, criadas durante os desenhos.

Esta etapa não tem duração previsível, podendo ser de quinze minutos a dias.

Maria José
Spiteri Tavolara
Passos
165

Com frequência, projetos e execução final das obras são etapas dedicadas a assistentes diferenciados.

A produção é contínua, e em um único dia chegamos a acompanhar a elaboração de vários projetos diferentes.

b) A Execução

Para as pinturas é necessário o preparo da base com gesso acrílico e pigmento na cor de base escolhida pelo artista, em um mostruário, que vem sendo formado pelos assistentes, de acordo com as cores empregadas nas obras de Lizárraga. Em alguns casos, são criadas novas cores, imediatamente acrescentadas a esta paleta.³ Em seguida é aplicada a tinta com a cor definitiva.

X Encontro Nacional
da ANPAP

166

As atuais pinturas de Lizárraga são constituídas pela sobreposição de extratos pictóricos, criando uma camada espessa formada por pigmentos sintéticos de várias cores e aglutinantes como o *Matte Varnish*, o *Gloss* e o verniz acrílico.

As áreas preenchidas são executadas inicialmente com um traçado, com a tinta definitiva aplicada com tira-linhas, formando um contorno relevado pela sobreposição destas camadas, ao que os assistentes chamam de "parede". Para o preenchimento da área, toda a sua periferia é isolada com uma máscara de fita adesiva e papel, para a aplicação segura da tinta a pincel e a rolo de espuma.

Quando eventualmente a tinta ultrapassa os limites da "parede", a área "borrada" é recoberta, por pontos, com a cor original.

c) A Aprovação e a assinatura

Lizárraga avalia constantemente o andamento dos trabalhos previstos em projeto, corrigindo a luminosidade da cor, a quantidade de brilho, a textura, as espessuras das linhas e a própria composição, reformulando o projeto e retomando todo o processo, até que a obra atinja o resultado desejado.

Quando aprovada, a obra recebe, no verso e à tinta, as indicações constantes do cabeçalho do projeto. No caso das pinturas, a tinta empregada é a mesma do fundo e para os desenhos, a tinta deve ser clara o suficiente para que não interfira na obra.⁴

Mesmo após a sua conclusão a obra pode ser reformulada ocorrendo inclusive o recobrimento total da pintura realizando uma nova composição, inclusive incorporando os relevos resultantes, como recursos para o novo trabalho, ou ainda no caso de desenhos, embora raramente, a sua substituição por um novo projeto.⁵

Por sua fragilidade as obras de Lizárraga merecem cuidados especiais quanto ao seu manuseio e armazenamento.

Os grandes planos chapados das pinturas são facilmente danificáveis pela abrasão, o que pode representar a necessidade de se repintar toda a obra, o que ocorre muitas vezes com obras que permanecem por períodos em galerias de arte, onde nem sempre os cuidados são adequados. Quando ainda no atelier do artista e sem destino previsto, estas obras são embaladas com proteção plástica (polibolha) e guardadas em estantes próprias, aguardando a oportunidade para a sua exposição.

Tais cuidados para com os trabalhos vem sendo parte da preocupação dos assistentes que buscam, ocasionalmente, por

informações sobre conservação de aces-
vos, com especialistas na área.

4. O PROCESSO DE LIZÁRRAGA

A obra de Antonio Lizárraga após 1983 em desenho, em pintura, e alguns trabalhos tridimensionais como instalações e relevos têm como ponto de partida para o seu registro os mesmos procedimentos de criação aqui descritos: a delimitação de um campo visual sobre o papel milimetrado.

No caso da pintura, após traçadas algumas diretrizes básicas toda a execução ocorre vinculada ao artista que reelabora a composição constantemente incorporando novos elementos durante o processo de execução desde a escolha da cor de fundo até a assinatura.

Segundo Antonio Lizárraga antes de 1983 seus desenhos e gravuras em metal eram executados em etapas, sem projetos e cada uma delas poderia consumir meses de trabalho, levando o artista a desenvolver várias obras paralelamente.⁶ Sob este ponto de vista a atual pintura de Lizárraga, enquanto processo, se aproxima do seu antigo sistema de trabalho.

Em artigo publicado em 1988, Radha Abramo enfatizou a “memória” neste processo como um fator que garante “a manutenção das idéias que se acumulam” para depois perpetuar “o arranjo daquelas pertinentes e formadoras do código artístico que o artista transmite a suas colaboradoras”.⁷

No período em que atuamos junto ao artista verificamos que Lizárraga registra mentalmente uma composição, podendo interrompê-la por dias, para retomar não apenas a solução para esta obra, como também para várias outras desenvolvidas, como uma seqüência de um mesmo trabalho.

Para Cecília A. Salles (1998, p. 100) a imaginação se sustenta na memória: ao

lembrarmos de algo retomamos esta informação, no entanto, com o acréscimo de novas vivências. Portanto “lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir com imagens de hoje as experiências do passado.”

No processo de Lizárraga traçados preliminares para desenhos, pinturas, projetos gráficos (eventuais) e maquetes para esculturas são desenvolvidos paralelamente e se relacionam, combinando entre si soluções compositivas.

Os projetos para desenhos, se acumulam e a sua transposição para o suporte definitivo ocorre respeitando a seqüência da série, em um ritmo muito mais lento. Com base nas datas anotadas nos projetos, pudemos verificar que o processo de elaboração mental/visual deste artista envolve um ritmo acelerado para a sua atividade criadora: há dezenas de desenhos preparatórios datados em um curto espaço de tempo.

Maria José
Spiteri Tavolaro
Passos
167

No próprio projeto são restritos o uso da cor a ser empregada, a obtenção de texturas com os recursos de linhas, áreas chapadas, conferindo “relativa autonomia” ao assistente, embora antes de realizar a “arte final” de cada um destes trabalhos o desenho preliminar seja levado ao artista, que confere o traçado e esclarece possíveis dúvidas relacionadas à execução das tarefas.

O autor somente retoma o contato com esta obra quando já concluída, para então analisá-la e autorizar a “assinatura” no verso. Eventualmente, quando ocorrem falhas técnicas na execução, o artista retoma o trabalho reelaborando detalhes. Muito raramente uma obra é destruída.

Atualmente, os trabalhos de Antonio Lizárraga são resultantes de uma elaboração prévia onde o desenho e o ditado são os procedimentos metodológicos que dão origem à pinturas, desenhos e obras tridimensionais. Embora componentes da sua sintaxe são abandonados em etapas avançadas do processo, não sendo identificáveis nos resultados finais.

Os recursos criados empiricamente por Lizárraga, desenvolvidos até a sua atual sistematização, traduzem aqui a preocupação de um artista no sentido de transferir suas criações de um plano unicamente mental para as suas concretizações, enquanto formas materiais. Como método, estes procedimentos

X Encontro Nacional
da ANPAP

168

podem apresentar possibilidades técnicas direcionáveis a diferentes linguagens para pessoas com limitações semelhantes, ou não.

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Radha. *Geometria da cor. Isto é/ Senhor*, São Paulo, 12/10/1988. p. 112. Cultura, Artes Plásticas.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. Vol. 1.
- PASSOS, Maria José Spiteri T. *A poética visual no processo criativo de Antonio Lizárraga*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista - UNESP.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998.

Notas

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS
(São Paulo, SP - 1968)

1992/1995 - Graduação - Bacharelado em Artes Plásticas - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1988/1991 - Graduação - Educação Artística - Licenciatura em 1º. e 2º. Graus - Habilitação em Artes Plásticas - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1996/1999 - Curso de Pós-Graduação em Artes - Mestrado - Área de concentração Artes Visuais - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1997 - Professora de Oficinas Tridimensionais e História da Arte - Curso de Artes Plásticas - UNESP - Campus Avançado de Presidente Epitácio - Presidente Epitácio - SP.

1997 - Professora do curso de Desenho Industrial, da Universidade Bandeirantes - UNIBAN - Campus ABC - S. B. do Campo - SP.

1995-1997 - Assistente do artista plástico Antonio Lizárraga

1996 - *Introdução à gravura em metal* - Curso ministrado aos alunos do 4º. ano do Curso de Licenciatura em Educação Artística - Universidade Estadual Paulista - UNESP - São Paulo.

1992 - *Curso livre de desenho artístico* - Curso ministrados aos alunos da Faculdade de Tecnologia - FATEC - São Paulo

Este trabalho é parte da pesquisa de Mestrado "A poética visual no processo criativo de Antonio Lizárraga" desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP - São Paulo, com apoio da FAPESP.

1. Ao atuarmos como assistente de Lizárraga (1994-1997), vivenciamos este processo e ovimos repetir-se com outros assistentes que desempenharam as mesmas funções, como Andréia Naline e Sandra Luz.
2. O processo empregado por Lizárraga para os desenhos resulta em uma síntese do processo de pintura.
3. A esse respeito comenta a assistente Andréia Naline, atualmente responsável pelas pinturas do artista: "(...) eu tenho que me virar pra tentar encontrar aquele tom que ele quer (...) é o resultado dele, ele imaginou tudo. Não tem nada de mim."
4. N.A.: As obras tridimensionais não são executadas no atelier. As assistentes ocupam-se do traçado do projeto e da maquete e a execução final fica a cargo de um pessoal especializado, de acordo com os materiais empregados. Embora afastado do convívio diário de Lizárraga eventualmente o seu ex-assistente Roberto Gorgatti participa destes projetos. Um exemplo foi a execução da obra "Perpendicular de Trezentos e Sessenta Graus" que o artista apresentou no Paço das Artes em 1996.
5. Acompanhamos e documentamos fotograficamente cada etapa da execução da obra *Junho* (acrílico sobre tela, 60x60cm, Antonio Lizárraga, 1998). Os registros no entanto referem-se a uma pintura que hoje inexistente: semanas após a conclusão do trabalho o próprio artista decidiu que toda a superfície deveria ser recoberta com outra cor de tinta e sobre este novo fundo foi criada uma nova composição homônima.
6. Depoimento do artista à autora. Não nos referimos aqui à sua produção como designer.
7. ABRAMO, Raha. *Geometria da cor. Isto é/ Senhor*. São Paulo, 12/10/1988. p. 112. Cultura, Arte Plásticas.

A POÉTICA DA RESISTÊNCIA NA XILOGRAVURA DE ISA ADERNE

MARIA LUISA
LUZ TÁVORA

A artista Isa Aderne, objeto de nossa comunicação, faz parte do grupo de artistas que protagonizaram, nos anos 60, a consolidação do processo de reativação da gravura artística, no Rio de Janeiro. A década iniciara com uma movimentação intensa dos diferentes setores da sociedade para uma transformação da realidade. A vanguarda artística identificava-se com as vanguardas políticas, propondo além de uma nova arte, uma mudança na política, na moral e no homem. O golpe militar de 1964 interrompeu este processo, dando nova forma ao Estado. O mecanismo de repressão política desdobrou-se nas mais diferentes esferas do corpo social, provocando êxodo crescente de artistas e de intelectuais para o exterior. Censura e proibições vão caracterizar o período.

Neste contexto, inicia-se a trajetória artística de Isa Aderne, artista com cursos de gravura e pintura realizados na Escola Nacional de Belas Artes. Elegendo a xilogravura como o seu meio preferencial de expressão, Isa cria nestes anos uma obra que a singulariza no trato das questões sociais e políticas. Seus contatos iniciais com a arte remontam a sua infân-

cia, quando brincava no ateliê de Modesto Brocos com o neto do artista e ao período em que estudava nos colegios de freira do interior, onde aprendeu a pintar. Importante também para o desenvolvimento de seu interesse por arte foi o contato com cópias de gesso da obra de Bernardelli, expostas numa sala do Colégio Anglo-Americano, no Rio, que Isa insistia em copiar durante as aulas.

Paraibana de Cajazeiras, onde nasceu em 1923, Isa Aderne peregrinou por muitas cidades nordestinas para as quais seu pai "engenheiro das secas" era mandado a serviço. A fome, a miséria e as doenças como o tifo formam o pano de fundo de sua experiência de mundo no sertão nordestino.

Maria Luisa
Luz Távora

Quando cursava pintura na ENBA, Isa acompanhava com muito interesse as atividades do ateliê de gravura, na expectativa de tornar-se também, como sua irmã, aluna do mestre Goeldi. "Resolvi trabalhar com Goeldi, um homem que dava liberdade, dizia como fazer, que a gente realizasse aquilo que vinha de dentro..."¹ No curso de pintura, Isa enfrentava problemas com a orientação de alguns professores, conforme afirma: "Comecei a expor no Diretório Acadêmico, embora não gostando do sistema academizante da escola que estava me tolhendo minha criatividade. Quando cheguei lá (ENBA) compunha, fazia esboços, fazia qualquer coisa. Depois notei que ficava amarrada."²

Embora seduzida pela orientação do mestre, Isa não chegou a ser sua aluna como pretendia em 1961, ano em que faleceu Goeldi. Inscrita com o novo orientador, Adir Botelho, o entusiasmo pela xilogravura manteve-se refletindo em seu trabalho que,

poucos meses após sua iniciação, foi aceita no X Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1961. Para a artista, seu destino de xilogradora fora traçado pelo próprio nome que carregava. Disse ela: "... essa madeira canela escura, ela me parece um pouco com uma madeira que se chama aderne, que é a do meu nome. Meu nome Aderne é uma madeira da Bahia, rajada."³

Goeldi continuou para a artista seu "orientador espiritual". Apreciava os pretos e a luminosidade sutil obtida pelo mestre aderindo também à via expressionista. Dentro desta poética, Isa valorizou a experiência pessoal tanto na escolha da temática quanto nas questões técnicas.

X Encontro Nacional da ANPAP

170

A atividade artística, o ensino e a pesquisa teórica integraram-se perfeitamente na trajetória desta artista, que ao encerrar o curso de gravura, em 1964, assumiu a orientação do ateliê de gravura na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio. ⁴ Esta experiência na Escolinha foi fundamental para o amadurecimento de sua gravura, que de início, era naturalmente influenciada pelo trabalho de Goeldi: (Favela e Escada) "... eu comecei a ter influência da gravura popular do nordeste, no convívio com os meus alunos de Pernambuco, me lembrando do que eu tinha visto lá ..."⁵

O contato com os irmãos José e Antonio Barbosa, entalhadores, despertaram-na para viver uma experiência que, na verdade, adormecida, começara muito antes. Ainda no colégio de freiras no interior, Isa fazia carimbos para usar nas capas dos seus cadernos. Trabalhava com a casca de cajá, material também empregado pelos artistas da região que faziam

capas de cordel. Seu pai promovia festas e encontros para os operários, feiras nas quais participavam os violeiros e cantadores. Completa Isa: "*Tinha aqueles livrinhos pendurados e eu ficava olhando aquelas gravurinhas, achava aquilo tão bonito!* ..." ⁶

Este voltar-se para as raízes, processo pessoal da artista, dava-se nos anos 60, momento em que o debate cultural sobre a questão do nacionalismo vinculava-se a uma preocupação com nossas tradições. A Escolinha constituía por outro lado, o lugar de valorização desta postura, iniciada por seu fundador Augusto Rodrigues que, muito antes da euforia nacionalista daqueles anos, organizara em 1947, uma mostra do Mestre Vitalino, um dos maiores ceramistas brasileiros.

O universo dos vaqueiros e dos cantadores, o mítico Padre Cícero, amigo da família, a lembrança da capa do primeiro cordel aguardavam uma reanimação na memória da artista. "... fui esquecendo do Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo que eu vi, também a parte estética do cordel. Tudo isso passou a influenciar o meu pensamento." ⁷

Ao se voltar para os aspectos culturais que lhe eram próprios, retomando suas raízes nordestinas, Isa inseria-se no modernismo, respondendo à função do artista proposta pela vanguarda dos anos 60. A artista constrói um modo peculiar de equacionar tradição e contemporaneidade.

Nos anos 60, o reconhecimento da cultura popular passava pela sua transformação em um dos símbolos da cultura nacional, escudo da resistência à invasão da cultura estrangeira, em especial a americana. Nas instâncias oficiais de legitimação das artes plásticas, como o Salão Nacional de Arte Moderna, a gra-

vura artística, herdeira do traço popular, ganhou espaço através da aceitação e da premiação de artistas como a própria Isa, Gilvan Samico e Newton Cavalcanti.⁸

Sem pertencer a grupos, Isa privilegiou, em suas gravuras, a dimensão política da existência, explorando o viés da gravura popular. Sua identificação plena com essa arte fez José Altino, artista-gravador, declarar: “*Uma lição de ofício de arte como ofício de vida... Isa Aderne não precisa pesquisar, nasceu e vive no Nordeste de suas xilogravuras.*”⁹

O processo de criação de Isa está em permanente diálogo com sua situação de vida. Toda a força que imprime à madeira é por ela compreendida como luta, quando afirma: “*Agrido a madeira para fugir das agressões da vida.*”¹⁰ Esta associação visceral entre obra e artista caracteriza também o trabalho do artista popular. Isa acrescenta a sua gravura a qualidade de espaço de reflexões, manejando um repertório de elementos partilhados com o observador.

Um bom exemplo desta situação é a gravura *Ceia*, uma das 18 obras expostas em sua primeira exposição individual, no Rio, em maio de 1968, no Museu da República. Toda a força deste trabalho parece-nos garantida pela economia de meios e o traçado simples. A artista integra duas ceias, cada uma inscrita em formas marcantes tais como o retângulo e o círculo. Curiosamente temos na parte superior da composição a reprodução da Santa Ceia de Leonardo da Vinci. Os dois terços restantes da composição são tomados por figuras dispostas em torno de uma mesa circular que, explorada na luminosidade do branco, comanda os contrastes e integra os personagens e os objetos.

Isa orienta nosso olhar para promover a integração das duas ceias, alinhando na

mesma vertical, no centro, duas figuras, uma de frente e outra de costas com a figura do Cristo, na parte superior. Nada distrai o olhar. O que quer de nós a gravadora? A proposta é a comparação dos espaços e dos tempos distintos que a artista integra plasticamente. As dimensões do sagrado e do profano estão colocadas de maneira vigorosa. A dominante horizontal da Santa Ceia impõe-se à circularidade da ceia profana. Seus personagens, por todos conhecidos, são sugeridos por delicados e diminutos traços. A tradição é revisitada pela força expressiva da xilogravura. Além das lembranças e relações de cada um, existe uma memória comum que é a memória da arte. Na aparente ingenuidade do traço espontâneo, coloca-se para nós a exigência de erudição. Isa simplifica o traço mas não o olhar. Como um modelo ordenado, a Santa Ceia é metáfora do alimento partilhado, alimento numa dimensão espiritual.

Maria Luisa
Luz Távora

171

A preocupação social marcou sempre as gravuras de Isa Aderne. Todavia, o retorno ao Brasil após uma experiência de ensino na cidade de Salto, no Uruguai, foi marcado por um renovado interesse pela gravura com acentuado tom político, presente em gravuras como as da série “*Queremos Chuva*”, “*Procurase um padroeiro*”, “*Parem os ventos*”. A série “*Queremos chuva*” foi inspirada em trabalho de um aluno uruguaio, no qual numa cena de estudantes “em luta”, em clima de passeata, reivindicavam universidades. A palavra “queremos” ganha destaque na composição. Em Salto, região de ação dos tupamaros, questões políticas envolviam os trabalhos de seus alunos, marcados por um caráter panfletário.

Em Isa, a imagem é reduzida ao essencial. Estamos diante de figuras distorcidas de homens e mulheres, distorção que afronta intencionalmente a realidade presente. Trabalhando com a memória nacional da tragédia climática nordestina, Isa apropria-se do motivo da seca e nos coloca diante de um problema contemporâneo. O quê se está querendo, aqui no Brasil, em 1968? A artista responde: "... eu escrevia "queremos chuva" porque eu era nordestina, ... eram caras em posições diferentes, com uma expressão de que elas estavam angustiadas, querendo alguma coisa." ¹¹ Sua gravura reagia à restrição da liberdade que se seguiu à implantação do regime militar. Para muitos, sua poética de resistência passou despercebida.

X Encontro Nacional
da ANPAP

172

A iconografia dos sonhos e pesadelos do homem sertanejo estavam ali mas falavam dos pesadelos de muitos os brasileiros. No "Queremos chuva II", os homens e mulheres, com as expressões tensas, destacadas pelas incisões irregulares em seus rostos, estão mudos, reivindicam com o olhar, cuja gravidade encontra solidariedade no amplo céu que encima as figuras. O espaço da natureza, como na obra O Grito, do artista norueguês Edvard Munch, reverbera o drama revelado pelos olhares. Isa mergulha na visualidade da tradição popular pinçando seus elementos como símbolos, obtendo um modo de significar algo que não se podia dizer claramente. O momento era de censuras e proibições. Mais que impressionar a vista, a imagem criada por Isa penetra e causa impacto pois traduz um fragmento vivo de sua própria existência.

O mesmo acontece com a obra "E agora, José?", também de 1968. Esta gravura é apresentada com outra "Vacacões Gordas". Ambas foram feitas em período anterior à viagem ao Uruguai. Devem

ser vistas em conjunto. Configuram dois momentos que o ciclo da vida nos oferece: o da abundância e o da escassez. "E agora, José?" é um trabalho de impacto. Vacas magras, vegetação seca, presença de urubus, a miséria em contraste com o período das "vacacões gordas". Todos estes elementos organizados num espaço tensionado por incisões irregulares que cobrem o céu, também em desespero. O ritmo é angustiante. O observador é encarado pelos animais famintos que, em fila cerrada, dão a sensação de avançar em sua direção. O observador está encurralado, não escapará!

Sobre esta gravura, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu: "Convivo agora com os bois de Itabira, em grave e ritmada postura, perguntando (ou respondendo): E agora, José? . Senti a força e o mistério das coisas que você soube comunicar no traço firme e sensível sobre a madeira." ¹² Isa e suas metáforas visuais davam conta dos sentimentos de fragilidade de uma maioria significativa. Esta obra, como as demais, presta-se a uma dupla leitura. Considerar o tema no contexto da problemática nordestina ou perceber mais profundamente o diálogo permanente de suas propostas com a situação política vivida pelo país, naqueles anos de regime militar. Isa apela para a consciência e ação políticas, domando o imaginário popular, transformando-o em símbolo, numa arte comprometida com seu tempo, sem o sacrifício da questão estética e da linguagem.

"Parem os ventos" foi a primeira gravura que Isa realizou ao retornar do Uruguai, apresentada no Salão da Bússola de 1969, no MAM-Rio. A gravadora inspirou-se no Apocalipse, no momento em que os anjos dos quatro cantos da Terra surgem mandando parar os ventos. Rostos e mãos dominam a composição, aplacando a ação devastadora da Natureza. A ênfase visual das cabeças e mãos,

tratadas com incisões nervosas, parecem dar conta exemplarmente do binômio pensar-agir. Diferentemente do apelo sofrido do “Queremos chuva!”, aqui temos outro tom, uma ordem, possível pois parte de seres superiores, os anjos. Como ousar dar ordens? Isa não perde a medida da poesia ao tratar de questão tão dura. Para quantos “parem” se estende esta imagem! Parem a dominação, parem as perseguições, parem a censura, parem as torturas, parem as mortes, parem de enganar e outros parem mais...

Dentro desta postura de ousadia da artista, encontramos a obra “Procura-se um padroeiro”. As imagens fixam o que a oralidade insinua nas histórias que se contam. Trata-se da memória como essência da cultura. Das histórias ouvidas de sua mãe, na infância, lembra que, na Bahia, havia um santo considerado o padroeiro das prostitutas, o santo Onofre. Por este motivo, não era bem aceito pela Igreja. Rezava a tradição que carregando o santinho nas bolsas, as prostitutas recebiam dele ajuda para “arranjar freguês”. Isa recolhe os dados desta tradição oral e integra com imaginação às imagens de cartazes com fotos dos perseguidos políticos, que a impressionaram, fixados nas colunas do Aeroporto Santos Dumond, nos quais destacava-se o PROCURA-SE.

Ávida por manifestar-se contra tal estratégia, Isa compôs “Procura-se um padroeiro”. A composição, na dominante vertical, tem ao centro Santo Onofre, nú envolvido em longos cabelos, conforme a tradição. Em baixo, figuras femininas, as prostitutas, aparecem com seus rostos enquadrados de frente e de perfil, à semelhança do tratamento dos cartazes políticos. Todo este universo ambivalente da tradição popular e da realidade política vem arrematado por

uma moldura em arco, espécie de nicho, trabalhada como renda de bilro, exemplar revelação da maestria e refinamento da artista no trato e domínio da madeira. Destaca-se a expressão “Procura-se” na horizontal e “um padroeiro” na vertical. Nesta gravura, as possíveis relações são mais explícitas. Sobre o risco que corria com tal trabalho afirmou Isa: “Botei isso no Salão Nacional de Arte Moderna, ninguém entendeu. Ninguém entendeu também “Queremos chuva”, mas era uma posição política e o pessoal mais próximo achava graça de como eu fazia política com gravura”.¹³

Sem ser panfletária, sem sacrificar a imaginação à ideologias, Isa cria imagens a partir de uma perspectiva interior, própria, tingidas por sua afetividade. Aqui cabe aplicar-lhe o que disse o historiador Argan sobre Gauguin: “... em seu pensamento, a imaginação não está contra a consciência da realidade nem fora dela e sim é uma extensão da consciência..”¹⁴

As obras aqui destacadas são atravessadas pelo debate sobre a liberdade e o arbítrio. Superando a simples denúncia, sua obra se inscreve na consciência modernizadora, na herança expressionista, no senso urgente de mobilizar-se pelo aqui e o agora. Sua gravura ganha a justa dimensão quando avaliada como o lugar do debate sobre a relação arte e sociedade. A órbita de seu trabalho é o presente, o vivido, que orienta a escolha do repertório da tradição nordestina e os códigos da expressão sertaneja, o que nos ajuda a ler esse mundo onde nos inserimos como signo e texto.

A artista desmonta um certo complexo de inferioridade da gravura popular, transformando-a em virtude. Ela simplifica a

Maria Luisa
Luz Távora

173

forma para ampliar o olhar. Como fiel intérprete das situações vividas por todos nós, com suas metáforas visuais, a artista está a nos oferecer a chance de apurar nossa sensibilidade.

Notas

Seu trabalho representou uma terceira via da abstração no Brasil, paralela ao concretismo e ao neoconcretismo. A abstração de natureza sensível e intuitiva, era o caminho experimentado também por artistas americanos e europeus que testemunharam, no pós-guerra, o esgotamento das propostas racionalistas da arte e de seus ideais utilitários.

1. ADERNE, Isa . *Gravura Hoje : depoimentos* Rio de Janeiro: SESC / Tijuca , 1996 vol II p. 38.

2. Idem

X Encontro Nacional da ANPAP

174

3. ADERNE, Isa . *Em depoimento à autora* Rio de Janeiro 1 / 10 / 96. Segundo especialistas, trata-se do guarabu-preto ou **aderno** , árvore da família das anacardiáceas, das matas do Rio de Janeiro.

4. Isa Aderne , após estagiar no Museu da República,

na área de restauração tornou -se chefe de pesquisa deste setor. Teve trabalho publicado , atribuição de um quadro de D. João VI e D. Carlota Joaquina a Manuel Dias de Oliveira. Sua atuação na área de arte -educação estendeu-se a vários pontos do país , com destaque para o trabalho realizado na Secretaria de Educação da Bahia e na PUC do Rio de Janeiro.

5. ADERNE, Isa *Em Depoimento* citado 1996.

6. Idem

7. idem , *ibidem*

8. Isa Aderne foi aceita em todos os Salões de Arte Moderna a partir de 1961 ; Samico teve Isenção de Juri em 1961 e Newton Cavalcanti em 1963; o prêmio de Viagem ao País foi em 1962 para Samico e em 1964 para Newton; o prêmio de Viagem ao Exterior foi de Samico em 1968 e de Newton em 1972.

9. ALTINO, José . *O Correio da Paraíba*. 29 / 10 / 78.

10. ADERNE, Isa. *S Tribuna* .Vitória, 19 / 9 / 74.

11. ADERNE, Isa . *Em Depoimento* à autora. Rio de Janeiro, 4 / 3 / 1999.

12. ANDRADE, Carlos Drumond . *Em carta à Isa Aderne* . Rio de Janeiro, 22 / 2 / 71.

13. ADERNE, Isa. *Em Depoimento* , citadp 1996.

14. ARGAN, Giulio Carlo . *El Arte Moderno : 1770-1970*. Valencia : Fernando Torres Ed. , 1975, p.156

FIGURAÇÃO, IMAGINAÇÃO

Maurício Cunha
de Mendonça

Francastel implanta o germen de uma teoria do pensamento plástico fazendo um paralelo com o pensamento matemático, enquanto categorias de pensamento capazes não só de reterem em si uma estrutura lógica rigorosa, mas um grau de abstração elevados.

As fórmulas matemáticas nascem de uma racionalização simbólica particular, com a qual é possível abstrair-se a uma realidade operatória e dedutiva para apreender novos elementos e transferi-los à realidade anterior. Essa mesma dinâmica, dualista, é constatada no pensamento plástico, quando cria sua simbologia própria, selecionando dados da realidade fundados na linguagem da forma, da cor, nos elementos da percepção¹, e retorna à realidade da imagem, figurando novos significados ancorados no real. Possibilita, ao espectador, religar-se ao seu universo e participar do universo "imaginado" pelo artista.

O objeto figurativo jamais será um duplo do real, pois ele é fruto de uma decupagê própria do artista. O ato de recriar uma realidade não se constitui numa cópia do real, pois é um processo seletivo, no qual tanto utiliza-se de dados, que configuram o real, como abandonam-se outros, que tiram-lhe o caráter de simulacro.

A arte não quer "fingir" quando utiliza-se de figuras do real, mas, ao contrário,

quer mostrar uma outra realidade, não percebida na dimensão do racional.

Não é na medida em que ela participa das leis abstratas da transcendência que a obra figurativa é mais compreensível mas, ao contrário, na medida em que integra valores lógicos puros no interior de uma rede de signos mediatizados, imediatamente apreensíveis ao olho de outrem e fazendo referência a sua experiência óptica, motivo pelo qual nos encontramos, uma vez mais, reduzidos a uma definição de objeto figurativo, cujo destino não é representar o universo mas ilustrar os valores de uma cultura. (Francastel, p., 105).

As imagens em si, enquanto não materializadas e simbolizadas, existem somente no espírito do artista, do indivíduo; não são comunicáveis, assim como não são os sentimentos. Podemos perceber se uma pessoa está chorando ou sorrindo, mas a razão, o conteúdo que encadeou este sentimento, ou a natureza dele, não são comunicáveis. Falta-lhe a expressão da sua significação em si. A subjetividade dificulta o seu entendimento. Do mesmo modo, não seriam comunicáveis as imagens sem a sua representação simbólica.

Maurício Cunha
de Mendonça

175

Nesta conversão, de imagens e significados, fundamentam-se as linguagens simbólicas. Como seres conscientes, temos a capacidade de vivenciar o próprio ser e, ainda, de tomar conhecimento do conteúdo de nossas vivências. Por exemplo. Podemos chorar de alegria ou de tristeza, de amor ou de ódio, de surpresa ou de medo, de orgulho ou humilhação, de culpa ou arrependimento - e cada vez sabemos por que choramos. Temos a capa-

cidade, também, de traduzir estes conteúdos psíquicos em símbolos, formas simbólicas de uma linguagem. (...)

(...) por intermédio de formas simbólicas torna-se possível objetivar as vivências subjetivas de cada um. Formadas, isto é, estruturadas e assim objetivadas, estas vivências não só podem chegar ao consciente da pessoa, como também podem ser comunicadas....

existe a possibilidade de concretiza-los, dando-lhes uma forma. Tais formas tornam-se elementos integrantes de um mundo comum psíquico, coletivo. Sobre tudo neste sentido cabe entender a im-

X Encontro Nacional
da ANPAP

176

portância da simbolização: como processo formador, conscientizador e comunicador. (Fayga, p. 52)

Para entender a imagem, mesmo para concebê-la, é necessária a noção de signo relé, que justamente liga o espírito do indivíduo ao objeto figurativo e ao coletivo.

É o conjunto dos signos fixados sobre um suporte que constitui o relê entre o espírito do criador e aqueles dos espectadores. Fora desse relé, existem apenas imagens situadas no espírito. A dialética do percebido, do real e do imaginário, implica a noção de signo-relé, ela não exige a inserção de um termo suplementar. (Francastel, p. 107)

Se se observar, por exemplo, uma gravura de Goya, essencialmente figurativa, na qual ele estabelece, como símbolo, a imagem do depenamento de uma galinha, como símbolo da atitude das damas prostitutas com os seus cortesãos, ver-se-á que elas os atraem com o poder de sua sedução, com a ilusão do

fascínio, para despojá-los de seus bens materiais. Aos olhos da razão, seriam vistas galinhas depenadas; mas à luz do signo plástico, vê-se o significado, o entendimento de um artista, de um comportamento espoliador. Vê-se o desprendimento das prostitutas a qualquer outro sentimento ou emoção.

Provavelmente estas obras não poderiam mais ser significadas com tais simbologias, pois, no nosso tempo, não se tem mais um envolvimento com as atividades, com os processos quotidianos de preparo de uma galinha - encontramos-as prontas num freezer de um supermercado.

Esta é a implicação do símbolo plástico com o criador, com a sua cultura, por isso as obras de arte, falando aqui das figurativas, quando expressões verdadeiras de um artista, dificilmente estarão distantes das realidades nas quais foram engendradas.

A necessidade de uma teoria do pensamento plástico se faz justamente por esta natureza própria que a distingue da lógica e operatória puramente matemáticas, bem como da razão, pois ela acrescenta-lhe o universo do imaginário e do percebido. A história do pensamento, a filosofia, não pode persistir no erro de ignorar os fenômenos do imaginário e do sensível, não pode considerá-los simplesmente como simulacros, fingimentos ou ilusões. Nem entendê-los à luz da lógica ou da metafísica.

Busca-se o entendimento de um processo que cremos existir pela experiência de nos defrontarmos com ele, mas não se busca uma verdade a seu respeito, pois não cremos que seja possível estabelecê-la.

A experiência da imagem e a experiência dos sentidos estão intimamente ligadas, são da mesma natureza das paixões, das euforias, das angústias. A representação, como a percepção, é de natureza diver-

sa; é, como disse Fayga, o que é possível, para o homem, mensurar.

Não podemos afirmar que o que não é possível mensuramos não existe - seria um retrocesso da humanidade. Também não podemos, por limitações da nossa espécie, prendermo-nos em idéias religiosas ou supersticiosas. Aceitar a imagem com toda a subjetividade que ela encerra, é aceita-se como homem; o contrário é querer ser onipotente.

Do fato de não podermos explicar a imagem, não decorre termos que negar sua existência, mas, por outros caminhos, podemos, sim, negar a existência de outras verdades, das verdades absolutas. Os artistas, em relação às imagens, desprendem-se de qualquer crença. Neste sentido, eles são empíricos, o que lhes possibilita compreender a existência dialética entre o real e o imaginário, cada qual na sua dimensão.

Na atualidade dos pensamentos contemporâneos, onde a própria noção de real, de matéria, perdem as suas estruturas, antes tão concretas, físicas, como podemos insistir na busca de uma realidade tão concreta como a noção cartesiana de objeto, de corpo e de alma? Somente podemos crê-las, movidos por razões diversas às do entendimento.

Querer, entender, imaginar, sentir, etc., no son sino diversos modos de pensar pertenecientes todos al alma. (Descartes, C. de 27 abril 1937, I, 366)

Não se pretende sobrepor nenhuma categoria, do espírito ou da linguagem, à outra; contudo, ao ser do século "por vir", não se pode negar faculdades que lhe são historicamente de sua natureza.

A matemática trabalha com as estruturas lógicas do pensamento. A arte trabalha com as estruturas do sensível. Explora as regras da percepção. O signo plástico, um

valor totalmente distinto do signo matemático. Na obra de arte, a mesma representação pode ser utilizada como signos diferentes, em obras distintas, ou ainda em uma mesma obra. O signo plástico é carregado de tal ambigüidade, que atinge realidades imaginárias distintas, a do criador e a do espectador - dos infinitos espectadores -, comunicando um significado, mesmo lidando com universos de valores diversos. O objeto figurativo, com seus signos imaginários, religa os universos incomensuráveis do espectador ao incomensurável do artista. Por isso a obra de arte também é, em si, "algo" incomensurável.

É justamente este universo de possibilidades, essa ambigüidade e pluralidade do signo plástico, que qualifica a estrutura engendrada em uma obra de arte como fruto de uma experiência intelectual do espírito, uma forma de pensamento capaz de criar uma estrutura lógica com uma natureza tal de relações, que comunica universos imaginários.

A imagem é uma coisa, é um fenômeno, é um objeto material, é uma alucinação, um descuido do espírito, uma confusão, é uma semi-coisa, uma representação, uma linguagem, um símbolo, uma consciência, um meio para se atingir a consciência, um elo de ligação com o espírito, o pensamento ou a alma. Isto ocorre quando queremos conceituar a imagem, quando a particularizamos, quando a separamos de todo o resto que se possa considerar.

Não convencem, simplesmente não tocam na imagem as tentativas racionais de explicá-la. Sejam elas imagens mentais, imagens da lembrança ou imagens plásticas, para considerá-las simplesmente não necessitamos de nos ater em outras

Maurício Cunha
de Mendonça

177

considerações que não a de considerar ela mesma. Qualquer indivíduo a quem se pergunte se ele concebe a imagem dirá obviamente que sim, seja o senso comum, a ciência, ou a filosofia.

Quer-se aqui não permitir o desvio da consideração da imagem em si.

A imagem parece-nos a todos. Todos sabemos distinguir a imagem que formamos - de coisas, de pessoas, de sentimentos, de fatos -, das próprias coisas e etc. Todos acham que separam-nas, mas, de fato, não são distinguidas. Mesmo a idéia de diferenciá-las, sendo uma a imagem que existe e a outra a que não existe,

X Encontro Nacional
da ANPAP

178

acaba por confundil-as, pois ambas trazem em si a mesma virtualidade e instantaneidade.

Nós não conseguimos, pois, individualizá-la, distingui-la, de uma forma, por assim dizer, evidente. Não concebemos dois momentos: o da imagem antes e o da imagem depois; antes e depois serão a própria forma da imagem.

O que é absolutamente importante para podermos iniciar qualquer consideração da imagem, é refutar-se à tendência, ao caminho natural de querer conceituá-la no plano da razão, pois, assim fazendo, de alguma forma deixaremos algum sentido que ela alcança. A imagem sempre se fará impor, até mesmo quando, nessa tentativa puramente intelectual, estiverem a tentar defini-la; formarão imagens da imagem, ou de qualquer outra coisa que lhes pareçam imagem. Não necessita ser categorizada para ser considerada, pois ela aparecerá empírica, racionalmente ou existencialmente.

É necessário distinguir a percepção de uma imagem em um suporte qualquer (um qua-

dro, uma fotografia, etc.) da percepção estética dessa imagem. No suporte, estão fixados traços, símbolos, representações de uma linguagem. A imagem a ser vista é a intenção de uma realidade, é a imagem imaginada, pelo artista e pelo espectador.

Consideremos a água forte de Dürer: 'O cavaleiro, a Morte e o Diabo'. Distinguiremos, em primeiro lugar, aqui, a percepção normal, da qual o correlativo é a coisa 'gravura', esta folha do álbum.

Em segundo lugar, encontramos a consciência preceptiva, na qual, através destas linhas negras, pequenas figuras incolores, 'cavaleiro a cavalo', 'morte', 'diabo', nos aparecem. Não somos, na contemplação estética, dirigidos para elas enquanto objetos: somos dirigidos para as realidades que são representadas em 'imagens', mais exatamente, para as realidades 'imagificadas', o cavaleiro de carne e osso, etc. (Imaginação, p.)

Poderão, alguns, ainda com a lógica redutivista, querer conceituar a imagem como um conjunto de símbolos, de ícones, que referem-se a idéias ou a sensações. Esses símbolos não são transposições de outras imagens, são inventados em uma imagem particular.

A imagem é, pois, a própria criação ou o estabelecimento de um símbolo, será a expressão mesma de uma imagem formulada por um, ou por vários. O certo é que por mais que um determinado símbolo esteja fixado nas sociedades, particularmente cada indivíduo formará para si imagens deste símbolo quando aparecer em uma imagem. O símbolo fixo não pertence ao universo da expressão plástica, pertence ao da comunicação.

A imagem plástica não pode ser vista como linguagem. Ao contrário das características próprias das linguagens,

que visam a significação o mais homogênea possível dos seus símbolos, em determinados grupos, o símbolo plástico é movediço. O símbolo plástico é plural, altera-se numa velocidade infinitamente maior que as transformações já estudadas das linguagens e de seus símbolos. As linguagens serão os modos de produzir imagens. A linguagem plástica, que possibilitou a criação de uma imagem, é em si uma linguagem, mas a imagem, não.

Alguns consideram a Imagem como uma forma de representação, porém independentemente de qualquer consideração que formulem para estabelecê-la no ato de conceituá-la. Pergunta-se: O que se pretende representar? O que se representa afinal?

Imagens. Ambas as Imagens, a representada e o objeto da representação; portanto, uma não esclarece a outra.

Nesta relação, nem se qualifica a representação, nem a Imagem. Confundem-nas. É necessário abordar a imagem a partir da natureza dos elementos, que a distinguem, não dos que a compõem, pois esses poderão ser também comuns a outras expressões do pensamento.

É aceito o entendimento que distingue as obras plásticas das de outra natureza pela sua expressão espacial. Qualquer linguagem que esteja a referir-se através de relações espaciais estará se exprimindo plasticamente. Neste sentido, pode-se distinguir a forma plástica da forma musical, da literária e da matemática.

As outras formas de expressão também se utilizam de símbolos para serem comunicáveis, como já foi visto em relação à matemática - desta que se, aqui, a natureza do signo plástico: este é essencialmente espacial. Utilizaremos uma distinção de forma proposta:

Modo de ser, feitio, aparência, configuração, disposição. A idéia da forma sempre abrange um princípio organizador, estruturador, uma ordenação que se torna manifesta. (Fayga, p.54)

Piaget demonstrou como se processa a evolução do pensamento infantil, as fases do crescimento da inteligência na criança, como ela processa o seu conhecimento, que, subtraído de sua natureza topológica, será semelhante à forma plástica. Principalmente, ele demonstrou que o pensamento, na criança, não é pré-existente, conforme a geometria euclidiana admite. Ele é construído sob a forma de Esquemas.

O essencial da doutrina de Piaget consiste efetivamente no caráter ativo da percepção. Ela se opõe, assim, à doutrina da Forma, estrutura pré-formada

no organismo, apriorismo biológico, substituindo-a pela do Esquema problemático. Não se trata mais de tomar um objeto em torno do qual se organizam as percepções; toda conduta ou percepção estão vinculadas a uma fonte por assim dizer histórica; ela depende das condutas e das experiências anteriores; as invenções e as combinações mentais estão todas ligadas, de um lado, a uma certa maturação biológica e, de outro, à cadeia das observações e das experiências pessoais anteriores. Os atos se constituem em função dos Esquemas diferenciais, A Forma em si, pré-formada e que se impõe, é substituída pelo Esquema ativo, sistema de relações e de organizações móveis do mundo exterior, no qual apenas a atividade e o método, não os objetos, são positivos. (Francastel, p 127)²

Agora pretende-se distinguir as qualidades da percepção que são distintas à ima-

Maurício Cunha
de Mendonça

179

ginação. A falta desta distinção possibilitou confusões e falsas relações - ou, se se preferir, falsas associações - quando do estabelecimento de uma teoria da imagem.

Nas formas da natureza, podemos observar as delimitações quando os fenômenos ocorrem nas dimensões de escala humana. É nesta escala que se organiza e funciona nossa percepção (e nesta escala avaliamos as magnitudes: a montanha é 'grande' e a formiga é 'pequena', sempre em relação a nós). ... Ocorrendo em escala microscópicas, molécula, atômica, nuclear, ou então em escalas astronômicas, suas formas só podem ser inferidas, indiretamente, ou verificadas, por

X Encontro Nacional
da ANPAP

180

meio de aparelhagens e processos da tecnologia moderna. Além disso, quanto mais se entra no universo de escala extra-humana (seja em direção do grande ou do pequeno), tanto menos nítidos se tornam os limites de fenômenos particulares, individuais, Ou seja: o sentido de segregação é substituído pelo sentido de ligação, evidenciando a interdependência de todo acontecer... O ponto a ser considerado aqui é que, ao fugirem de nossa percepção, estes fenômenos também fogem às imagens de nossa imaginação e, por conseguinte, à nossa linguagem ou aos termos expressivos da arte. (Fayga, p. 55)

Aqui, é distinguida a diferença entre a natureza dos objetos e a das imagens. Os objetos, as formas da natureza, são. As formas, nas imagens, expressam. A expressão só ocorre na medida da possibilidade de ser vivenciada.

As relações espaciais, como vimos em Piaget, não são a priori. A construção do espaço plástico é também relacional. Essas relações

são o que possibilitam o seu entendimento. Não são relações arbitrárias, projetivas, fixadas por leis, por medidas.

A representação plástica recorre aos conceitos de proximidade e de separação, ordem, vizinhança, contiguidade, continuidade e descontinuidade; não trabalha com medidas, trabalha com grandezas. As grandezas são estabelecidas, por assim dizer, de uma forma egocêntrica, mas principalmente por uma forma experienciada.

A imaginação criadora liberta-nos de nós mesmos, possibilitando um distanciamento do que nos é feito ser. Para sentirmos o que somos, é necessário não sê-lo. Somente com este distanciamento da razão é que podemos penetrar num universo onde descobriremos um germen de ser - o do criador.

A imaginação não pode ser tocada por um espírito dicotomizado. Hoje, pode se superar o deslumbramento moderno pela tecnologia, dele só nos resta o jogo político e conservador, mantenedor das estruturas mais retrógradas do pensamento.

A imagem, para ser concebida, não necessita, nem pode, ser conceituada, pois como o éter, fora de um certo sistema, evaporará, e ao tentarmos tocá-la, tocaremos um frasco, um recipiente, uma forma, da forma como quer crê-la o espírito da razão.

Para compreender a imagem, se assim podemos dizer, necessário é vivenciá-la. Alguns se permitiram sentir e quando o fizeram, sentiram por todos, não como mártires, mas como seres profanos, dionisíacos, plenos.

Os processos criativos - para serem estudados, ou ao menos percebidos, devem ser vistos à luz de um estudo hermenêutico da imagem, tem-se que tomá-la como se tomou o verbo, entendendo-se que o verbo foi toma-

do à luz da sua estrutura - a razão; portanto a imagem deve ser vista à luz da imaginação.

Como poder estudar algo que, *a priori*, já se crê que ele é?

Esta monografia sugere um estudo hermenêutico para o estudo da imagem, onde não se dirigirá as estruturas representadas nos suportes impressionais das imagens. Levar-se-á a cabo o ato de se imaginar penetrando além do suporte. A imagem não pode ser vista como uma impressão fotográfica da imaginação, nem reduzida a qualquer tipo de classificação estilística ou representativa. Temos que estar cômnicos de que, nessas imagens, obras plásticas, o artista já operou uma transposição, mas, deixou ali impresso um rastro.

Esse rastro é o que nos levará até os universos imaginados, onde aprenderemos os processos de transposição como que se fazendo um caminho de revés.

Francastel toca em um ponto crucial para o estudo dos processos criativos: a questão dos processos seletivos com os quais a obra figurativa é criada. Nunca um artista representa em uma obra de arte uma reprodução fotográfica do seu modelo; mesmo quando não estando a trabalhar com modelos vivos, quando cria a partir de modelos memorados, revivescentes, ele subtrai ou acrescenta algo.

A revivescência da imagem é o que pode significar a palavra no seu sentido mais restrito: re-vives-cente. Quando vivida, a imagem sempre será nova. Há de se tomar o cuidado de não confundir memória com imagem.

Esta é uma parte do processo que evidenciou-se, esta faculdade de relacionar-se com a forma e o espaço, os sentimentos, que permite ao artista a significação de um todo imaginário com dados selecionados de uma fração real.

Não podemos nos fixar em nenhuma conceituação, mesmo a de essência, quando nos referirmos à imagem, pois simplesmente estes métodos não nos permitem apreender o processo criativo. Tudo o mais que *logos* queira conceber estará no seu direito, mas nunca, por opção mesmo da atitude filosófica, o incognoscível.

Conceituar, atribuir essência, reduzir, permitem uma análise, ou síntese racional, lógica. Esses processos contemporizam a imagem com a razão, mas não a elucidam. Para ser mesmo presentificada, para serem vislumbrados os seus processos, é preciso maravilhar-se com a imaginação, sem medo nem pesar, sem outros valores a manter.

A imagem impõe a imaginação, ela exige que se penetre no frasco; do contrário, ou ela se manterá isolada ou assumirá seu estado etéreo, vivendo apenas na imaginação de quem a criou. O problema da razão é que ou ela contempla a imagem, platonicamente, ou a asfixia num frasco tampado d'um sistema.

Maurício Cunha
de Mendonça

181

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual** - Uma psicologia da visão criadora. S. Paulo: Pioneira, 1995.
- BACHELARD, Gaston. **Apoética do Espaço**, Coleção os Pensadores. - S. Paulo: Nova Cultural, 1988
- BACHELARD, Gaston. **Apoética do Devaneio**. S. Paulo: M. Fontes, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**: Elementos estruturais da sociologia da arte. S. Paulo: Perspectiva, 1982.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. R. de Janeiro: Campus, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética** - Uma introdução, (Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários). S. Paulo EDUC, 1992.

SARTRE, Jean Paul. **A Imaginação in Sartre vida e obra** Coleção os Pensadores, S. Paulo: Nova Cultural, 1987.

Título: Figuração, imaginação

Autor: Maurício Cunha de Mendonça

Titulação: Bacharel em Educação Artística com Ênfase em Computação Gráfica

Pesquisa: Monografia "Mariscada, Um Estudo da Transposição da Imaginação à Imagem.", pré-requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Educação Artística com Ênfase em Computação Gráfica na Universidade Salvador - UNIFACS. 1994-1997; Orientador: Doutorando José Antônio Saja
Banca examinadora: Dra. Ma. Celeste Almeida, Mestre Roseli Amado

Maurício Cunha de Mendonça

e-mail: mau_mcu@svn.com.br

Universidade de Salvador-UNIFACS

Notas

1. Estes elementos da percepção referem-se à teoria da percepção visual detalhadamente abordada na obra:

Arte e percepção visual de ARNHEIM.

X Encontro Nacional da ANPAP

182

2. Segundo Francastel, a doutrina de Piaget, em resumo, concebe o desenvolvimento da inteligência infantil, em três fases principais: 1 - A criação de um espaço senso-motor, inicialmente pelo espaço

postural, orgânico. A medida do desenvolvimento das condutas senso-motoras conduzem a criança, num dado momento, a conceber uma nova realidade, mais rica que o simples desenvolvimento da antiga, pois é resultado de uma ordenação das percepções segundo novas leis, formuladas a partir da evolução senso-motora. 2- Espaço projetivo, ela percebe formas, ou grandezas, distintamente das relações métricas euclidianas. Os objetos, antes deformáveis e móveis, passam a ser providos de qualidades e de permanência, passam a configurar-se como figuras sólidas, identificáveis, comparáveis e analisáveis. 3 - As noções de medida e de símbolo, o espaço infantil, passam a representar o deslocamento dos objetos. Relacionando-os, pelos seus aspectos, formam-se imagens, que servirão de suporte ao raciocínio: a matéria sensível torna-se símbolo, a função passa a ser dialética, apoiada na memória e na imaginação. O pensamento passa a operar através de signos em lugar de elementos concretos.

O REFLEXO NO E S P E L H O

O VESTUÁRIO E A MODA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA E SIMBÓLICA

Míriam da Costa
Manso Moreira
de Mendonça

INTRODUÇÃO

Segundo Hans Biedermann (1993), autor de inúmeros ensaios e livros sobre simbologia, os espelhos remontam seu significado, que excede a pura e simples função, à antiga crença de que haveria uma correspondência mágica entre uma coisa e sua cópia. Dessa forma, acreditava-se que os espelhos fossem capazes de aprisionar a alma, ou força vital da pessoa nele refletida. No espelho, o indivíduo parece se encontrar como que reproduzido em um duplo, um e dois ao mesmo tempo, com uma primitiva sensação de raptó da alma. A mitologia enriquece essa idéia com a lenda de Narciso, que se perdeu na contemplação do reflexo de sua figura. De igual forma, no dizer de muitos, a moda procura aprisionar o espírito humano, instituindo-se em deusa suprema das aparências e incitando os homens a viverem em função de seus desígnios, sem mesmo ponderarem sobre a natureza de suas imposições.

O espelho, além de apresentar uma vigorosa imagem simbólica, relaciona-se muito estreitamente com o vestuário, ao qual costumamos nos referir como o "es-

pelho do tempo". Quantos trajes passaram à frente dos espelhos ao longo da multimilenar história da indumentária, refletindo, em sua imensa variedade de formas, o pensamento estético de cada época, a par dos usos, costumes, filosofia de vida e implicadores sócio-econômicos que determinaram as regras de elegância, regras essas manipuladas pela astúcia, que sempre fez parte do incansável jogo da moda! É a história da humanidade, refletida na imagem de homens e mulheres que, curvando-se aos ditames dessa divindade todo poderosa, envergaram seus trajes segundo as tendências mais aceitas no período.

DESCRIÇÃO DA PESQUISA

Intitulamos nossa dissertação - *O Reflexo no Espelho: O Vestuário e a Moda como Linguagem Artística e Simbólica* - buscando condensar, em poucas palavras, a natureza e os propósitos de seu tema, reunindo as informações básicas sob o conteúdo deste trabalho:

O Vestuário e a Moda designam o tema geral, delimitando a área de estudo explorada. *Linguagem Artística e Simbólica* especifica o enfoque dado à investigação, que se prende, notadamente, aos aspectos semióticos e artísticos do vestir como forma expressiva de comunicação humana, em contraposição às exigências do mercado cultural.

A criação do vestuário é forçosamente arte visual aplicada e, portanto, configura uma linguagem artística. Em outro enfoque, o estudo dos fenômenos da moda é um componente fundamental na análise das transformações sócio-culturais da nossa sociedade, pois o modo de vestir reflete os va-

Míriam da Costa
Manso Moreira
de Mendonça

183

lores predominantes de um povo ou grupo em determinado momento e, além do mais, é incontestável que as roupas escolhidas e a forma pela qual cada um compõe seu indumento sinalizam aspectos psicológicos e filosóficos do caráter de seu usuário. Sob esse aspecto, pode ser considerado uma espécie de linguagem simbólica, um código descrito, cuja significação seria, em parte, compartilhada por uma cultura. O uso do espelho para contemplar o efeito final da nossa indumentária é bastante significativo, por ser o modo mais eficiente de nos observarmos como os olhos alheios nos examinam.

O Reflexo no Espelho revela, portanto, o campo de interesse que norteou o desenvolvimento de nossa investigação, apresentando-se a várias interpretações, todas elas conscientemente relacionadas com

X Encontro Nacional da ANPAP

184

os enfoques que procuramos dar ao tema, interrogando o vestuário a respeito dos valores predominantes e sentimentos estéticos das culturas que fazem parte da história da humanidade antiga e recente.

Investigamos nesta obra os aspectos culturais, históricos e econômicos que influenciam o vestuário e a arte de modo geral, através de recortes dos movimentos artísticos de diversas épocas e civilizações e as correspondentes transformações ocorridas nos trajes desses povos, para encontrar nesse "espelho do tempo" reflexos, evidentes ou ocultos, que possam desvendar as múltiplas faces do importante fenômeno moda. Procuramos observar, por outro lado, a influência do mercado cultural na produção artística das roupas e orientação do público consumidor.

O vestuário e a moda merecem destaque como objeto de pesquisa, ainda que, para

alguns, esse tema possa parecer um tanto modesto e fútil. Roland Barthes (1979 p. 79-80) defende sua escolha em "O Sistema da Moda", precisamente pelo fato de ser possível se constituir um objeto intelectual com nada, ou com pouquíssimas coisas, não só porque os temas "do descentramento das estruturas, são temas importantes do pensamento atual", mas também, no que se refere à moda, porque um homem como Mallarmé fez exatamente o que ele desejaria refazer: "La Dernière Mode, o jornal que ele próprio dirigiu e redigiu, era, no fundo, uma espécie de variação, apaixonada, a seu modo, sobre o tema do vazio, do nada, do que Mallarmé chama o bibelot." Segundo salienta Barthes, "se se pensa que há uma paixão histórica da significação, se há verdadeiramente uma importância antropológica do sentido - e isso não é um objeto fútil -, pois bem, esta paixão do sentido inscreve-se exemplarmente a partir de objetos muito próximos do nada".

Flügel (1966 p. 9), de modo semelhante, ao iniciar sua obra "A Psicologia das Roupas", faz alusão ao pequeno número de livros que se dedicam a esse tema, atribuindo o fato ao assunto parecer, talvez, familiar demais, ou muito frívolo. Ressalta, porém, que os contatos com as roupas foram justamente considerados dignos de atenção pelos mais sérios de espírito, oferecendo essa afirmação como uma desculpa, se esta fosse necessária, para o seu trabalho, reconhecidamente valioso.

Como lembra muito bem o teórico Gilles Lipovetsky (1989 p. 12), "a moda não é mais um enfeite estético, um acessório decorativo da vida coletiva; é sua pedra angular. A moda terminou estruturalmente seu curso histórico, chegou ao topo do seu poder, conseguiu remodelar a sociedade inteira à sua imagem: era periférica, agora é hegemônica". A moda tornou-se, em menos de meio século, um dos princípios

organizadores da vida coletiva moderna, com poder globalmente positivo, tanto em relação às instituições democráticas, quanto em relação à autonomia das consciências. Dessa forma, interessa apresentar uma interpretação geral do fenômeno e de suas mais expressivas transformações, examinando os grandes momentos históricos e as principais tendências deles integrantes, a par das relevantes mudanças estilísticas e organizacionais, que determinaram os caminhos milenares do vestuário e da moda.

A moda é criada a partir de um conjunto de sentimentos imprecisos, que adquirem formas e cores, as quais se constituem na tradução da fisionomia breve de um momento histórico. A cada estação, sem uma perceptível composição entre os estilistas, existe uma linha estrutural coincidente entre a maioria dos criadores. Essa linha comum e nova, como que se propaga, misteriosamente, em ondas cíclicas invisíveis, com raízes no estilo anterior, para ser captada pelos designers que, a partir dela, compõem as formas de seu tempo e de seu ambiente. Nesse momento, seu trabalho criativo pode ser duramente afetado por implicadores econômicos ditados pelo complexo produtor. É interessante, portanto, que aqueles que se dedicam à criação da moda estejam conscientes dos mecanismos que determinam suas variações, sendo este um dos motivos que nos levou à escolha deste tema.

É evidente que vestuário tornou-se um produto cultural largamente explorado nas sociedades de consumo, cuja política de produção procura dar ênfase às tendências de demanda, através dos meios de comunicação de massa. Faz-se necessário, portanto, dinamizar a investigação da problemática apresentada por dois movimentos contraditórios: a moda-arte, a exigir liberdade de expressão na criação de modelos estruturados em uma fecunda inspiração, livre de amarras de

natureza econômica, e a moda-produto-industrial, obrigada a curvar-se a ponderações sobre seus métodos de produção e comercialização, tendo em vista o objetivo do sistema capitalista, o lucro, colocando em segundo plano, dessa forma, os questionamentos sobre o valor artístico ou a utilidade do bem.

Este trabalho teve, como objetivo geral, comprovar que o vestuário é uma linguagem artística, a qual, graças a seu significado simbólico, expressa os sentimentos do indivíduo, além de ser um dos principais elementos a retratar o pensamento estético e identidade visual de uma época. Dessa maneira, analisamos os conceitos e finalidades das roupas e da moda, sua evolução histórica e dignificação social como objeto intelectual passível de reflexão científica, estudando seu valor artístico como forma de expressão livre e criativa.

Miriam da Costa
Manso Moreira
de Mendonça

185

Como objetivos específicos, alinham-se a conceituação do fenômeno, a indagação sobre os motivos do aparecimento das roupas e o estudo analítico comparativo das grandes vias da história da arte, em contraposição ao funcionamento e as lógicas que organizam a história do vestuário, além dos elos que a unem ao todo coletivo, buscando a comprovação de que moda e arte são processos indissociáveis e movimentam-se por um único caminho estético. Para isso elaboramos um gráfico comparativo que demonstra a estreita relação entre as formas do vestuário e aquelas que caracterizaram os movimentos artísticos de cada época, retratando momentos em que essas duas manifestações estéticas apresentaram, de maneira marcante, uniformidade estilística, essencialidade, simplicidade de linhas,

padrões formais definidos, sobriedade e estabilidade, alternando-se com períodos onde se nota sobretudo diversidade estilística, exuberância, rebuscamento de traços, liberdade de formas, fantasia e dinamismo. Partindo desse exame histórico, desde as origens remotas e fatores sócio-culturais ou de hierarquia social que podem ter determinado o uso e desenvolvimento dos trajes, podemos chegar à compreensão da emergência da moda como consagração da individualidade no final da Idade Média e de sua situação na atualidade, como produto industrial e sistema, com incessantes metamorfoses, extravagâncias e bruscos movimentos, envolvendo esferas cada vez mais amplas

X Encontro Nacional
da ANPAP

186

da vida coletiva, nas sociedades contemporâneas voltadas para a produção, consumo e comunicação de massas. Esperamos ter demonstrado que épocas e civilizações podem ser conhecidas por suas criações artísticas, nelas destacando-se o vestuário, ao qual deve ser associada uma lógica específica, pertencente a um tempo social definido, já que é, por excelência, uma forma de comunicação entre os indivíduos.

Umberto Eco (1987 p.7) ressalta o fato de que, apesar da roupa servir principalmente para com ela cobrirmos nosso corpo, essa função não supera os cinquenta por cento do conjunto de sua importância. O vestuário é uma expressiva forma de comunicação e, dessa maneira, segundo o citado autor, *"quem se interessou alguma vez pelos atuais problemas de semiologia, já não pode continuar a fazer o nó da gravata, todas as manhãs diante do espelho, sem ficar com a clara sensação de estar a fazer uma opção ideológica: ou, pelo menos, de lançar uma mensagem, uma carta aberta aos transeuntes, e a todos os que se*

cruzarem com ele durante o dia". Não admira, pois, que se admita a superior importância da moda como comunicação e da roupa como linguagem.

Essa afirmativa nos remete à análise do vestuário como um sistema de signos com força de comunicação semelhante à da linguagem verbal. Saussure (1995 p.24) foi o primeiro a postular a existência de *"uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social"*, a Semiologia, cujo objeto incluiria qualquer sistema baseado na arbitrariedade do signo.,

Barthes (1995 p.53), por sua vez, em sua obra *"O Sistema da Moda"*, numa tentativa de Semiologia aplicada a um objeto determinado e analisado de modo exaustivo, declara que com o estudo do vestuário pretendeu reconstruir, passo a passo, um sistema de signos diferente da linguagem, *"uma língua ao mesmo tempo falada por toda a gente e desconhecida por todos"*. Assinala, também, que vários escritores, como Balzac, Proust ou Michelet, já haviam apontado a existência de uma espécie de *"língua do vestuário"*.

Carlos Eduardo Machado Jr. (1979 pp. 6/7) sublinha a distinção entre composição indumentária e moda, situando esta como *"obra acabada"*, produto da atividade criadora de seus ditadores, comportando portanto uma mensagem fechada, e a primeira como criação sintagmática dos atores sociais, em resposta ao movimento da moda, mas em constante *"abertura"* para finalizações no dia a dia. Assim, coloca o indivíduo como *"criador"* ou *"artista"*, a construir uma determinada obra de *"arte"*, que vem a ser sua própria indumentária.

Moda e arte são, de fato, inseparáveis por serem ambas reflexos de uma mesma vivência. Se a arte traduz a emoção do artista e a oferece à leitura do fruidor, tam-

bém a moda externa o pensamento de seu criador, colocando-o à disposição dos usuários. Sendo as duas formas de expressão fruto de um mesmo momento histórico, tanto uma como outra realizam a documentação de tal momento. Seguem, dessa maneira, lado a lado na mesma direção, não como paralelas que jamais se encontram, mas como linhas que se cruzam, atam laçadas e voltam a lançar-se adiante, numa contínua corrente, de modo que não se poderia esboçar o traçado da História da Arte, sem se fazer alusão à História do Vestuário e vice versa.

Sem perder de vista a dicotomia existente entre o período em que, por dezenas de milênios, impunha-se uma passiva submissão às formas tradicionais e seculares das vestimentas dos antepassados, sendo afastadas quaisquer inovações, por serem consideradas uma inaceitável depreciação da antiga ordem e do passado místico, em contraposição à época da hegemonia da moda propriamente dita, como processo ligado ao nascimento e desenvolvimento do mundo moderno ocidental, que cede, com simpatia, às sugestões dos inovadores, determinando mudanças cada vez mais rápidas e drásticas no modo de vestir, tivemos interesse em interrogar o fenômeno enquanto linguagem simbólica que permite a assimilação social das pessoas.

Procedimentos Metodológicos para o Desenvolvimento da Dissertação:

Reconhecendo o fato de que os códigos de comunicação social não são apenas lingüísticos e que, assim sendo, o vestuário é uma forma evidente de comunicação humana, julgamos apropriado alicerçar a análise do fenômeno em uma metodologia análoga à usada para a investigação dos códigos lingüísticos, embora conservemos sempre presente a consciência de que os códigos não lingüísticos são, relativamente, mais simplificados.

Na colocação de Barthes (1971 p.12), os conjuntos de objetos, como o vestuário, “só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomeclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões)”. Mas a linguagem das substâncias não lingüísticas não seria, exatamente, a dos lingüistas, compreendendo fragmentos mais extensos dos discursos que remetem a objetos ou episódios.

De qualquer forma, partindo da célebre bifurcação postulada por Saussure sobre o conceito de Língua/Fala, ou seja, Código/Linguagem, Barthes defende a existência de uma categoria geral de conjuntos sistemáticos de convenções necessárias à comunicação, em contraposição à parte puramente individual de seleção e atualização das combinações, graças as quais é possível utilizar o código da língua para exprimir o pensamento pessoal.

Miriam da Costa
Manso Moreira
de Mendonça

187

Dessa maneira, os conceitos de moda relacionam-se com o que os lingüistas denominam cadeia sintagmática, ou seja, um conjunto de signos que formam uma frase ou discurso dentro das regras gramaticais da língua. São elementos a serem dispostos em determinada ordem. O sistema do vestuário, contendo o código ou conjunto de códigos de que uma cultura dispõe para compor seus trajes, corresponderia à língua. Assim, moda e sistema do vestuário são passíveis de sofrer uma análise lingüística do discurso.

A obra de Barthes, certamente por opção metodológica, limita-se à análise da linguagem verbal que descreve a moda, sem investigar o fenômeno enquanto lingua-

gem visual articulada. Não contempla, em profundidade, portanto, uma dimensão que pode influenciar muito de perto todas as demais, ou seja, a dimensão artística, no sentido de força criadora que determina tendências, as quais, a seguir, serão traduzidas na esfera tecnológica em trajes que, por sua vez, vão ser descritos por meio de palavras e imagens. Contemplando vertente oposta, não prendeu-se nosso intuito, no presente trabalho, ao exame do vestuário e da moda tão somente sob o aspecto semiológico, dividindo-os em elementos e repartindo-os em classes gerais formais, uma vez que nosso objeto de estudo apresenta, claramente, implicações psicossociais, socio-culturais e econômicas.

X Encontro Nacional
da ANPAP

188

compreensível e antipositivista do fenômeno. Considerando, por outro lado o vestuário e a moda como forma de expressão artística capaz de trazer informações precisas sobre a realidade social e econômica de determinada época ou lugar, não poderíamos desprezar sua investigação histórica, pois é a história da arte que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização, remontando aos seus antecedentes, para encontrar os nexos que possam relacioná-los a toda uma situação cultural.

Nesse sentido, esperamos ter comprovado as seguintes hipóteses:

- O fenômeno moda em sua manifestação no vestuário é um relevante objeto de pesquisa por sua relação com a história, a economia, o consumo, o prestígio social, o erotismo, o poder, as ideologias e demais princípios organizadores da vida coletiva.

- O vestuário serve não apenas para proteger, resguardar a modéstia ou embelezar, mas também para a troca de informações, constituindo, portanto, uma forma de comunicação não verbal que deve se prestar a uma análise linguística, embora sua matéria não seja a linguagem articulada. Graças ao seu significado simbólico a roupa pode ser considerada como um dos principais elementos de identidade visual de uma época.

O vestuário é uma forma de expressão artística cujos ritmos de mudança acompanham as correntes estéticas, traduzidas nas artes plásticas que lhe são contemporâneas. Cada vez mais a moda produzida pelos grandes estilistas tende a se tornar um projeto criativo, uma forma de arte conceitual performática, cujo território expositivo é a passarela. Em contrapartida, a moda real, de uso cotidiano, parece inclinar-se no sentido de se tornar uma linguagem mais sumária e pobre, submetendo-se aos mecanismos de difusão massiva da mídia, que veicula estereótipos aos quais são atribuídos valores sociais que induzem o indivíduo a uma aceitação mimética.

Estrutura do trabalho

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I

OS VALORES E SIGNIFICADOS DO VESTUÁRIO E DA MODA

- 1.1 - O FENÔMENO MODA
- 1.2 - O PERCURSO HISTÓRICO DO VESTUÁRIO E DA MODA
- 1.3 - O VESTUÁRIO E SUAS FINALIDADES

CAPÍTULO II

A LINGUAGEM NÃO VERBAL DAS ROUPAS

2.1 - O VESTUÁRIO COMO LINGUAGEM SIMBÓLICA

2.2 - ARTE E VESTUÁRIO

CAPÍTULO III

VESTUÁRIO, HISTÓRIA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA

3.1 - O VESTUÁRIO COMO DIMENSÃO ARTÍSTICA DE SUA ÉPOCA

3.1.1 - O Egito Antigo

3.1.2 - A Antiga Grécia

3.1.3 - O Império Romano

CAPÍTULO IV

A FASE INAUGURAL DA MODA

4.1 - A LONGA GESTAÇÃO DO FENÔMENO

4.1.1 - O período bizantino

4.1.2 - O Período Românico

4.2 - O PERÍODO GÓTICO E O DESPERTAR DA INDIVIDUALIDADE

4.3 - O PERÍODO ARTÍSTICO DA MODA

4.3.1 - O "Quattrocento"

4.3.2 - A Alta Renascença

4.3.3 - O século XVII - O Barroco

CAPÍTULO V

O RECONHECIMENTO DO FENÔMENO COMO MEIO DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA E A INDUSTRIALIZAÇÃO DA MODA

5.1 - A MODA ARTESANAL

5.1.1 - O Século XVIII

5.1.2 - O Século XIX

5.2 - UM PERÍODO DE TRANSFORMAÇÕES

5.3 - O SÉCULO XX - A MODA INDUSTRIALIZADA

5.4 - MODA E MERCADO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. Sistema da Moda. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

BIEDERMANN, Hans. Dicionário Ilustrado de Símbolos. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

ECO, Umberto. (org.) Psicologia do Vestir. 3ª ed. Trad. José Colaço. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

FLÜGEL, J.C. A Psicologia das Roupas. Trad. Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Mestre Jou, 1966.

Miriam da Costa
Manso Moreira
de Mendonça

189

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO JR., Carlos Eduardo. Composição Indumentária: Forma Expressiva de Comunicação. Tese de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Trad. Antônio Chelin, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

Notas

Miriam da Costa Manso Moreira de Mendonça
Função: Professor Universitário
Nível: Mestre em Arte Publicitária e Produção Simbólica - Convênio USP - UFG
Sigla Unidade Acadêmica: Faculdade de Artes Visuais
- Universidade Federal de Goiás

A POESIA VISUAL DE WILLIAM BLAKE

Nancy Betts

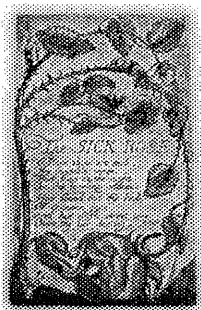
A OBRA: IMAGEM-TEXTO

X Encontro Nacional
da ANPAP

190

O que vemos aqui?
Uma poesia? Uma pintura? Uma ilustração?
Como separar na imagem o que esta escrito do que esta desenhado, pintado?

William Blake publicou no século XVIII duas coletâneas de poesias intituladas "Cânticos da Inocência" e "Cânticos da Experiência". A intenção dos livros era reproduzir os dois estados contrários da alma humana, através de imagens que simbolizassem estas oposições. Assim, para ele, as poesias dos "Cânticos da Inocência" exemplificariam a paz, a alegria, a tranqüilidade, a inocência e o prazer de viver, enquanto "Cânticos da Experiência" ofereceriam visões de angústia, tristeza, egoísmo e morte. Cada desenho foi gravado numa placa de cobre, e impresso em uma só cor. As outras cores eram aquareladas uma a uma, de modo que cada cópia era igual e diferente da do outro livro.



"A Rosa Doente" é um dos poemas dos "Cânticos da Experiência". O título situa-se acima do eixo horizontal, que divide a obra na metade e o poema escrito a mão fica localizado desta linha para baixo.

Envolvendo o texto, há a imagem de uma roseira, cujos galhos se dobras até pou-sarem no escuro chão. Na ponta do galho uma enorme rosa-vermelha com figura de uma menina-anima é enlaçada por um verme. Na parte superior vemos o verme engatinhando e roendo uma folha e cerca, jovens botões. Acima da escura linha-terra o céu é azul.

A totalidade dos poemas seriam o corpus que endossariam as evidências que espero afirmar na análise do poema escolhido. Este é o risco que assumo fazendo um recorte tão reducionista, porém satisfeito e confiante que a escolha é pertinente.

A DIMENSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

A proposta da pesquisa pretende operar no campo da Semiótica Greimasiana, no sub-ramo da Semiótica do Visual, cuja especificidade é a análise de textos com suporte planar.

A primeira consideração sobre este posicionamento é afirmar que a escolha pela Semiótica discursiva, indica a preferência por uma teoria que trata do texto, entendido como "objeto de significação"¹ e que texto no modelo semiótico não se restringe somente a lingüística, mas engloba outras linguagens como a do visual (pintura, fotografia), do gestual (teatro, mímica) incluindo também formas de expressão que abrangem duas ou mais linguagens, resultando em discursos sincréticos (cinema, TV). A intertextualidade afirma-se como uma forma articuladora de produção cada vez mais recorrente no mundo pós-moderno. Produções com linguagem

híbridas existem desde a Antigüidade. No interstício texto/imagem as iluminuras são um precedente aos poemas de Blake. Mistro de desenho, pintura, gravura e escritura, logo percebemos a concomitância das duas linguagens, uma visual (imagem) e outra verbal (escrita). Apesar dessa constatação o poema é parte da visão total (manifestação) e de seu conteúdo. O poema nada mais é do que figura do texto, ou seja uma parte do significado global.

*"...num texto o sentido de cada parte é definido pela relação que mantém com as demais constituintes do todo; o sentido do todo não é mera soma das partes, mas é dado pelas múltiplas relações que se estabelecem entre elas"*²

O trabalho propõe desvendar a significação desta imagem-texto. Sendo este um texto de ordem poética (com função estética),

*"...a mensagem estabelece a si mesma como código de interpretação, elegendo certos fragmentos seus como princípios organizadores....na prática, os segmentos que compõem a linguagem poética, agrupados paradigmaticamente, perdem em parte a sua função referencial (enquanto saberes sobre as "coisas do mundo") e passam a referir-se a si próprios (enquanto saber sobre as potencialidades combinatórias da linguagem)."*³

e meta-lingüístico,

"...leitura e mundo, são linguagens. Estamos dizendo que uma operação de conhecimento acerca de algo é, na relação eu-outro, uma tradução de linguagem, onde um termo A - que podemos considerar como a emissão que organiza os signos referentes ao objeto, operando um conhecimento acerca desse mesmo objeto - descreve, explica, identifica, re-produz/produz, cria, reinventa, equaciona, equivale a um termo B:

$$A = B$$

linguagem a = linguagem b
O sinal de equação, *sublinhe-se bem, significa uma relação de pertinência: quer dizer que a linguagem b refere-se, em sua própria linguagem, à linguagem a . Ou, por outra, a linguagem-objeto (linguagem a) é falada pela linguagem b, cujos signos são constituídos da linguagem a."*⁴

é fundamental estabelecer a relação entre os dois sistemas: o gráfico e o visual, de modo a estabelecer as correspondências entre as figuras produzidas pelos sistemas constituintes.

Neste caso cada sistema possui seu próprio código de linguagem e no terreno do texto poético, o semi-simbolismo funciona como uma relação

construída, onde os feixes de traços do plano da expressão equivalem a um sentido do plano do conteúdo, sem necessariamente haver similaridade. Cada sistema tece suas relações internas e no conjunto global do texto teremos que verificar também a homologação entre os dois sistemas. A correspondência é uma forma de equivalência e não só uma tradução, pois uma linguagem não é ilustração da outra, mas um mundo poético em si, cada uma com suas singularidades. A produção de metáforas não deixa esgotar o campo de possibilidades para as relações-interpretações, porque a metáfora tem uma natureza plural, capaz de corporificar imagens. Imagens, signos-objetos de uma semiose, dada pela leitura da união de elementos do plano da expressão com os do plano do conteúdo. Do encontro da forma planar com um significado do nível semântico dado por um crivo de leitura do mundo natural resul-

Nancy
Betts

191

tam os formantes figurativos, que podem atuar como representações dos objetos do mundo natural. A metáfora aspira a uma ligação/representação no nível semântico. Fiorin afirma:

“...metáfora e metonímia são procedimentos de constituição do sentido. Nelas o narrador rompe, de maneira calculada, as regras de combinatória das figuras, criando uma impertinência semântica, que produz novos sentidos. Assim, metáfora e metonímia não são a substituição de uma palavra por outra, mas outra possibilidade, criada pelo contexto, de leitura de um termo. Quando entre a possibilidade de leitura 1 e 2 houver uma intersecção de traços semânticos, há uma metáfora...”⁵

X Encontro Nacional
da ANPAP

192

A análise semiótica busca verificar a significação da manifestação através de seus fundamentos, o

percurso gerativo de sentido. O percurso gerativo é um modelo capaz de consolidar uma apreciação sem recorrer a recursos externos ao apresentado pelo texto, ou seja ele não obedece a nenhum outro critério que não consista na análise de questões propostas pela própria organização interna do discurso em estudo. O percurso edifica-se em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

O nível fundamental, o mais abstrato trabalha no patamar dos valores - categorias que se identificam por oposições e envolvem um teor tímico.

O nível narrativo operacionaliza estes valores em termos de investimentos de papéis - estabelecendo uma relação sujeito e objeto que define a estrutura actancial. É o nível que estuda as transformações de estado dos sujeitos e as manipulações entre os actantes para doação de competên-

cia na realização de uma performance requerida para um novo estado.

E finalmente no nível discursivo sujeitos se concretizam em figuras (atores) que possuem um papel temático.

A ANÁLISE SEMIÓTICA DA OBRA

Ao examinarmos a obra de Blake, o que primeiro percebemos é que uma parte da imagem é verbal e a outra é visual. A manifestação se dá num todo complexo, como já mencionamos, mas ao lermos o poema, passamos a relacionar as duas linguagens. Nesta fase identificamos os sujeitos da história e seus estados de estar no mundo.

**O rosa estas doente,
O verme invisível,
Que voa em noite
De tormenta barulhenta:**

Na 1ª estrofe temos:

identificação dos sujeitos: a rosa e o verme
enunciados de estado: a rosa - esta doente
o verme - voa em noite...

Em seguida, os acontecimentos se desenrolam e as transformações acontecem. O verme que antes apenas voava em busca de algo encontra agora seu objeto de valor, a rosa.

**Encontrou tua cama
De prazer vermelho:
E com seu amor escuro e secreto
Tua vida destrói.**

Na 2ª estrofe temos:

operações de investimento e aquisição de valores: encontrou...
e com seu amor...
encadeamento das transformações

enunciados de fazer: tua vida destrói.

Investida por um valor alimento, simbolizado metaforicamente por "cama de prazer vermelho" a rosa é aquilo que o verme buscava e que lhe faltava.

PN1 = F S1 (S2 Ov)

PN = plano narrativo de uso

F = função
= transformação

S1 = verme
= conjunção

S2 = verme

S1 = S2

Ov = alimento

O alimento significa satisfazer uma necessidade, porém o que está em jogo aqui é algo mais valioso que o alimento, é a sobrevivência, é a própria Vida.

"Um programa de produção consiste na construção de um objeto de valor, isto é, de um objeto no qual seja investido um valor cuja conjugação com S2 seja susceptível de aumentar o seu ser. Esse valor pode corresponder, no nosso caso, à satisfação de uma necessidade, seja à procura de um prazer."⁶

Se no programa narrativo de uso (PN1) o objeto de valor era a rosa simbolizada como alimento, na etapa seguinte ela se reveste do valor Vida.

PNb = F S1 (S2 Ov)

PNb = Programa narrativo de base

F = sobreviver

S1 = verme

S2 = verme

S1 = S2

Ov = vida

A competência do verme é auto-motivada pelo instinto que o leva a encontrar "tua cama de prazer..." e sua arma, o objeto mágico é "com seu amor..."

Imbuído desta competência, realiza o ato transformador, a performance: "tua vida destrói."

S1 Ov = conjunção

S2 Ov = disjunção

S1 = verme

S2 = rosa

Completa-se o ciclo narrativo que operacionou os valores abstratos do nível fundamental: a oposição Vida versus Morte. Quando olhamos pela primeira vez nosso objeto de estudo, falamos de texto/imagem e de linguagem verbal/visual. Agora examinaremos mais detalhadamente como é a fatura da configuração discursiva da imagem em questão e como é arquiteta-da a manifestação desse texto.

Nancy
Betts

193

"...assim como, produtos trazem em si as marcas do modo de produção que os engendra (como ensinava Max), também o enunciado se postula guardar os traços da enunciação produtora. Tais traços, cujo conjunto é comunmente designado como enunciação enunciada podem ser compreendidos como a criação, no interior do enunciado, de papéis actanciais e índices espaço-temporais enunciativos..."⁷

Sintaticamente as marcas são analisadas a partir dos procedimentos de discursividade do plano do conteúdo, a actorialização, a espacialização e a temporalização. Mas, em se tratando de um discurso plástico complementaremos a investigação com o exame das funções eidética, cromática e topológica do plano de expressão.

A primeira linha da primeira estrofe enuncia o problema "o rosa estas doente", e a razão, o porque da doença é esclarecido na primeira linha da segunda estrofe "en-

controu tua cama..." e para culminar a narrativa, na última frase "tua vida destrói."

Se esta seqüência se oferece na linguagem verbal que correlação aparece no visual? Como são mostrados os formandos figurativos que resultam em figuras de expressão que podem ser equacionados ao verbal e ao mesmo tempo aos objetos do mundo natural, uma vez que se trata de um texto figurativo?

A roseira verga em direção à terra, a maioria de suas folhas orientam-se para baixo até seu galho tombar sobre o chão. Toda a figuratividade possui um arranjo sintagmático que indica um movimento descendente.

X Encontro Nacional da ANPAP

194

O primeiro momento, o da procura - "o verme invisível que voa..." (1ª estrofe) se processa na parte superior do campo

pictórico e representa o campo de ação da busca, o céu, o ar onde ele vagueia a procura de seu objeto de valor. O verme é figurativizado pela lagarta que está no galho, e a rosa neste estágio é representada por botões fechados (formas enroladas) que desprevenidas não percebem o iminente ataque (encontro).

O segundo momento, o do encontro - "encontrou tua cama..." está localizado na parte inferior do campo pictórico e a rosa agora em plena forma, exuberante e porisso mesmo desejada "...cama de prazer vermelho", encontra-se caída no chão. O encontro é mostrado pelo enlace da rosa pala lagarta que, no seu abraço, sufoca-a, matando-a. A flor-menina tem os braços para o alto em sinal de agonia, debatendo-se, tentando fugir a esta mortal união. Para a rosa a função tímica desta junção é disfórica, negativa, leva à Morte, mas para o verme ele é si-

nal de perpetuação da Vida. Assim Vida e Morte se entrelaçam.

A temporalidade se instala da primeira para a segunda estrofe. O tempo do antes é o da procura, símbolo do voo-busca. De uma debragem passa-se à uma embreagem: a atualização do encontro, o abraço mortal.

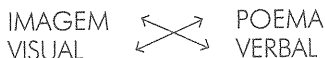
Embora a obra tenha sido aquarelada e luminosidade e transparência sejam qualidades própria desta técnica, o enunciador-artista contrasta propositalmente a luminosidade do plano superior à opacidade da parte inferior, onde o marrom recebe uma densificação quase negra, provocando efeito de claro/escuro; luz/sombra.

Na dimensão topológica do plano de expressão podemos observar que a parte superior - alto - corresponde ao céu, ao ar, ao lugar da procura na primeira estrofe. A parte inferior - baixo - é a terra, o lugar do encontro da segunda estrofe.

O título do poema encontra-se acima do eixo horizontal, no ponto perceptivo do observador. A posição da palavra SICK é chave, pois situa-se quase no meio do cruzamento dos dois eixos ortogonais. Não por acaso isto ocorre, porque deste modo o prolongamento da grafia da letra S forma uma curva que tem o mesmo formato do anel que a lagarta faz para enlaçar a rosa. Aqui estabelece-se uma isotopia da dimensão eidética que lida com formatos - e onde a significação é o aperto da Morte.

A dimensão cromática reforça a oposição do nível fundamental: "tua cama de prazer VERMELHO". O vermelho significa sangue, quente, VIDA. "e com seu amor ESCURO e secreto", o escuro induz a um efeito de sentido de falta de luz, de trevas, de MORTE.

No verbal temos ainda figuras agentes da destruição: noite, tormenta e barulhenta; no visual: a roseira vergada, as folhas caídas, o abraço-enlace da rosa. Concluímos que das correlações dos planos de expressão e do conteúdo a semiose se atualiza na singularidade de cada linguagem e também num efeito intertextual:



uma imagem verbal e um poema visual

As polaridades contrárias de Vida e Morte, presentificadas no texto se fazem visíveis na dinâmica dos discursos intertextuais, as intrasemioses e as intersemioses, nas metáforas da poesia e nas da imagem visual. O longo trabalho de estudar uma obra, dissecá-la, leva a uma familiaridade, a um fascínio advindo das descobertas, da intimidade, leva a um embate com a complexidade textual para vencer a resistência simbólica que o envolve. Semiotizar é dilatar as fronteiras da compreensão e imergir da apreensão cada vez mais profunda das articulações materializadas no corpo da composição. O que o artista sistematizou, esta análise semiótica tratou de dar conta verificando seus territórios construídos. O olhar convocado numa viagem de desconstrução para sentir e entender o todo, aponta às equivalências e as ações relacionais de suas partes e de suas linguagens, reconstruindo a significação, sem contudo imobilizá-la numa rígida metodologia de um discurso científico, mas reconhecendo que do prazer estético da relação eu-obra, do deslumbramento e do conhecimento vislumbra-se a imanência da obra, a coexistência do visível e do invisível, do inteligível e do sensível.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo, Ática, 1997.
- CHALHUB, Samira. *A Meta-Linguagem*. São Paulo, Ática, 1998.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo, Contexto, 1997.
- FIORIN, José Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: Leitura e Redação*. São Paulo, Ática, 1997.
- FLOCH, Jean Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Introdução: Por uma Semiótica Plástica. Paris-Amsterdã, Hades-Benjamins, 1985.
- Nancy
Betts
195
- _____. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Composição IV de Kandisky. Trad. Moema Rebouças. Paris-Amsterdã, Hades-Benjamins, 1985
- GREIMAS, A. J. *Du sens li. Essais sémiotiques*. La soupe au pistou ou la constitution d'un objet de valeur. Trad. Edith Lopes Modesto. Paris, Seuil, 1983
- _____. *De la Imperfección*. Trad. Mexicanade Raul Dorra. México, D.F. Benemérita Universidade Autónoma de Puebla/Fondo de Cultura Económica, 1997
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Bras. De Alceu Dias Lima et al. [s.d.]. São Paulo, Cutrix.
- LINCOLN, G. Dias. *Presenças da Materialidade*. (projeto de pesquisa para Doutorado), Vitória, 1999.

- LANDOWSKI, Eric, DORRA, Raul, OLIVEIRA, Ana Claudia (eds). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo, EDUC/Puebla: UAP, 1999.
- LOPES, Paulo Eduardo. *A Condição Humana. Estudos de Semiótica da Enunciação em Magritte*. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1989.
- OLIVERA, Ana Cláudia, LANDOWSKI, Eric (eds). *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de A. J. Greimas*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. *A estesia como condição do estético*. São Paulo, EDUC, 1995.

X Encontro Nacional da ANPAP

196

- SILVA, Ignácio Assis da (org). *Corpo e Sentido*. In: LANDOWSKI, Eric. *Viagens à do Sentido*. São Paulo, Unesp, 1996.
- VIZIOLI, Paulo. *William Blake. Poesia e Prosa Seleccionadas*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

REVISTAS

- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. *As Semioses Pictóricas*. Face, IV, 2, São Paulo, jul/dez. 1994.
- CALAME, Claude. *O sujeito da Enunciação: breve introdução. Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et representations de poètes*. Associação Portuguesa de Semiótica, Cruzeiro Semiótico, n*5, Porto, jul. 1986

CATÁLOGOS

The Huntington Library and Art Gallery.
William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. San Marino, Grant Dahlstrom/The Castle Press, 1983.

Notas

1. Diana Luz Pessoa de Barros. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo, Ática, 1997, pp 7.
2. José Luiz Fiorin e Francisco Platão. *Lições de Texto. Leitura e Redação*. São Paulo, Ática, 1996, pp .14
3. Paulo Eduardo Lopes. *A condição Humana. Estudos de Semiótica da Enunciação em Magritte*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, ECA/USP, 1989, pp 80.
4. Samira Chalhub. *A Meta-linguagem*. São Paulo, Ática, 1998, pp 7.
5. José Luiz Fiorin. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto, 1997, pp 86.
6. A. J. Greimas. *Du sens II. Essais sémiotiques. La soupe au pistou ou la constitution d'un objet de valeur*. Trad. Edith Lopes Modesto. Paris, Seuil, 1983, pp 157-169.
7. Paulo Eduardo Lopes. *A Condição Humana. Estudos de Semiótica da Enunciação em Magritte*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, ECA/USP, 1989, pp 29.

VANGUARDISMO E RESISTÊNCIA NO SUL DA AMÉRICA LATINA :

CÂMBIOS ARTÍSTICOS MODERNISTAS
ENTRE MONTEVIDÉU, BUENOS AIRES E
PORTO ALEGRE NAS DÉCADAS DE TRINTA,
QUARENTA E CINQUENTA

Neiva Maria
Fonseca Bohns

Ao investigar as manifestações artísticas em voga no sul da América Latina em três décadas da primeira metade do século XX, esta pesquisa obriga-se a reconhecê-las como parte constitutiva de um cenário bem maior, do qual não estão alijadas as relações de poder, tanto no campo da política e da economia, como no interior do sistema das artes. Assim, não se pretende inventariar exaustivamente a produção de um ou de outro artista de relevância amplamente reconhecida, mas tentar compreender se houve, nas décadas demarcadas, interação de idéias ou de procedimentos suficientes para que se possa falar em uma “afinidade cultural” que ultrapasse os limites dos regionalismos.

Sabe-se que o decênio dos anos vinte na capital da Argentina foi crucial no domínio da cultura, graças às atividades de diversas associações privadas e de revistas publicadas por grupos contestatórios, compartilhando todos de uma comum incom-

patibilidade com as tradições culturais vigentes. Nesta época nasciam as primeiras revistas de vanguarda — *Proa* e *Martín Fierro* —, das quais participam escritores, arquitetos e pintores argentinos e uruguaios.¹

Alguns anos mais tarde, em 1934, o centro da criação plástica se deslocava para Montevideú, com o retorno definitivo do patriarca Torres-García. Trazida pelo mestre uruguaio, a defesa do construtivismo contribuiu para reforçar as teorias da chamada arte concreta e influenciou o cinetismo argentino.

Torres-García pensava num *Universalismo Construtivo* que pudesse ultrapassar os limites nacionais, conservando, no entanto, aspectos culturais específicos do homem das Américas:

Neiva Maria
Fonseca Bohns

(...) si el artista divaga en ese momento y no se pone al unísono

*de las cosas en el presente, puede malograr en parte su esfuerzo. Y por el contrario, bastará una palabra que como el sésamo del conto depierte en su alma todo un mundo (no solo inédito por venir de tal profundidad, sino además nuevo también por trasuntar las nuevas cosas) que piense por ejemplo que está en el nuevo mundo que piense que vive en el siglo xx, que piense enfin que América toda ha de levantarse nuevamente para dar en los tiempos modernos un arte virgen y poderoso. Palabra que, en sí misma es también una inspiración.*²

Se as idéias do mestre uruguaio não se difundiram com facilidade no Brasil nem mesmo nas regiões de fronteira, é certo que, pelo menos um de seus discípulos teve livre trânsito pelas terras gaúchas. Trata-se de Carmelo Arden Quin, nascido em 1913, na cidade de Rivera, fronteira do Uruguai com o Brasil.

Tenho conhecido Torres-García em 1935, o artista entusiasmou-se decisivamente com o Construtivismo russo, o Futurismo e o Neoplasticismo e descobriu *Cercle et Carré* e *Abstraction-Création*. Em 1938 já estava em Buenos Aires, criando um ateliê coletivo e editando a revista *Sinesis*, e nos anos 40, animando o grupo *Arturo*, reunido em torno da revista de mesmo nome, com Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Edgar Bailey, Gyula Kosice, Lidy Prati, na qual colaboravam Torres-García, Vicente Huidobro, Vieira da Silva, o poeta brasileiro Murilo Mendes e Augusto Torres. Exposições e manifestos sucederam-se, com a participação e o incentivo da fotógrafa Grete Stem e do psicanalista Dr. Pichon-Rivière.

X Encontro Nacional
da ANPAP

198

Já o movimento Madi seria lançado no mês de agosto de 1946, em Buenos Aires, no Instituto Francês de Estudos Superiores. Dele também participavam Martin Blaszko, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Ignacio Blaszko, Esteban Eitler, com a colaboração de Juan Carlo Paz e da dançarina Paulina Ossona. O grupo exporia pouco depois na Escola de Artes Plásticas *Altamira*, dirigida por Emílio Pettoruti e Lúcia Fontana.³

Fontana, que, como tantos outros, abandonara a Europa por causa da Guerra, havia aderido, em 1935, ao grupo *Abstraction-Création* em Paris, logo depois de iniciar uma série de esculturas abstratas.⁴ De 1939 a 1946, trabalhou na Argentina e redigiu o *Manifiesto Blanco* (1946), retornando depois à Itália, onde fundaria o *Movimento Spaziale*.

As passagens do crítico argentino Romero Brest pelo Brasil, em 1948, antes da ex-

posição de Max Bill, e em 1953, por ocasião da mostra dos concretos argentinos no Museu de Arte Moderna no Rio, foram estimulantes para os artistas que, pouco depois, iriam se reunir em torno do Grupo Ruptura (base do Concretismo paulista) e do Grupo Frente (base do Neoconcretismo carioca).⁵

Nesta época, de acordo com Pedrosa,⁶ estavam sendo criadas no Brasil as condições necessárias ao desenvolvimento das artes plásticas, tendo a emergência da arte abstrata sido favorecida por três grandes fatores: a introdução da arquitetura moderna no país, a valorização da arte das crianças e pacientes mentais, e as exposições de Alexander Calder no MEC (1948) e Max Bill no MASP (1950).

Brest, que fez parte de júris internacionais da Bienal, era um dos raros críticos que apoiavam o Concretismo. Anos mais tarde, numa espécie de autoconfissão, na obra *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, o argentino afirmaria que os concretos nunca tiveram êxito com o público, e que o movimento circunscreveu-se a poucas cidades, mantido pelo interesse nos postulados teóricos. Colecionadores de quadros, *marchands*, diretores de museu, teriam aceito a arte concreta especialmente pelo aval de alguns críticos, como Léon Degand, Michel Seuphor e ele próprio.⁷

O artista italo-brasileiro Waldemar Cordeiro, antes de proclamar o fim da pintura tradicional e de tomar-se o protagonista da cena do Concretismo em São Paulo, conheceu e chegou a estabelecer laços de amizade com Romero Brest e com Tomás Maldonado, que traziam na bagagem várias experiências com grupos de vanguarda. Ambos acabariam por influenciar de maneira significativa a produção artística brasileira.

Afirma Bayón, que, a partir dos anos quarenta, as vanguardas do Rio da Prata

assumiram a via de um "geometrismo lírico", tendo sido necessário esperar ainda cerca de vinte anos para que aparecesse a novidade designada pelo nome de Nova Figuração, cuja origem pode ser encontrada no grupo Cobra, em Bacon, Dubuffet e De Kooning.⁸

Sobre a presença significativa de artistas gaúchos no Uruguai e na Argentina nas décadas sublinhadas, são poucas as informações existentes, a despeito da proximidade geográfica e dos laços culturais que unem as regiões sulinas do continente latino-americano.

Os únicos contatos deste tipo que se tem notícia até o presente momento, aconteceram no final dos anos quarenta, mais precisamente em 1947, através da exposição ocorrida em Montevideu, "Pintura brasileira contemporânea", que contou com a participação de Iberê Camargo. Dez anos depois, o mesmo artista gaúcho voltaria a participar de mostra de gravuras brasileiras na capital uruguaia, assim como de exposição na Argentina organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Num estado ainda bastante provinciano como o do Rio Grande do Sul, mesmo os grupos que pretendiam subverter a ordem instituída mantiveram-se resistentes ou indiferentes à proximidade de correntes ligadas à arte não-representacional, vista por muitos como veículo de dominação e/ou alienação cultural.

Entretanto, sabe-se da passagem pela capital gaúcha de alguns artistas que viriam a se tornar importantes referenciais do abstracionismo no Brasil. Em 1947 expunha em Porto Alegre Leopoldo Haar⁹, futuro integrante do Grupo Ruptura, que lançaria os preceitos do Concretismo paulistano. A artista austríaca Mira Schendel residiu em Porto Alegre de 1949 a 1953, tendo realizado sua primeira exposição individual no auditório do Correio do Povo, no ano de 1950.¹⁰ Portanto, desde já fica

descartada a hipótese de inexistência de contato entre os artistas locais e representantes de tendências abstracionistas.

Houve, por certo, no território gaúcho, uma forte ênfase sobre a representação figurativa, como signo de afirmação da identidade cultural do povo sulino, e contra os movimentos que apregoavam a universalização do abstracionismo, especialmente através da prática dos gravuristas, que viria a se fortificar nos anos cinquenta.

É possível que o ambiente intelectual gaúcho não fosse suficientemente "avançado" para acompanhar as inovações culturais mais ousadas. Também é provável que a luta pela estabilização de uma identidade regional tenha sido mais importante para os principais artistas gaúchos, naquele momento histórico, em que se começava a substituir, por influência do pensamento marxista aplicado à arte, na linha do muralismo mexicano, a imagem do gaúcho heróico pela representação do homem do campo explorado.

Ademais, é quase inaceitável que os artistas gaúchos não tenham tido qualquer notícia do que se passava no terreno das artes plásticas nas cidades de Buenos Aires e Montevideu. Há, no entanto, que se considerar que as disputas pela hegemonia na política internacional latino-americana possam ter prejudicado determinados tipos de aproximação entre estes pólos de difusão cultural. Ou ainda que a tradição acadêmica no ensino das artes plásticas permanecesse muito fortemente arraigada no solo gaúcho.

A presença tanto de Torres García, no Uruguai, quanto de outros importantes intelectuais responsáveis pela aparição

Neiva Maria
Fonseca Bohns

199

dos grupos que pretenderam romper com a arte representacional, ou gerar uma arte autônoma, pode ter sido obnubilada, no Rio Grande do Sul, entre outros fatores, pela força do discurso regionalista. Afinal, a idéia de uma "arte universalista" poderia ser entendida como uma flechada mortal no humanismo de cunho romântico, vastamente praticado por literatos e artistas plásticos rio-grandenses. Somente uma abstração de influência expressionista acabaria por ser incorporada ao conjunto da produção artística local.

Considerando-se que qualquer tipo de universalismo artístico poderia significar a dissolução dos princípios arduamente elaborados na busca da construção de uma identidade cultural, é compreensível que tenha havido resistência quanto à adesão às formas não-representacionais de manifestação artística, sedimentação de algumas manifestações e o "apagamento" de outras.

Se, entretanto, também houve algum outro tipo de filiação às correntes não-representacionais que não tenham sido observadas com a devida atenção, é possível que os traços "recalcados" desses outros discursos possam ser, senão inteiramente recuperados, pelo menos retirados da obscuridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, 165 p.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, 442 p.
- BAYÓN, Damián. *Malentendu européen*

sur l'art latino-américain. In: *Art d'Amérique Latine. 1911-1968*. Paris: Musée National d'Art Moderne/ Centre Georges Pompidou, 1992, p. 16-25.

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; UNESP, 1990, 319 p.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. A batalha do Concretismo no Brasil. Patrimônio cultural dos anos 50. In: *Expor — Revista do Pós-graduação em Artes*. Pelotas: Instituto de Letras e Artes/ Universidade Federal de Pelotas, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-78.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis. Waldemar Cordeiro e as Razões do Concretismo no Brasil*. Porto Alegre, 1996, 342 p., 2 vol. [Dissertação de Mestrado — Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- BREST, Jorge Romero. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, 470 p. [Breviários]
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, 62 p.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 1994, 168 p.
- CATTANI, Icleia Borsa; BRITES, Blanca; KERN, Maria de Lúcia Bastos (org.). *Modernidade. Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1991, 249 p.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo*

- geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, 308 p.
- CORONA**, Fernando. *Caminhada nas artes. 1940-76.* Porto Alegre: UFRGS/ Instituto Estadual do Livro, 1977, 241 p.
- FABRIS**, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil.* Campinas: Mercado de Letras, 1994, 160p. (Col. Arte: ensaios e documentos)
- FIEDLER**, Konrad. *De la esencia del arte.* Buenos Aires: Nueva Visión, s/d, 139 p.
- Galeria de Arte do SESI. No vazio do mundo — Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996.**
- GALLERANI**, Maria Aimée Chaguri. *Concretismo e neoconcretismo nas artes plásticas. A vanguarda construtiva brasileira nos anos cinquenta e início dos sessenta.* São Paulo, 1991, 203 p. [Dissertação de Mestrado - PUC/ SP]
- KERN**, Maria Lúcia Bastos. A Crítica de arte no Rio Grande do Sul e o debate sobre tradição e modernidade. In: *Cadernos da ANPAP.* São Paulo, nº 2, 1991, p.45-48.
- KERN**, Maria Lúcia Bastos. A Modernidade Pictural Argentina e suas relações com o "retour à l'ordre francês". In: *Cadernos da ANPAP.* São Paulo, nº 1, 1991, p.16-19.
- KERN**, Maria Lúcia Bastos. A Modernidade Pictural: Argentina e Brasil. In: *Veritas*, Porto Alegre, v.35, nº 140, 1990, p. 646- 656.
- KERN**, Maria Lúcia Bastos. Martin Fierro. Modernidade e identidade nacional. In: *Cadernos da ANPAP.* São Paulo, nº 3, 1991, p.47-50.
- MALDONADO**, Tomás. *Vanguardia y racionalidad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977, 271 p.
- MORAIS**, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 214 p.
- PELUFFO**, Zolá Díaz. *Ideas fundamentales de Torres-García.* Montevideo: 1986, 206 p.
- PUIG**, María Jesus García. *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo.* La enseñanza del arte en Uruguay. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, 356 p.
- SCHWARTZ**, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1995, 639 p.
- TORRES-GARCIA**, Joaquín. *Nueva Escuela de Arte del Uruguay.* Montevideo: Talleres L.I.G.U./ Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946.

Neiva Maria
Fonseca Bohns

201

Notas

1. BAYÓN, 1992, p.16-25.
2. TORRES-GARCIA, 1946.
3. LA SALLE. *Arden Quin.*, 1983. p. 3-4.
4. PERAZZO. *Las Vanguardias Constructivas...* In: BELLUZO, 1990. p.159.
5. MORAIS, 1979, p. 19-20.
6. PEDROSA apud GALLERANI, 1991, p. 20.
7. BREST, 1992. p. 376.
8. BAYÓN. In: *Art d'Amérique Latine...*, 1992, p. 20.
9. CORONA, 1977 p. 23-24.
10. Galeria de Arte do SESI, 1996.

Dados da autora

Profa. da Universidade Federal de Pelotas, RS. Doutoranda em Artes Visuais (Área de História, Teoria e Crítica de Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; sob orientação da Profa Dra. Maria Amélia Bulhões. Mestre em Artes Visuais (Área de Teoria e Crítica de Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini.

UM PANORAMA DOS MUSEUS VIRTUAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA E ALGUMAS PROPOSTAS EM AÇÃO CULTURAL

Patrícia Yamamoto

X Encontro Nacional da ANPAP

202

Esta apresentação se volta, em uma primeira instância, a uma visão geral, a saber, categorização e proposição de leitura crítica dos espaços de arte (mais especificamente do escopo da arte contemporânea) na *World Wide Web*. A partir disso, e como prioridade, pretende delinear o atual leque de possibilidades que os websites de museus de arte dispõem para motivação à ação cultural (como processo de criação, distribuição e discussão) empreendidas na mídia digital.

Sabemos que o espaço virtual representa uma nova mídia para produção, divulgação e interpretação de informações e do próprio contexto, a virtualidade. O desenvolvimento de websites demanda constante atualização das informações, sejam estas de natureza textual, gráfica (vídeos, animações, desenhos, fotos, etc.) ou sonora, as quais são geradas por recursos analógicos e/ou digitais (através de

softwares para edição de hipertextos, áudio e/ou de imagens). O museu está entre as primeiras instituições a explorar as tecnologias multimídias na web, todavia, vivencia ainda um estágio experimental na criação de sua estrutura ou arquitetura no contexto virtual. Cada vez mais, esforços estão sendo empreendidos, de modo a formular novos contextos (interface gráfica) e processos de produção e veiculação relativas ao universo da arte. Ao navegar por uma série diversa de espaços artísticos, sem primeiramente diferenciá-los - seja em relação ao seu conteúdo (o que), proposta (como, por quê) e contexto (interface: webpáginas e design gráfico)-, percebermos que, em geral, os museus de arte tendem a tratar suas versões na rede como, simplesmente, um espaço ou mídia para difusão de dados gerais, assim como de imagens digitalizadas de suas coleções (aspectos informativos/ difusão). «ex.: *New Museum of Contemporary Art, NY*. <http://www.newmuseum.org/index.html>, *MAM/SP* <http://www.itaucultural.org.br/mamsp>». Trata-se da comunicação *outreach*, referindo-se às atividades de difusão externa (no caso, via Internet) de informações geradas em museus, como as já conhecidas e difundidas a) mostra de uma seleção de imagens ou exposições virtuais de imagens digitalizadas de obras de arte dos acervos (a maioria das vezes, à semelhança de um catálogo eletrônico), b) boletins informativos com calendário de eventos (cursos, palestras, exposições, etc., a acontecer nos espaços físicos dos museus, c) disponibilização de dados gerais sobre o próprio museu (histórico da coleção, localização, programas culturais e educativos, etc.), d) diretório com conexões/ links para outros sites (teoria, prática e crítica das artes), comentados ou não. Em alguns momentos, observamos também a disponibilização de ferramentas de busca simples - *search engine* - na base de dados eletrônica do próprio museu (seja de obras de arte, artistas,...), sem grandes

pretensões voltadas à pesquisa séria, especializada de profissionais da área de museus ou estudantes de arte. Para isto, afinal, existem fontes de pesquisa específicas na rede, tais como o *Getty Information Institute*¹ entre outras. Na tentativa de delinear uma classificação destes tipos de espaços voltados à arte (moderna e contemporânea), tomo como parâmetro o pensamento de Gilberto Prado. Segundo este, existem basicamente dois tipos de websites com intenções artísticas: *sites de divulgação* e *sites de realização*.²

Sites de divulgação são representados pela maioria de websites que se encontra na teia, isto é, aqueles que priorizam, como o próprio nome diz, a divulgação, no espaço virtual, de imagens digitalizadas de obras de arte já existentes materialmente (imagens analógicas, como fotografias de trabalhos artísticos - desenhos, gravuras, pinturas, instalações, esculturas, fotografias em si mesmas...). O papel da rede serve, basicamente, como um canal de informação museológica e indicativo para uma possível visita aos espaços expositivos dos museus.

Penso que poderiam ser também incluídos nesta categoria, sites mistos de divulgação e realização ou espaços artístico-críticos, representados, por exemplo, por instituições de arte que utilizam a rede não apenas como canal informacional, porém como espaço de trocas culturais através de Listas de Discussão e de *web art projects* (projetos de arte para a rede, experimentais e/ou profissionais; interativos e/ou contemplativos com níveis variáveis de participação), possibilitando assim respostas mais significativas do usuário. Para ilustrar, temos os seguintes websites: *Guggenheim Web* (<http://www.guggenheim.org>), *MoCA San Diego* (<http://www.mcasandiego.org>), *MoMA San Francisco* / *SFMOMA* (<http://www.sfmoma.org>), *Kiasma MoCA, Helsinki* (<http://www.kiasma.fng.fi/english/entry.html>). <mostrar/ navegar os sites...>

Nestes, as possibilidades de ação cultural *on line* se ampliam, pois enfatizam a comunicação bidirecional museu e visitante *on line* – a saber, participação, diálogo, colaboração, trocas e compartilhamento - num processo metacrítico.

Como contraponto, existem os *sites de realização*, a saber, websites elaborados especificamente para veicular projetos artísticos *on line*. «*Adaweb* <http://adaweb.walkerart.org>, *Jodi* <http://www.jodi.org>, *HypArt* <http://www.work.de/cgi-bin/HypArt.sh>». Hospedados ou não em sites de museus ou instituições de arte, os sites de realização abrem uma nova possibilidade para o desenvolvimento da criação e expressão de diferentes *visualidades* / *imagéticas* na web, para criadores. Além disso, em alguns momentos, trata-se de um espaço aberto, no qual pessoas (munidas de computador conectado à Internet, softwares específicos, conhecimento específico e motivação em experimentar) são artistas em potencial. Em se tratando de níveis de interferência/ participação de usuários nos *web art projects* - também conhecidos como *multimedia arts projects* -, estão sendo criados novos dispositivos que possibilitam tal atuação e compartilhamento entre estes e os ciberespaços artísticos. Atualmente, todavia, esta categoria de site tende, em maior grau, apenas ao aspecto expositivo de projetos 'arte em rede'. Não caberá nesta exposição, entretanto, esmiuçar que tipos de imagens e de 'arte' estão sendo expostas na rede.

Sejam em espaços virtuais de arte institucionalizados, vale dizer aqueles cuja referência é o museu real, as coleções, exposições e sua espacialidade (MoMAs, MACs, etc.), ou em espaços auto-referentes (museus virtuais sem referente físico - arquitetura, coleção de obras de arte,

Patrícia Yamamoto

203

etc. «»); percebemos a emergência de propostas de ação cultural on line, as quais se definem/ atualizam nos espaços digitais. Estes programas são ações ou atividades formativas exclusivamente direcionadas ao público internauta quando do acesso às webpáginas de um museu. (atualmente, como principal, temos as Listas ou Fóruns de Discussão).

Tais museus/ galerias/ espaços de arte estão pensando a web como um ambiente de convergência tecno-cultural, na qual a arte é um processo ou evento comunicacional (*work in progress*), a qual convida à colaboração por meio da discussão; não somente uma obra de contemplação – noção de transposição de imagens (reproduções de imagens digitalizadas) adicionadas aos dados gerais dos museus.

X Encontro Nacional
da ANPAP

204

Este é o momento em que as interfaces digitais destas instituições culturais podem e devem possibilitar muito além da atualização das informações, vale dizer, a interpretação e discussão destas últimas através deste mesmo espaço, pois sabemos que na virtualidade estão imersas potencialidades de transformação das informações. Cada vez mais, listas ou fóruns de discussão específicos sobre o universo da arte «» são gerados na virtualidade, como tentativas deste meio abarcar diversas discussões e trocas informativo-culturais (conteudísticas em termos de abrangência e profundidade) entre sociedades e culturas geograficamente espalhadas. Deste modo a mediação tecnológica potencializa a comunicação circular, colaborando, enfim, para atitudes questionadoras/ críticas as quais otimizam o desenvolvimento destes (museus) - e de outras - instituições humanas na nova espacialidade telemática representada pela WWW.

Bibliografia

- DOMINGUES, Diana (org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997, 374 p.
- LÉVY, Pierre. O que é o virtual?. São Paulo: Trinta e Quatro, 1996, 157 p.
- TEIXEIRA COELHO, José. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997, 383 p.

TEXTOS DISPONÍVEIS EM WEBSITES

- PRADO, Gilberto. Os sites de arte na rede internet.
«<http://wawrwt.iar.unicamp.br/textos.htm>»
«http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/backindex.htm» textos de Vanessa Castellano

Notas

- ¹ Getty Information Institute (<http://www.gii.getty.edu>)
² Projeto WaWrWt (<http://wawrwt.iar.unicamp.br>),
Gilberto Prado, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, São Paulo.

A PREDOMINÂNCIA DE PINTURAS DE PAISAGEM NOS ACERVOS DO PALÁCIO DO GOVERNO E ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO (1930 -1960).

Samira Margotto

Apesar de, paradoxal, a pintura de paisagem só ganhou impulso no Espírito Santo a partir da década de 1930, sendo que desde a passagem do século XIX para o XX esse já era o gênero mais adotado pelos pintores brasileiros de alguma forma ligados à Escola Nacional de Belas Artes. Como contraponto, entre os modernistas - principalmente, Mário de Andrade no campo teórico e Portinari na prática pictórica -, é justamente na década de 1930 que se passa a exaltar o “homem social brasileiro”, em detrimento da captação da paisagem física como elemento constituinte e definidor do imaginário nacional. Assim, o auge da pintura de paisagem no Espírito Santo coincide simultaneamente com o início do declínio desse gênero, e também com a época em que o poder de legitimação da academia e dos órgãos a ela interligados sofrem o primeiro grande abalo - com o Salão de 1931 - de uma série de outros, ocorridos nas décadas seguintes, que acabam, pouco a pouco, relegando a um descrédito cada vez maior a produção acadêmica.

Entretanto, ao tomar como objeto de estudo a produção artística constante nos dois principais acervos públicos de um

Estado periférico - o Espírito Santo, entre 1930/1960 -, é possível pensar que essa produção não deixa de refletir certas características, provenientes de épocas anteriores, que continuaram perpetuando-se subterraneamente ao que se compreende como caracterizando a arte no Brasil nesse período. Essa questão, já levantada em alguns estudos¹, indica que a análise de casos regionais contribuiria para se traçar um perfil mais abrangente da história da arte brasileira, incluindo nesta elementos e questões que foram negligenciados, por não se configurarem como inovadores, mas que, no momento em que foram gerados, eram bastante difundidos e até mais aceitos.

Para compreender a chegada tardia e a sobrevivência do gênero paisagístico no Espírito Santo (até, aproximadamente, os anos de 1960), é importante ressaltar, conjuntamente, algumas questões peculiares ao local com outras provenientes de uma tradição acadêmica brasileira, iniciada no final do século XIX e institucionalizada pouco tempo depois pela Academia, que adotou a paisagem brasileira como elemento caracterizador do nacional, desenvolvendo uma pintura que:

“(...) se inicialmente tentou cumprir a afirmação da realidade singular da visualidade do país - explorando as peculiaridades da paisagem- (...) aos poucos foi se transformando numa nova academia de belas artes, um paisagismo, aí sim ‘anafado’, autocomplacente, satisfeito em perpetuar em fórmulas a descrição da luz e da paisagem (...) paisagismo academizado que (...) perpetuou-se no século XX, tendo como principal corifeu o pintor João Baptista da Costa que -

Samira
Margotto

205

como paisagista - chegou a ser diretor da E.N.B.A. entre 1914 e 1926"².

Assim, se por um lado, foi na década de 1930, que se tornam mais freqüentes as exposições de artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes no Espírito Santo (trazidos, quase sempre, por influência de Levino Fânzeres, artista capixaba residente no Rio de Janeiro; esses artistas, perpetuavam com suas exposições uma visualidade que influenciará, em grande parte, a produção dos pintores locais), por outro, foi nessa mesma época, que teve início no Estado um discurso, presente nos livros e jornais, que associava a imagem do Espírito Santo as caracterís-

ticas de sua paisagem física.

X Encontro Nacional
da ANPAP

206

As exposições de pinturas com temas "capixabas", mormente a paisagem de Vitória, recebiam

grande acolhida por parte da imprensa. Alguns fatos ocorridos no período em questão ajudam a explicar o motivo pelo qual se elegeram os aspectos naturais como representativos do Estado. Um marco pode ser buscado na Revolução de 1930, visto que ela assinala um momento de revés na curta *Belle Époque* capixaba, alterando os rumos políticos e econômicos do Estado. Foi quando o centro do poder local, por ordem de Getúlio Vargas, passou a ser ocupado por um interventor que governou por treze anos o Estado. A partir desse período é possível perceber, principalmente em artigos publicados nos periódicos locais, diversas tentativas de estabelecer elementos que fornecessem uma "identidade"³ para o Estado, tipo de iniciativa que acabou por se fortalecer nos anos de 1940 e 1950. Isso porque, se a ênfase com que passam a adjetivar a paisagem local pode ser compreendida, num primeiro momen-

to, como uma resposta velada a uma situação política delicada, que opunha uma pretensa característica capixaba à tentativa getulista de fixar uma imagem unificadora da Nação, num momento posterior, alterações de ordem social - mais especificamente a vinda de migrantes da Bahia e Minas Gerais, que alteram o perfil da Capital - reforçam noções que já vinham sendo elaboradas.

O reflexo desse discurso na produção artística do Espírito Santo é mais nítido nas obras dos artistas locais que, formados em cursos de pintura de curta duração ou apenas pela observação de exposições de artistas acadêmicos que vinham de fora, nunca haviam deixado o Estado. Nos quadros desses artistas, a vontade por corresponder aos anseios locais é preponderante às questões de ordem meramente pictóricas.

Pintar temas capixabas, em especial os monumentos arquitetônicos tradicionais de Vitória, que tornavam peculiar a tão decantada paisagem natural da cidade, é a principal característica das obras, dessa época, que constam nesses acervos. Captados em ângulos privilegiados, os monumentos históricos conferiam a essas pinturas de paisagem uma dimensão épica, descrevendo de forma celebrativa a cidade, por meio de seus símbolos culturais mais representativos.

A propagação de uma produção com essas características só pode ser devidamente compreendida quando se considera que a pintura da paisagem capixaba, em contraste com o que ocorre tradicionalmente com esse gênero, não era destinada propriamente a uma burguesia, com o intuito de suprir "as necessidades de nossos compradores", algo que eles "colocavam em suas salas de visita"⁴, mas era, se não toda adquirida pelos, ao menos destinada aos

órgãos governamentais, conforme atestam os artigos jornalísticos da época.

Na ausência de outras instâncias de legitimação e considerando o precário mercado consumidor privado, eram os representantes do poder local que cumpriam essa função. Para eles é que os artistas dirigiam seus esforços, no sentido de venderem seus trabalhos ou mesmo de serem reconhecidos, via uma visita ou fala elogiosa em relação às obras expostas. Neste sentido, é que considerou-se que a melhor fonte para uma análise da produção artística capixaba do período em questão são as obras que constam nos dois principais acervos governamentais capixabas - acervo do Palácio Anchieta, sede do Governo, e Acervo da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo. O recorte temporal, levou em consideração, além das características dessa produção artística, a data, provável, de aquisição das obras, pertencentes, em sua maioria, ao período proposto.

Resgatar esse descompasso, essa sobrevivência aparentemente anacrônica da produção acadêmica no Espírito Santo é, de certa forma, redimensionar o alcance da arte moderna no Brasil como um todo. Redimensionar porque, se não restam dúvidas de que desde os anos de 1930 a arte moderna foi ganhando cada vez mais prestígio, mormente nos setores oficiais (fato primordial para a decadência dos parâmetros acadêmicos), ela também, muitas vezes, continuou dividindo espaço com a produção tradicional, cujos espaços de legitimação foram mantidos, principalmente via Salão "Clássico" que, apesar de não representar mais o que se entende como a produção artística nacional do período, não era percebido como decadente num Estado como o Espírito Santo.

Em síntese, dos anos de 1930 a 1960, exaltar a paisagem de Vitória como representativa do Espírito Santo não significava apenas fazer alusão aos aspectos geográficos locais. A paisagem parecia ser o argumento mais plausível para defender um conjunto de valores determinados, políticos e sociais, que estavam sendo alterados. Neste sentido, ou seja, como parte deste discurso, as imagens pictóricas apresentam-se como um recurso privilegiado, uma vez que a paisagem pintada fornece um caráter ilusório da paisagem real, aludindo às condições reais nela existentes. Gombrich observou que: "...a *idéia de arte (...)* estabeleceu um contexto de ação na nossa cultura e nos ensinou a interpretar as imagens como registros (...)"⁵.

Samira
Margotto

207

Notas

1. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. São Paulo: ECA/USP, 1986, pgs.04 e 149. (Tese de doutorado).
2. CHIARELLI, Domingos Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Vol. 2. São Paulo: ECA/USP, 1996, p.283. (Tese de Doutorado)
3. Opta-se por apresentar um conceito de identidade adotado por uma autora que também analisa fenômenos de ordem cultural. Para Arruda, "*a identidade é concebida enquanto síntese de traços sociais produzidos na realidade e incorporados por agentes determinados e não como expressão acabada do próprio movimento da sociedade. Assim, na nossa perspectiva, trata-se, ao mesmo tempo, de incorporar os componentes negadores daquela identidade, de tentar percebê-los na sua dinâmica que, no limite, a ultrapassariam*". ARRUDA, Maria Aparecida do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.27.
4. Cabe ressaltar que a pintura de paisagem, desde o seu aparecimento na Holanda no século XVII, sempre esteve vinculada a uma classe social específica, a burguesia: "*sua arte*", afirmou Clark, "*reflectiu o desejo de ver retratadas experiências reconhecíveis*". No caso brasileiro, Tarasantchi, em estudo sobre os pintores

paisagistas de São Paulo, apesar de não excluir o prestígio deste tipo de produção junto às autoridades oficiais, ressalta que "eles eram sustentados pela nossa sociedade burguesa" os compradores escolhiam as obras com o intuito decorativo de "enfeitar suas casas." Em contraste com o aspecto levantado pela autora sobre o caso paulista, a produção capixaba de paisagem não se destinava propriamente a uma burguesia, para "ser colocada em suas salas de visitas"; era, se não adquirida, pelo menos realizada com a intenção de agradar aos órgãos governamentais.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Ed. Ulisseia, s/d, p.50. e TARASANTCHI, Ruth S.. *Pintores Paisagistas de São Paulo (1890-1920)* São Paulo: ECA/USP (tese de doutorado), 1986, p. 149. Este trabalho foi publicado, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. São Paulo: EDUSP, 1996.

5. GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da interpretação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.200.

X Encontro Nacional
da ANPAP

208

Samira Margotto
E- Mail: lilian.margotto@
mailcity.com
Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de
São Paulo USP-Departamento de Artes Plásticas.
Mestranda em História da Arte

MUNDO, VIDA E ARTE:

RELAÇÕES ENTRE O CONCEITO DE MODERNIDADE DE HANNAH ARENDT E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Terezinha Losada

INTRODUÇÃO

Hannah Arendt, desenhando sua arquitetura filosófica sobre “A Condição Humana”, construiu uma das mais profundas reflexões sobre a modernidade.

Sua morte em 1975, antecede em poucos anos a publicação da obra “A Condição Pós-Moderna” de Lyotard que, se não inaugura, demarca a profusão do debate sobre a pós-modernidade, como um esforço teórico de múltiplas facetas frente as transformações atuais da sociedade.

Não temos a pretensão de prever qual seria sua posição frente a esse debate. Contudo, tomando como base a supremacia do pensamento científico em sua caracterização da modernidade, Arendt aponta-nos que tanto pelo via do domínio da tecnologia como da oposição entre totalitarismo e pluralidade nos discursos políticos, ou ainda, pelo continuidade do capitalismo, seu pensamento conduz à perspectiva de tomar o momento atual não como ruptura e sim como recrudescimento da modernidade, através da vitória final do *animal laborans*.

Reconhecida por sua filosofia política, em particular por suas considerações sobre totalitarismo, H. Arendt não realizou estudos específicos sobre a arte. Há, porém, subjacente as suas teorias e temas uma proto-estética, profundamente rica em conceitos relacionados à arte e a atividade do artista e outras reflexões, que mesmo não dirigidas às questões da arte, a iluminam de modo exemplar, como, por exemplo, o domínio da introspecção e do hedonismo na tarda modernidade, que enfocaremos neste estudo.

1. ALGUNS CONCEITOS DE HANNAH ARENDT

H. Arendt analisa a “Condição Humana”, articulando a interrelação entre atividades fundamentais da humanidade - **labor, trabalho e ação**.

Terezinha
Losada
209

O **labor**, ou a atividade do *animal-laborans*, estaria vinculado ao reino das necessidades e ao processo biológico de manutenção da vida, a fim de torna-la mais fácil e longa. Seria uma atividade repetitiva, ligada aos ciclos naturais, inteiramente voltada ao consumo e, portanto, seus produtos são de uma existência fugaz.

O **trabalho**, atividade do *homo-faber*, não estaria, pelo menos originariamente, vinculada ao processo vital do homem, mas ao “trabalho de nossas mãos”, que construiria o mundo, tornando-o mais útil e belo. O *homo-faber*, fazedor de instrumentos e inventor de ferramentas e de utensílios, é o autor de toda artificialidade e mundanidade. A durabilidade desses objetos utilitários, em oposição à fugacidade dos bens de consumo, confere ao homem o sentido de objetividade, pois (1991: 150) “Sem um mundo interposto entre os ho-

mens e a natureza, haveria eterno movimento, mas não objetividade."

A **ação**, com o complemento necessário do discurso, nada produz para o consumo ou constrói para uso. É a atividade mais fútil e intangível do homem, contudo, define sua humanidade. É, enfim, a esfera da política, entendida no sentido lato de convivência entre os homens e "Sua realidade depende inteiramente da pluralidade humana, da presença constante de outros que possam ver e ouvir e, portanto, cuja existência possamos atestar".

Teoricamente, não há uma hierarquia entre estas atividades, que juntas,

X Encontro Nacional
da ANPAP

210

constróem a malha da *vita activa* e estão presentes em todas as sociedades. Porém, Arendt não buscava a definição de categorias gerais e abstratas, mas sim a construção de um arcabouço teórico que permitisse a leitura e compreensão de seu próprio mundo (*teoria aplicada).

A filósofa observa que no **mundo grego** as atividades do labor e do trabalho eram atividades privadas e subalternas, realizadas à sombra da vida doméstica. Por outro lado, a ação e o discurso, fundamentos da política, eram atividades eminentemente públicas nas quais se baseava o próprio sentido da *pólis*. O homem livre era o homem público, político

Buscando demonstrar a brutal perda da dimensão política do homem moderno, Arendt aponta-nos inversões na esfera da vida pública. Em primeiro lugar, através da ascensão do trabalho ao mais alto grau de prestígio no início da era moderna que configura a "*vitória do homo faber*". Em seguida, demarca a vitória final do *animal laborans* através da sobreposição do va-

lor da **vida** ao valor do **mundo**, regida pelo princípio da felicidade.

2. MUNDO, VIDA E ARTE

2.1. O domínio do mundo - objetividade

O súbito prestígio que a arte e o artista adquirem no início da era moderna é apontado por diferentes autores* como a ascensão da produção renascentista da esfera das *artes servis*, entendida como trabalho manual, para o domínio das *artes liberais*, relacionadas às "ciências" e coisas do espírito, que encontra em Da Vinci seu maior representante.

Resgatando as colocações de Arendt, vemos que este novo prestígio do artista, valorizado como gênio criativo, não deve-se propriamente a essa passagem* mas, paradoxalmente, a ascensão do trabalho na escala de valores do homem moderno que passa a identificar o **fazer** com a **ação**. Segundo Arendt (1991:222):

"O que importa em nosso contexto é que a obra do gênio, em contraposição ao produto do artesão, parece ter absorvido aqueles elementos de diferenciação e singularidade que encontram expressão imediata somente na ação e no discurso. (...) o fenômeno do gênio criativo parecia constituir a mais elevada legitimação da convicção do homo-faber de que os produtos de um homem podem ser mais e essencialmente maiores que o próprio homem. (...) Em outras palavras, a transformação do gênio em ídolo encerra a mesma degradação da pessoa humana que os demais princípios reinantes na sociedade comercial."

Apesar da arte do século XX ter rompido com a tradição ilusionista herdada do Renascimento, esta supremacia do fazer e sua base científico - experimental, resistiram como fundamentos da modernidade.

Aliás, podemos dizer que estes princípios foram aprimorados, incorporando a nova perspectiva utópica - processual que surge no pensamento filosófico, histórico e político do final do século XVIII*. Não importa agora apenas a simulação - representação de como é o mundo mas, acima de tudo, a definição, através de experimentos, de como ele deve ser.

Encontramos nos movimentos artísticos do início do século uma tendência "construtiva", no sentido de adesão ao mundo e sua nova realidade industrial. Esta é perceptível na figuração dinâmica e multifacetada do cubismo; nos apologéticos manifestos futuristas (muito mais que em suas soluções plásticas, marcadamente cubistas) mas, principalmente, na articulação entre as propostas do Suprematismo e da Bauhaus. O primeiro incorporando o conceito de arte como ciência pura e, a segunda, sua conversão em tecnologia. Através de pesquisas e experimentos, os novos artesãos da Bauhaus projetam em seus laboratórios-oficinas a "pólis" e o "homem" funcional. Dissolvendo a arte na esfera da construção dos objetos de uso, a Bauhaus configura um efetivo movimento de antiarte.

No sentido inverso, apresenta-se a perspectiva "desconstrutiva" do Dadaísmo que - anti-funcional, anti-modernista, anti-lógica, anti-histórico, anti-diretivo -, resgata o sentido essencial da arte como reificação da experiência do homem no mundo, representando a impossibilidade absoluta de sustentar um mundo valores referenciais para o homem.

Contudo, as duas perspectivas - construtiva e desconstrutiva - ainda fixam a objetividade de uma relação direta com o mundo. Esta objetividade é perceptível também em muitas das propostas das neovanguardas dos anos 60, seja na frivolidade da figuração Pop, no novo paisagismo da Land Art,

na presentividade dos sólidos minimalistas e objetos da Op-Art ou ainda, em algumas Instalações e Happenings.

Diferentemente da Bauhaus, os happenings configuram também uma autêntica proposta de antiarte, fundindo-a não na esfera do fazer, da fabricação de objetos de uso, mas na ação entendida como interação entre os homens. Tais propostas ampliam o conceito de abertura obra aos limites da imprevisibilidade da ação. Nesse sentido, podemos dizer que Hélio Oiticica, buscando uma "Nova Objetividade", não revolucionou propriamente a linguagem da arte, mas a linguagem da ação política, como de fato o fez, de diferentes modos, a geração daquela década.

Terezinha
Losada

2.2- O domínio da vida - Introspecção

211

Se, entre as neovanguardas brasileiras, Oiticica personifica a fusão da arte na ação, por outro lado, também numa radical proposta de antiarte, Lygia Clark promove sua fusão na esfera da vida, identificando a arte à introspecção das sensações corporais*. E, segundo Arendt (1991: 325)

"... o único objeto tangível produzido pela introspecção, se é que esta deve produzir algo mais do que uma auto-consciência inteiramente oca, é realmente o processo biológico. E como essa vida biológica, acessível na auto-observação, é ao mesmo tempo um processo metabólico entre o homem e a natureza, é como se a introspecção já não precisasse perder-se nos meandros de uma consciência sem realidade, uma vez que encontra dentro do homem - não em sua mente, mas em seus processos corporais - suficiente matéria exterior para ligá-lo novamente a um mundo exterior"

Nesta via, que identifica a arte à vida enfatizando a sensorialidade corporal, perduram os atributos de **experimentação** e instrumentalização característicos da modernidade. Através da construção de seus objetos, Lygia Clark elabora uma espécie de "sensation-shop" com diferentes instrumentos que possibilitam a mediação do **corpo** com sua própria corporeidade ou que, buscando um hiato no **mundo** histórico, encontra exterioridade apenas na corporeidade dos elementos da **natureza**.

Se nesta tendência ainda pudermos identificar elementos de um **pensamento utópico**, característico da segunda modernidade, este já não se apresenta como experimentação-modelação dirigida à construção de um novo mundo, mas em direção a um estado a-histórico de

evasão do mundo. Não podendo sonhar um retrocesso ao mundo natural de Rousseau, que inspirou a fuga Romântica, migra para um paraíso uterino, buscando a virgindade das sensações corporais e das matérias naturais.

Porém, esta a-historicidade é apenas aparente, Arendt a contextualiza historicamente como uma nova inversão na *vita activa* que, após vitória do *homo-faber* no início da modernidade, conduz a vitória final do *animal-laborans* na tarda modernidade (Arendt: 1991)

"Agora tudo que ajuda a estimular a produtividade e aliviar a dor e o esforço torna-se útil. Em outras palavras o critério final de avaliação não é de forma alguma a utilidade e o uso, mas a 'felicidade', isto é, a quantidade de dor e prazer experimentada na produção ou no consumo das coisas".

Nesse sentido, independente das intenções explicitadas pela artista, podemos identificar este hedonismo protagonizado por Lygia Clark, como um postura **construtiva**, naquele sentido mencionado acima de adesão aos novos princípios reinantes na sociedade. (sai da arte para a terapia)

Pontuando que "o princípio de todo hedonismo não é o prazer mas a supressão da dor", Arendt situa esta busca da felicidade centrada na própria vida como uma das variações menos crítica do moderno egoísmo, pois (Arendt: 1991)

*"Se o moderno egoísmo, fosse como pretende ser, a implacável busca de prazer (ao qual chama de felicidade), conteria aquilo que, em todos os sistemas verdadeiramente hedonistas, é elemento indispensável à argumentação: uma radical justificativa do suicídio. A ausência deste elemento basta para indicar que, na verdade, estamos lidando com uma filosofia de vida em sua forma mais vulgar e menos crítica. Em última análise, a vida é o critério supremo ao qual tudo mais se subordina; e os interesses dos indivíduos, bem como os interesses da humanidade, são sempre equacionados com a **vida individual** ou a **vida da espécie** (grifo nosso), como se fosse lógico e natural considerar a vida como o mais alto bem."*

De fato, a partir da década de setenta a "vida individual" e a "vida da espécie" tornaram-se temas emblemáticos da chamada arte contemporânea observável em inúmeras propostas de body-art, performance, instalação, vídeo e fotografia.

A VIDA DA ESPÉCIE

Pode-se identificar nestas proposições uma matriz **desconstrutiva** do hedonismo. Propõe-se um mergulho paralizante num corpo que não projeta ou reverbera nada além da vulnerabilidade do próprio corpo e da

própria vida, aniquilando o mundo, a mente, o discurso, o prazer ou a felicidade. Afirmando que “*não somos nem nunca fomos criaturas falantes ou visuais: nós somos criaturas de carne e osso*”, René Berger (apud Glusberg 1987: 46) propõe:

... a performance e a body art devem mostrar não o homo-sapiens – que é como nos intitulamos do alto do nosso orgulho e sim o “o homo-vulnerabilis” essa pobre e exposta criatura, cujo o corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ersatz da ordem biológica.”

Diante dessas colocações, pode-se ventilar a diferença entre dois momentos onde a situação de suicídio é emblemática na História da Arte: a do expressionista VanGogh e do performer Schwarzkogler. A primeira comove crítica e público tornando-se objeto de inúmeras considerações pois, conduz a identificação de uma situação limite que ronda cada um de nós diante de nossas adversidade enquanto homens no mundo. A Segunda, ao contrário, emudece crítica e público, dando à morte o caráter de espetáculo, apresenta-nos um corpo abatido, que prescinde qualquer consideração.

Como sustentar este “nirvana carnal” que quer situar a vida biológica como um “grau zero” sem nenhum vetor de exterioridade ou movimento? Que, inclusive, formula a impossibilidade do suicídio como supressão das dores da vida ou das contrariedades do mundo, pois, estas motivações guardariam ainda vestígios de intencionalidade e de mundanidade? Arendt nos responde:

“...só a dor é inteiramente independente de qualquer objeto, só aquele que sente dor cessa, realmente, de sentir coisa alguma a não ser a si mesmo, ao passo que o prazer não se compraz em si mesmo, mas em algo além de si, A dor é o único senti-

do interior encontrado na introspeção cuja a independência dos objetos palpáveis rivaliza a certeza axiomática do raciocínio lógico e aritmético.”

No vértice da dor, diversas propostas de Body art e Performance constroem situações de violação e mutilação do corpo, exibindo um circo de horrores para uma platéia impávida. Não há porque consternar-se, nenhum motivo de sofrimento, apenas algo que se apresenta como a materialização do conceito puro e genérico da dor.

Outras propostas, tomando o corpo como suporte ou como objeto de referência, criam uma estética de estranhamento e banalização da matéria corporal. Fluidos, víceras e dejetos misturam-se numa sintaxe que articula esperma e maionese, sangue e catchup, corpo e lixo. Fixando a sexualidade num nível de oralidade grotesca, apresentam a ingestão, a defecação e a penetração como as únicas “atitudes” possíveis ao homem estritamente biológico.

Terezinha
Losada

213

AVIDA INDIVIDUAL

Ao apresentarmos alguns conceitos de H A no início deste texto, pontuamos a relação **público e privado** como o parâmetro para a construção de sua filosofia política, apontando-nos inversões na esfera **pública** que conduziram a identificação **da ação** com o fazer, no início da **era moderna e**, posteriormente, sua **identificação com** o labor, na tarda **modernidade**, elevando a vida individual como o mais alto bem.

Entre outros aspectos, consubstancia a análise de tais inversões, a observação pela autora de mudanças **no conceito de**

História antigo e moderno e seus vínculos com o **pensamento científico**. A História como fatos isolados que relatam os grandes feitos do homem na Antigüidade. A História como o resgate de um passado distante, projetando-o no presente que fundamenta a secularização da sociedade e o surgimento da ciência moderna no Renascimento Humanista. E, por fim, incorporando à História os princípios de experimentação e simulação da ciência, surge o conceito retilinear de "fazer a História" que, independente dos matizes ideológicos, caracteriza o pensamento filosófico, político e histórico a partir do século XVIII.

Nesse sentido, como defensora incondicional da pluralidade humana, Arendt antecipa as atuais objeções pós-modernistas sobre a índole totalitária do pensamento moderno. Sinaliza-nos, ainda, que a perda do presente, reduzido a um contínuo degrau para futuro, conduziria a um aniquilamento da ação e a um esvaziamento dos significados * do mundo.

Curiosamente, a partir da década de 80, prolifera a oposição às grandes narrativas teóricas em favor do interesse pelas micro-realidades étnicas, sexuais, culturais e etc.; preconiza-se o fim da História (pública) ao mesmo tempo que emerge um súbito interesse pela História da Vida Privada.

Nas Artes Visuais, mídias de caráter eminentemente documental como a fotografia e o vídeo são fortalecidas frente as demais, porém, não se reportam ao registro dos fatos do mundo, motivo pelo qual estas tecnologias foram tão valorizados quando de suas invenções. Ao contrário, criam como que um efeito de "zoom especular", projetando-se na exterioridade do corpo, da vida cotidiana, privada e individual do artista.

Referências Bibliográficas.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1991.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

Terezinha Losada

e-mail: telosada@unb.br

Professora de Fundamentos da Linguagem e História da Arte pelo Departamento de Artes Visuais – VIS /IdA / UnB.

X Encontro Nacional
da ANPAP

214

O CADERNO DE NOTAS DO PINTOR ANTÔNIO PARREIRAS OBSERVAÇÕES SOBRE SEU CONTEÚDO E SIGNIFICADO*

Valéria Salgueiro

O acervo do pintor Antônio Parreiras (Niterói, 1860-1937), conservado no Museu dedicado a este artista brasileiro, em Niterói, inclui uma preciosidade, rara entre os artistas brasileiros, que são seus diversos textos de crítica, notas, discursos e contos. Parreiras foi um pintor que apreciava também escrever, deixando-nos, inclusive, um livro autobiográfico, o *História de um pintor contada por ele mesmo*. Neste trabalho iremos nos concentrar sobre um de seus manuscritos - o caderno de notas sobre técnica de pintura e impressões sobre o ofício de pintor. Dele buscaremos extrair alguns aspectos relevantes em muitos sentidos, dentre os quais destacamos o de ser uma importante fonte para uma história brasileira da técnica da pintura e da apreciação estética, além de, naturalmente, se constituir numa rica fonte de aprofundamento do conhecimento de que hoje dispomos sobre o pintor Antônio Parreiras e sobre seu tempo.

O caderno de notas de Parreiras é um caderno com noventa páginas manuscritas, onde o autor buscou fazer registros sobre questões estritamente técnicas da prática artística, concentrando-se especialmente sobre a pintura a óleo, que ele, mais do

que qualquer outra técnica, utilizou em suas obras. Um testemunho de sua experiência e de sua elevada auto-exigência, o caderno de notas inicia a primeira página com as seguintes palavras:

A experiência se adquire com o conhecimento das coisas, pela prática, pela observação e, muitas vezes, pelo acaso. Eis o que ela me ensinou.

Sem pretender ser sistemático, Parreiras mostra-se espontâneo na seqüência de temas, iniciando suas observações com uma receita para fixação de desenhos - uma infusão de resina de jatobá (ou jataty) em álcool -, recomendando evitar pretos e verdes prontos, ou "fabricados", como ele prefere chamar, e dando preferência às misturas. O pintor sugere o uso de um verniz secativo de retocar aprendido com Vitor Meireles, baseado em óleo de linhaça, essência de terebentina e *Siccatif de Courtrai*, empregado em lugar de óleo puro. A qualidade da tela também é muito recomendada por Parreiras para a durabilidade e resistência da pintura; para ele, estudos em papel ainda eram preferíveis a fazê-los em tela de tecido, porém de má qualidade.

Parreiras demonstra em suas notas, desde o começo, uma obsessão com a durabilidade dos trabalhos e com sua possibilidade de manter a qualidade e resistir o passar dos anos, o desgaste implacável do tempo, que tudo corrói. Para isso valem também a receita de uma cola para fixar desenhos sobre um suporte de papelão, de modo a resistirem a furos e outros inconvenientes, e a sugestão de evitar o uso de verdes "fabricados", dando preferência às misturas com não mais do que duas tintas, além do branco, que, segundo ele, tornam a pintura mais

Valéria
Salgueiro

215

durável e facilitam-lhe a conservação. Essa é uma característica, aliás, que se manifestará ao longo de todas as noventa páginas de seu caderno de notas, uma evidência, sem dúvida, do caráter obsessivo do artista por notabilizar-se e perpetuar-se através de suas obras, que, por isso, precisariam resistir os estragos do tempo. Sublinhando um inegável sentimento de orgulho e prazer pela fama, Parreiras comenta, em outras partes, a pena que sente de que certos trabalhos, grandes obras de arte, porém feitos sem essa pretensão por seus autores no momento de sua concepção, perderem-se por não resistirem aos anos a ao enegrecimento de certas cores depois de prontos. Nas recomendações que faz em seu caderno de notas,

no sentido de evitá-las, Parreiras parece estar, na verdade, testemunhando sobre todos os seus esforços no sentido de que, na sua história, isso não se repita.

X Encontro Nacional
da ANPAP

216

Ao abordar as cores adequadas para as misturas de verdes, sempre preferindo os amarelos cádmios, o ocre, o azul cobalto e o ultramarino, o artista sugere uma paleta composta destas e de outras cores como branco de zinco e de prata, vermelho cádmio e de Veneza, Siena queimada, laca de Garanza escura, verde esmeralda e preto marfim. Também nas marcas, Parreiras mostra-se atento observador de suas qualidades com vistas à durabilidade, citando uma marca holandesa e duas alemãs, sendo a holandesa a que considera superior às demais para um resultado duradouro, o qual considera ter assegurado a qualidade da pintura "Sertanejas", então com trinta anos mas inalterável em seu aspecto, ainda, conforme afirma, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Outro campo em que Parreiras também manifesta-se preocupado com a durabi-

lidade e conservação é o da pintura em paredes e tetos, ensinando, para isso, uma técnica de fixação da tela sobre uma superfície, com o emprego de uma régua, ilustrada, no caderno, com um diagrama que ele mesmo desenhou. Com essa técnica, afirma, preservam-se suas decorações do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e as do Palácio e Instituto de Música de Belo Horizonte, tantos anos perfeitamente conservadas, sempre cuidando primeiro da superfície a receber a tela como se fosse, essa superfície, receber, ela mesma, a pintura diretamente.

Sempre metuculoso, o pintor adverte que pincéis sempre limpos, lavados sucessivamente em três vasilhas de querosene após utilizados, evitam manchas na pintura e germes que a atacam. Parreiras não perdoa a displicência e a falta de vaidade de certos artistas, qualidades que nele parecem transbordar:

Geralmente não há nos artistas o cuidado que deve haver no preparo de seus trabalhos. Estes são muitas vezes os culpados por os encontrar mais tarde muito diferentes daquilo que eram quando foram executados. Às vezes um nada é suficiente para condenar um trabalho a pouco tempo de existência. Assim, além de perder-se muitas vezes uma obra de valor, prejudica-se a sua reputação, pois o quadro alterado apresentará inúmeros sinais que serão atribuídos ao artista, em prejuízo também do material adquirido, às vezes por elevada importância.

Parreiras preocupava-se muito com a possibilidade de que a baixa qualidade dos materiais empregados e a falta de cuidados técnicos corretos pudessem impedir, ao limitar o tempo de vida de uma obra, a revelação da obra de arte, cuja concepção escapa ao controle do autor, à intenção do criador. Isso está particularmente claro em suas palavras:

Acharão, talvez, que há um excesso de preocupação em tudo isto que venho dizendo em relação à solidez do material de uma obra de arte. Não é, entretanto. Não há artista que, ao começar um trabalho, possa com segurança determinar o seu valor artístico. Este depende de tantas e tantas coisas. Ora, uma vez que naufraga o artista na execução de uma produção, o que acontece inúmeras vezes, independente de sua vontade, pouco prejuízo se tira neste trabalho; não foram tomadas todas as precauções para sua durabilidade. Mas, se ao contrário, ele produziu uma verdadeira obra de arte?

Outra característica interessante que se pode extrair do caráter de Parreiras a partir do texto de seu caderno de notas é sua valorização da individualidade, da preservação da personalidade do artista da influência de outros artistas. Parreiras era um crítico atento e severo da invasão do artista por influências advindas do convívio que as viagens à Europa proporcionavam, do contato com as tendências artísticas que enchiam de entusiasmo os ambientes europeus de efervescente produção artística aos quais os artistas da nossa Academia de Belas Artes, ao conquistarem os tão sonhados prêmios de viagem, ficavam expostos. Convicto do valor supremo da originalidade do caráter, da individualidade do artista, a qual sobrepunha-se a qualquer outra tendência compartilhada por muitos, Parreiras põe-se na defesa da preservação do próprio trabalho do artista, que deveria evitar buscar o sucesso no caminho já traçado por artistas consagrados, com o argumento de que o sucesso, nessas condições, é apenas superficial e que, sendo uma farsa, logo irá revelar sua inconsistência. Pretencioso, cita seu próprio exemplo como contraponto àquele que sacrifica sua individualidade para seguir as pegadas de um artista ou de uma escola gozando de sucesso momentâneo, para quem chega a aplicar o adjetivo de "imbecil". Diz ele:

Quem mente não consegue convencer, e quem pinta pelos olhos de outro, está mentindo. Permaneci vinte anos nos centros de artes, os mais desenvolvidos, convivendo muitas vezes com verdadeiras celebridades. Assim fiz, porém jamais para alcançar sucesso igual ao deles. Não os imitei em coisa alguma; sempre deixei-me guiar por mim mesmo. Nunca consenti que artista algum empunhasse os meus pincéis para corrigir-me, e tal foi a maneira pela qual procedi que não passei pelo desgosto de repelir tal afronta. Jamais deixei-me acusar sem repelir imediatamente, porque sempre depusitei em mim a mais absoluta confiança. Quando, o que se dá freqüentemente na vida dos artistas, errava, corrigia a mim mesmo; e para não me sentir humilhado, ia aos museus ver os erros dos maiores mestres, e nunca deixei de encontrá-los, alguns até inadmissíveis em um artista feito. Se erravam, como eu poderia aceitá-los como mestres? Dou as minhas produções tudo quanto posso. E mais elas não poderão ter por insinuações alheias.

Valéria
Salgueiro

217

Preservar a individualidade a qualquer custo, recusar ser um discípulo, um seguidor de mestres, essa era mais uma obsessão de Parreiras, a qual não estava tão distante daquela que apontamos inicialmente neste trabalho. Afinal, de que adiantariam tantas recomendações para preservar a qualidade de uma obra e dar-lhe a maior durabilidade possível com o emprego de técnicas corretas, com a escolha dos materiais certos e da melhor qualidade, se o próprio artista não se preservasse, ele mesmo, também? Preparar-se para a consagração e para a fama envolvia, além de eternizar-se por obras que resistissem ao tempo, cultivar a convicção de seu pró-

prio valor e de sua condição de artista nato, de um talento que não se forjou pela formação acadêmica, sobretudo porque Parreiras recusou a Academia. A idéia de artista nato está também clara no pequeno trecho de uma diálogo que transcreve em seu caderno de notas, travado com um colega seu, cujo nome não cita, vendo uma obra sua num Salão:

- Quem foi seu mestre?
- Fui eu mesmo.
- Em que academia aprendeu?
- Na natureza do meu país.
- E fez-se assim artista?
- Naturalmente, pois se eu nasci artista. Fizeram ou me fiz. Se me julga um artista, é porque eu nasci artista.

X Encontro Nacional
da ANPAP

218

A essa busca incessante de preservar a individualidade de influências externas perigosas e de per-

feito domínio técnico do ofício de artista, Parreiras acrescenta ainda, nas últimas páginas de seu caderno de notas, observações sobre os cuidados que o artista deve ter na concepção de uma obra, de modo a evitar o plágio, um risco, segundo ele, muito freqüente e que ocorre mesmo sem o artista ter tido a intenção de copiar. Conforme ele afirma:

Muitas vezes se é traído pela reminiscência, por uma vaga lembrança de que se viu, quando ou onde não se sabe ao certo. Naturalmente, estando entregue ao trabalho de uma composição, involuntariamente, sem perceber, embora vagamente, aproxima-se do que se viu um dia. Desprevenido, pela honestidade intransigente, individual, não percebe esse plágio involuntário. Mais tarde, é acusado de tê-lo propositadamente feito e verifica-se, então, que não é sem razão, embora sem culpa.

Nesse aspecto, Parreiras sustenta ser inútil inspirar-se em obra alheia, mesmo sendo de um gênio, termo que utiliza de uma forma muito especial em suas anotações, argumentando ser esta uma inspiração desonesta, que privará o artista daquela qualidade que mais prezava - a individualidade, a marca pessoal. Desse modo, considera, a obra revelará o autor, liberado completamente dos preceitos de arte, de imposições de escolas, de ânsia de originalidade, esta última uma característica que viria acentuar-se muito mais ainda depois de sua morte, nas décadas seguintes. Parreiras faz, assim, uma apologia do caminhar livre e alienado do que fazem os outros, sem preocupação com a maneira de execução, mas mantendo-se espontâneo, acima de tudo, pelo que se chega à simplicidade, à clareza, e à fácil compreensão. Próximo do final, Parreiras vai associar, então, a atitude de imitar e plagiar às manifestações modernistas que estão ocorrendo na arte brasileira de seu tempo, conforme suas próprias palavras evidenciam:

Há artistas e artistas. Uns são criadores, outros máquinas, boas ou más, mas sempre máquinas. Desses estão repletos os grandes museus da Europa, onde passam a vida a copiar mecanicamente, embora com uma perfeição às vezes tão pasmosa que não se distingue a cópia do original. No fim de uma longa existência de trabalho apurado, desaparecem sem deixar vestígios. A par destes que ainda são honestos, pois não ocultam a origem dos seus trabalhos, há os que produzem aproveitando sabiamente o que outros produziram. Tiram de um, um pouco, de outro, outro pouco, e apresentam como coisa sua. E como no que fazem não há unidade, não há perfeição, não há expressão, não há sinceridade, classificam as suas produções como filiadas a uma orientação moderna, que primam pela falta de correção devido à deficiência do autor, que desenhou mal

porque copiou o que não viu, posto que quem viu foi o outro. Em geral essas produções são confusas. É preciso um longo trabalho para saber o que elas querem dizer, pois constituem um conjunto formado por diversas outras produções.

Parreiras vai, assim, terminando suas notas do caderno manuscrito, tocando de leve num tema que o deixava irritado, que era o Modernismo e a arte moderna, sobre os quais desenvolveu, em outro texto, um conjunto de idéias que são um testemunho de sua postura estética intransigente e contrária àquela manifestação.¹ De sua observação sobre os perigos do plágio, voluntário ou não, voltamos ao mesmo ponto a partir do qual iniciamos este trabalho: o perigo de desaparecer sem deixar vestígios, marcos que possam garantir ao artista a eternidade que sua condição de humano impede. Parreiras é um artista de um um tempo em que o espírito de fluidez e de transitoriedade ainda não havia penetrado na produção artística, como em todos os demais aspectos da produção material e das relações sociais, como nos nossos dias de hoje, e para o qual ainda fazem sentido valores hoje praticamente desaparecidos no meio da produção artística, como os que preza e defende com tanta convicção, entre os quais podemos destacar: 1. a qualidade da matéria de que é feita a obra de arte; 2. a durabilidade da obra; 3. a originalidade da obra; 4. a sinceridade do artista; 5. a valorização da individualidade.

Cada um dos aspectos acima destacados seria merecedor de desdobramento e discussão, o que transbordaria os limites deste presente trabalho. Qualquer desenvolvimento daqueles tópicos, contudo, deve apoiar-se na profunda mudança por que passou a arte neste século, de aprofundamento do capitalismo, em sua capacidade de tudo engolfar, e dos novos valores que ele foi forjando no decor-

rer deste século, especialmente do pós-Guerra para os dias de hoje, produzindo um sentimento da inevitabilidade de que tudo o que nos é feito em nome da contemporaneidade.² Como nas palavras de Steinbach, para quem a ansiedade da cultura do capitalismo avançado reside em nós na futilidade que encontramos na moralização como meio de determinar o que é bom e o que é ruim.³

Valéria
Salgueiro

219

Notas

* O caderno de notas, juntamente com outros manuscritos do pintor Antônio Parreiras, encontra-se em fase de formatação junto à Editora da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), para sua publicação ainda este ano de 1999, com as seguintes características: Salgueiro, Valéria, *Antônio Parreiras - Notas e críticas, discursos e contos - coletânea de um pintor paisagista*. Niterói: EDUFF, 1999.

1. Referimo-nos ao texto *Missão Difícil* (DI 025), manuscrito sem data de palestra proferida por Antônio Parreiras, em que faz duras e indignadas críticas ao Modernismo.

2. Charles Harrison e Paul Wood, "Modernidade e arte Modernista", p. 243, in Paul Wood et alli, *Modernismo em Disputa*, São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

3. H. Steinbach, "From Criticism to Complicity", p.49, apud Charles Harrison e Paul Wood, "Modernidade e arte Modernista", p. 243, in Paul Wood et alli, op. cit..

CONSERVAÇÃO E MATERIAIS

A TÉCNICA DO ENTALHE SOBRE MADEIRA.

MOZART
ALBERTO
BONAZZI DA
COSTA

1. O MATERIAL

O presente trabalho, quanto aos seus aspectos ligados à técnica, dirige-se à apresentação do instrumental e os seus modos

X Encontro Nacional
da ANPAP

222

A madeira¹ é um material naturalmente renovável entre os mais antigos utilizados pelo homem, que dele tem extraído combustível, proteção, ferramentas, abrigo e alimentos. As facilidades para a sua obtenção e manejo, possibilitaram o seu emprego entre populações primitivas, carentes de conhecimento e domínio técnico. Para este material, básico ao presente trabalho, desenvolveram-se técnicas de plantio, corte e secagem, durante milênios de experimentação.

Utiliza-se madeiras finas na construção em geral, carpintaria e marcenaria, e para trabalhos escultóricos. Para o emprego em elementos estruturais utiliza-se madeiras duras, como o angico a cabriúva e a grapia. As madeiras resinosas tem usos temporários, como o pinho, assim como as brandas tem pouca durabilidade, como a timbaúva.

Há nos troncos das árvores três direções para a propagação de esforços físicos e

mecânicos, sendo perpendiculares entre si: *axial*, na direção do eixo, *tangencial*, aos anéis de crescimento, e *radial*, partindo-se do centro no sentido do desenvolvimento dos anéis.

As madeiras podem ser identificadas pela observação de características, como o formato da casca, folhas e frutas; aroma e sabor do lenho. Pela identificação botânica se pode determinar a família, gênero e espécie, após a análise comparativa dos elementos constitutivos. Pode-se hoje observar a estrutura interna da madeira, graças as varreduras possíveis com o microscópio eletrônico, após anos de limitações impostas pela tecnologia anterior (Johnson, 1976, p. 12).

A produção da madeira envolve muitas etapas iniciando pelo *corte* ou *derrubada* e a *toragem*, quando se retira a casca e os galhos, produzindo-se toras de cinco a seis metros de comprimento para facilitar o transporte. A retirada de quatro costaneiras da árvore deixando-se o tronco com uma seção retangular, constitui o *falquejo*. No *desdobro*, busca-se o máximo aproveitamento da madeira. Há o modo *normal*, cortando-se a tora em pranchas paralelas, ou o *radial*, em placas retiradas de quatro direções da tora, partindo-se do seu centro.² Pelo *aparelhamento* ou *bitolagem*, se conferem medidas em padrões comerciais, formando os pranchões, pranchas, vigas e vigotas, caibros, táboas, sarrafos e ripas (Petrucci, 1982, p. 127).

O conceito de crescimento sustentado é fundamental para o planejamento de bosques artificiais. O corte não pode ser superior ao crescimento das madeiras replantadas. É necessário meio século para se obter madeira desenvolvida para o corte. A cada ano pode-se extrair um em cada cinquenta avos deste material, replantando-se a mesma quantia. Os países industrializados vem cultivando

bosques artificiais há décadas, para abastecer os mercados que se formarão com o fim das reservas do terceiro mundo.

2. O EQUIPAMENTO E O INSTRUMENTAL

Hoje, o preparo da madeira para a utilização, envolve forçosamente o uso de maquinários desde os mais simples como serras circulares e de fita, desempenadeiras e tupias, furadeiras, tornos e lixadeiras, até equipamentos de funcionamento mais complexo como por exemplo os pantógrafos capazes de copiar simultaneamente vários exemplares de uma única matriz, até o equipamento informatizado e o desenvolvido pela robótica.

Entre as ferramentas aqui apresentadas várias se encontravam desenvolvidas nos séculos XVII e XVIII, no entanto incluímos tipos de formões usados no século XIX e na primeira metade do século XX, formando assim uma amostragem que poderá ser útil aos interessados em processos de restauro de originais em madeira, ou no desenvolvimento artístico, por meio da técnica do entalhe.

3. PROPRIEDADES DA MADEIRA

A madeira apresenta propriedades que devem ser conhecidas para que neste material se intervenha com certa segurança quanto à adequação do tipo selecionado e a sua durabilidade.

O grau de umidade da madeira é determinante, ao ponto de em estado de saturação apresentar o material resultados mínimos e quando absolutamente seco, resultados máximos. Em exposição ao ar, a madeira apresenta teor de umidade equilibrado em torno de 12% a 18%, em relação ao ambiente, com variações relativas ao clima e região onde estiver. Segundo normas internacionais, o índice de umidade *normal* para a madeira seca ao ar é o teor de 15%.

A madeira apresenta a propriedade de *retratilidade* quando o teor de umidade varia entre o estado anidro (0%), e o ponto de saturação dos tecidos celulósicos (30%). O grau da retração axial é praticamente desprezível enquanto a retração tangencial é o dobro da radial e a retratilidade volumétrica se aproxima da soma das três. Segundo o grau de retração volumétrica se classificam as madeiras como de fraca, média ou de forte retratilidade higrométrica.

As madeiras de fraca retratilidade volumétrica são adequadas ao uso em marcenaria e carpintaria, em trabalhos escultóricos ou de restauro. Como as madeiras de média retratilidade podem apresentar pequenas fendas durante a secagem, se adequam a usos para a construção em geral, o que inclui as partes estruturais para a talha. As madeiras de forte retratilidade apresentam grandes fendas durante o processo de secagem, o que dificulta o seu uso no caso de trabalhos como os aqui abordados. É aconselhável utilizar madeiras com grau de umidade compatível com o ambiente onde serão usadas, para se evitar retrações ou inchamentos.

A retração tangencial predomina sobre a radial, acarretando torções, rachaduras ou empenos durante a secagem. O desdobro radial pode atenuar os efeitos da retratilidade. Outras possibilidades são a aplicação de camadas de verniz ou pintura, para casos que não envolvam originais antigos.

Há tipos de esforços principais, que são exercidos no sentido das fibras e tem relação com a coesão axial do material, como a compressão, tração, flexão estática, flexão dinâmica (resiliência) e cisalhamento.³ Os

Mozart Alberto
Bonazzi da Costa

223

esforços secundários são exercidos transversalmente às fibras relacionando-se com a sua coesão transversal: compressão, torção e fendilhamento.⁴

As fibras conferem resistência à madeira. Se forem longas, terão tecidos mais ligados e portanto mais resistentes à flexão. Quando há grandes espaços entre as fibras as madeiras são moles. Fibras em grande proporção ou em feixes consistentes formam madeiras rígidas e compactas enquanto que em pequenas proporções e com divisões regulares, a madeira torna-se flexível.

Os vasos, canais secretores e os raios medulares, constituem-se em pontos fracos por onde podem se iniciar fendas e deslocamentos transversais. A plasticidade é conferida pelas células parenquimáticas.

X Encontro Nacional
da ANPAP

224

A resistência à compressão axial está ligada a tensão de ruptura do material diante do grau de umidade que será variável se seco em estufa ou ao ar, com teor de umidade normal (15 %). Da tração axial resultam contrações transversais e conseqüente aumento da mútua aderência das fibras, contrariamente à compressão, pela qual ocorre a separação das fibras e ruptura por flambagem.

A madeira de estrutura fibrosa, que se presta a esforços de tração axial, não costuma se romper por tração pura. Rompimentos normalmente ocorrem por esforços acessórios, ligados à tendências de tração resultante da interrupção ou da compressão das fibras por elementos de ligação, ou alterações de seção. Tais rompimentos podem ocorrer por fendilhamento, cisalhamento ou por compressão normal.

A madeira possui, em estado ideal de conservação, resistência natural aos agentes de deterioração e a sua durabilidade está ligada às condições ambientais do seu uso e ao teor de umidade. Entre os agentes que atacam o material estão os fungos e bactérias, insetos como as térmitas e os cupins ou carunchos, alguns moluscos e crustáceos de água salgada, como os teredos e o gênero *Limnoria*. São também nocivos a este material o fogo, e a deterioração por ação mecânica, dos ventos, agentes químicos, etc. Entre outros procedimentos, pode-se tratar madeiras por meio de substâncias tóxicas aplicadas superficialmente, com penetração reduzida ou, por gases em câmaras de fumigação.

Todo o tratamento em que se use substâncias tóxicas, para a recuperação de originais do patrimônio cultural ou para o emprego em artes, deve ser ministrado sob a supervisão de restaurador ou químico especializados, já que pelo alto grau de toxicidade o contato com tais substâncias requer conhecimentos para o adequado manuseio e prevenções quanto à respiração, que juntamente com o contato direto com a pele oferecem riscos de acidentes que podem conduzir à morte.

4. A TÉCNICA DO ENTALHE

Entalhar é basicamente dar forma à madeira pelo uso de ferramentas cortantes. Segundo a acepção clássica a escultura consiste na retirada de partes de um mesmo bloco, enquanto que a modelagem possibilita que se acrescente e retire matéria durante o processo de execução. A talha ornamental é um misto dos dois conceitos. Certas partes trabalhadas são pertencentes a um mesmo bloco, no entanto, para a formação de conjuntos escultóricos com as dimensões adaptadas às proporções monumentais do espaço arquitetônico, se faz necessário recorrer aos encaixes e à colagem.

Os conjuntos lavrados sobre madeira são constituídos por muitas partes. Uma folha de acanto em meio à folhagem em um painel, pode ser o resultado de alguns apliques do mesmo material, colados, em bruto, ou parcialmente esculpidos sobre uma placa de madeira que lhe servirá de suporte, podendo esta receber também trabalhos de entalhe.

No Brasil, em meio à tantas espécies de árvores de grande porte, nos é comum imaginar a composição de conjuntos entalhados, como os retábulos, formados por grandes partes de madeira maciça de considerável largura. A técnica tradicional permitiu o aproveitamento de madeiras mais estreitas. Em Portugal, além de se utilizar preferencialmente o carvalho importado dos países do norte desde a Idade Média, tanto para as estruturas, quanto para as superfícies, usou-se muito a madeira de castanho com as mesmas finalidades, principalmente na região da cidade do Porto (Smith, 1962, p. 16).

As madeiras brasileiras, após o corte e a secagem, oferecem em muitos casos dimensões suficientes para que se possa dividir as toras em placas de várias larguras com dimensões médias entre 0,30m e 1,20m. Tais placas, assim como caibros, vigas e vigotas, entre outros componentes permitem, devido às dimensões, a formação dos conjuntos com um menor número de partes.

Para o interior dos templos, inicialmente construíam-se as estruturas que suportariam os apainelados lavrados. Tais sistemas estruturais ou seguiam as linhas arquitetônicas dos prédios adaptando-se às paredes, vigas e colunas, ou contrariavam-nas, formando verdadeiros cenários, como é o caso da nave octogonal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, montada no interior de uma construção retangular. As estruturas eram

fixadas em cunhas ou chapuzes aplicados nas paredes e quando prontas, recebiam o revestimento de talha.

A talha em branco, ou sem douração é aplicada desde o embasamento, nas faixas denominadas predelas, assim como nos frontais de altares, colunas e pilastras, arcadas, intradorsos de arcos e ligados aos forros, os intradorsos das abóbadas.

Outros componentes como nichos, púlpitos e baldaquinos escultóricos se projetam no espaço em relação às superfícies de talha. Da mesma forma os ornatos aplicados sobre tais bases, como as meias-figuras ou as folhagens ligadas ao esquema geral da ornamentação, se desenvolvem do chão aos altares, dos plintos à cimalha, estendendo-se pelos forros.

Mozart Alberto
Bonazzi da Costa

225

Embora grande parte de tais componentes tenha tido, na Antigüidade, funções estruturais e estéticas definidas, nos conjuntos ornamentais se destinam à criação de efeitos de grandiosidade com base na harmonia das proporções clássicas, mas sem qualquer função que não a de sustentar os revestimentos parietais profusamente ornamentados.

Antes de atuar sobre a madeira é conveniente aprimorar os conhecimentos sobre desenho, básicos à realização da talha, seja em esquemas gerais, subdivisões de conjuntos ou para unidades ornamentais.

Também é imprescindível conhecer as possibilidades das ferramentas e para isto deve-se praticar em corpos de prova cortes em todas as direções a favor e contra os veios, conferindo-se às ferramentas ângulos diversos em relação ao material e variando-se a intensidade dos golpes

ou esforços e o ritmo das pancadas com o macete de bater.

Para superfícies talhadas pode-se usar formões com lâminas e chanfro afiado ou gume, planos. Para finalidades escultóricas as ferramentas retas são tipos muito usados, aplicando-se também a convexidades. É comum encontrar-se ornatos desenhados segundo o tamanho do jogo de ferramentas do entalhador. Tal aplicação visa facilitar os trabalhos de lavra sem que se tenha de utilizar de bitolas diferentes, do mesmo tipo de formão, por várias vezes em um mesmo lugar.

As goivas se dirigem ao arredondamento

X Encontro Nacional
da ANPAP

226

ou à produção de canais curvos. Suas lâminas formam uma seção longa, com perfil arredondado, e com o chanfro afiado ou gume apresentando o corte em U. As goivas podem ter a seção que compõe a lâmina com um formato sinuoso, para aumentar a área de atuação da ferramenta quanto da penetração no material.

Os esgaches, pelo formato em ângulo, produzem incavos em V. São utilizados para o trabalho em cantos de peças ou para produzir canaletas em ângulo. Da mesma forma que as goivas, podem ter a seção da lâmina em formato sinuoso, com a finalidade de um maior aprofundamento no material.

É fundamental saber afiar a ferramenta. Para tanto têm-se usado pedras de afiar para os mais diversos tipos de formões e facas. Pedras arredondadas são mais adequadas para afiar goivas, havendo delicadas pedras cilíndricas para a parte interior da ferramenta, que deve ser afiada no sentido da lâmina, sem formar chanfro na

extremidade, que já é conferido à peça em ângulo cortante no lado externo.

Também há pedras de corpo longo e lados triangulares para dar fio à parte interna, contrária ao chanfro cortante, para as ferramentas com corte em ângulo ou esgaches. Para os chanfros há pedras de afiar de formato plano, de diversos grãos. As de granulação mais grosseira se adequam ao início do trabalho de afiar cujo acabamento se dá com pedras mais finas.

Há tempos se utiliza a pedra artificial, ou *carborundum* do esmeril para afiar ferramentas, que são molhadas várias vezes durante o processo, para o resfriamento da lâmina. Mesmo assim, pela velocidade que a pedra assume ao girar pode provocar o aquecimento e conseqüente perda da têmpera que confere resistência à parte metálica e ao seu chanfro cortante. Para que isso não ocorra pode-se utilizar lixas d'água que se encontram atualmente no mercado, em várias numerações. Os números menores como o 60, indicam as lixas mais grosseiras e os maiores como 600, as lixas mais finas para o processo final. As conveniências residem no fato de que durante o uso mantém-se água corrente sobre a lixa evitando-se o aquecimento da lâmina, e protegendo a têmpera e portanto a resistência do fio.

O trabalho sobre madeira deve respeitar o sentido dos veios, caso contrário os vasos lenhosos poderão se romper. Se os esforços aplicados partirem de uma ferramenta cujo corte esteja direcionado transversalmente aos vasos, ou se for contrário aos mesmos poderá provocar cisalhamento. Trincas ocorrerão se houver um impacto de maior intensidade do que o da resistência do material aplicado em direção diferente à dos veios.

5. AS FERRAMENTAS

a) O formão

Esta ferramenta é constituída por uma lâmina de aço, sendo a maior parte uma seção retangular terminando em uma extremidade afiada e usualmente encaixada em um cabo de madeira. Existem tipos destinados aos serviços grosseiros, assim como variados exemplares para trabalhos de precisão, com tamanhos diversos.

Os formões para trabalhar a madeira têm sido utilizados desde os tempos neolíticos e a Idade do Bronze, com tipos munidos de espiga e encaixe fundidos em moldes de pedra (Salaman, 1990, p. 130). Os romanos promoveram diferenciações entre o formão com bordos chanfrados e o bedame de canteiros e carpinteiros, ambos os tipos com espigas e encaixes cujas formas finais são praticamente idênticas às atualmente utilizadas.

Encaixes e cantos chanfrados apareceram na Alemanha no século XVI, com os cabos usualmente quadrados ou hexagonais, sem virolas. Formões com bordos chanfrados, do século XVII, muitas vezes têm lâminas oblíquas e costumam aparecer em ilustrações, com cabos muito pequenos. Cabos torneados e virolas surgiram efetivamente no início do século dezoito. As linhas do seu desenho exibem as características de resistência de cada peça assim como definem as adequações de uso.

Os formões são subdivididos de acordo com a forma e espessura da sua lâmina e do tipo de trabalho para o qual são normalmente usados. Entre os tipos mais empregados encontram-se:

O *formão com bordos chanfrados*, superfície plana e lados paralelos é robusto o suficiente para se bater com malho (maço) e tem múltiplas utilidades; o de *desbastar* é

constituído por uma lâmina chata, longa e fina, freqüentemente de canto chanfrado. Costuma ser usado sem o malho por marceneiros, modeladores, marceneiros de móveis e outros para marcenaria fina, enfeites e guarnições. (No uso corrente, os formões leves e seus tipos são muitas vezes chamados de formões de bordos chanfrados). O *bedame* formado por uma lâmina espessa e resistente, e cabo robusto para suportar os golpes do macete é usado para o entalhe e trabalhos similares. Há *formões para propósitos especiais*, usados por entalhadores, torneiros, carpinteiros de rodas, construtores de moinhos e outros artífices para tarefas particulares. Os formões, ou *talhadeiras* têm chanfro e corte retos para o tratamento de superfícies. As *goivas* têm chanfro e corte curvos, destinando-se ao trabalho em partes arredondadas.

Os *formões em ângulo*, ou *esgaches* destinam-se ao trabalho em cantos angulosos, assim como à produção de incavos estriados. Têm também a finalidade de produzir os riscos de proteção à propagação na madeira do impacto causado pelo macete na ferramenta.

c) Macetes

Entre o instrumental para a escultura sobre madeira encontram-se alguns tipos de maços, maças, macetes, macetas e malhos de bater, para aumentar a potência das batidas no cabo da ferramenta cortante, aprofundando com maior rapidez os incavos, assim como possibilitando a atuação sobre o material de dureza que supere os golpes manuais.

Os maços, tem forma de paralelepípedo; os macetes, tem formato cônico; a maça, é um tipo de martelo com duas cabeças e a maceta, é um martelo roliço, pequeno,

Mozart Alberto
Bonazzi da Costa

com cabo curto. O malho, é um tipo de martelo sem orelhas, de ferro ou madeira. A gradação da intensidade dos golpes é determinante aos bons resultados em trabalhos de talha.

6. ENSAMBLADURAS

Os encaixes clássicos ou ensambladuras, tem a função de unir, juntar ou acoplar diversas partes de madeira por meio de formas que possibilitem o travamento ou que facilitem a colagem, tornando-se estáveis. Para se produzir os formatos das junções com precisão, o ensamblador além de conhecer os diversos tipos e adequações, deve dominar o instrumental de precisão.

X Encontro Nacional
da ANPAP

228

Entre os tipos mais utilizados estão a calha e a espiga, com um dente centrado em uma ripa e respectivo encaixe em outra; a cola de Milão, com encaixes angulosos que possibilitam bom travamento. A espera, em forma de meia-cunha se encaixa sem travamento; o anquiete, o falso anquiete e o anquiete com chaves ocultas, com ângulos de 45° são formados por precisos encaixes que juntos se travam fortemente. As ensambladuras em laços, tem desenhos como as de rabo de minhoto, que possibilita bom travamento, os laços perdidos, se desenvolvem em várias direções e ângulos, dificultando o descolamento, Outros tipos mais simples, se adequam a esforços mais suaves, como a meia madeira, o macho e fêmea e a lingüeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONAZZI DA COSTA, Mozart A. *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual de São Francisco de Assis, em Salvador, Bahia, Brasil.*

São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista - UNESP.

JONHSON, Hugh (org.). *La madera.* Barcelona: Blume, 1976.

PETRUCCI, Eládio G. R. *Materiais de construção.* Porto Alegre: Globo, 1982.

SALAMAN, Raphael A. *Dictionary of woodworking tools c. 1700-1970 and tools of allied trades.* Newtown: The Taunton Press Inc., 1990.

SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal.* Lisboa: Horizonte, 1962.

Notas

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA
(Jundiá/SP, 1959)

1994/1998 Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - IA/UNESP

1988/1991 Curso de Graduação na Faculdade de Artes Plásticas - Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, São Paulo/SP

1985 Curso e estágio no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR, na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

1984/1989 Conservador-restaurador e Agente cultural do Museu Histórico e Cultural de Jundiá, em Jundiá/SP
1991/1993 Monitor do Centro de Informática e Cultura I e Produtor das salas de Cinema e Vídeo do Instituto Cultural Itaú - São Paulo

1988/1989 Curador do Projeto *Artemini* no Museu Histórico e Cultural de Jundiá, em Jundiá/SP

1996 Curador da Exposição "O Auditorium da Escola Caetano de Campos", na Secretaria de Estado da Educação, em São Paulo

1997/1998 Professor de Artes Plásticas no Colégio Waldorf de São Paulo

1997/1998 Professor do Curso de Artes Plásticas do Campus Avançado de Presidente Epitácio - UNESP

1998 Professor da Faculdade de Comunicação Social de São Paulo - Instituto Brasileiro de Difusão Cultural - IBDC

1998 Professor da Faculdade de Desenho Industrial de São Paulo - Instituto Brasileiro de Difusão Cultural - IBDC

· Este texto é parte da pesquisa *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual de São Francisco de Assis, em Salvador, Bahia, Brasil*, desenvolvida com o apoio da FAPESP.

1. Produto vegetal originado do lenho das árvores e arbustos lenhosos ou vegetais superiores, pertencentes ao ramo dos fanerogamas ou espermatófitos, que por possuírem raízes, caule, folhas e flores, podendo reproduzir-se por meio de sementes, são chamados de vegetais completos.

2. Este processo permite a produção de pranchas de melhor qualidade por haver menor contração durante a secagem, ocorrendo menos empenos e rachaduras durante a secagem. No entanto, o seu custo é elevado por exigir mão-de-obra especializada e pelas perdas que acarreta.

3. Compressão – processo em que se aumenta a pressão em um sistema pela ação de agentes externos; Tração – força que provoca um alongamento num corpo sólido; Flexão – ato de flectir, dobrar (-se), curvar (-se); Resiliência – propriedade pela qual a energia armazenada em um corpo deformado é devolvida quando cessa a tensão causadora de uma deformação elástica; Cisalhamento – deslizamento de um plano sobre outro, em peças de madeira podem ocorrer paralelamente às fibras, obliquamente e normalmente em relação às mesmas.

4. Torção – deformação de um sólido em que ocorrem deslocamentos circulares das camadas vizinhas, umas em relação às outras.

Fendilhamento – é um esforço de tração transversal, aplicado na extremidade de uma peça entalhada a fim de descolar as fibras.

Mozart Alberto
Bonazzi da Costa

229

C U R A D O R I A

QUATRO GERAÇÕES DE MULHERES GRAVADORAS

Ana Maria Netto
Nogueira¹

Jacareí, cidade situada no eixo geográfico Rio-São Paulo, realizou em maio de 1998, por iniciativa da Secretaria da Educação e da Casa da Gravura, importante exposição que acolheu obras de quatro gerações de mulheres gravadoras.

X Encontro Nacional da ANPAP

232

cintilado em outros pólos da arte internacional.

A primeira geração dessas grandes gravadoras desenvolveu-se no Rio, nas décadas de 40 e 50 e os nomes de Edith Behring, recentemente falecida, Fayga Ostrower e Renina Katz constituem o que o historiador da arte, Geraldo Edson Andrade, chama de "matriarcado da gravura no Brasil".

A forte presença desse grupo, de certo modo, foi prenunciada pela artista Anita Malfatti que, além de ser pioneira na pintura, também pode ser considerada a primeira gravadora moderna do Brasil. Segundo sua biógrafa Marta Rosseti Batista², em 1914, a artista apresentou na exposição realizada no Mappin Stores, em São Paulo, oito gravuras em água-forte. Naquela época, Anita expunha resultados de seus estudos de arte desenvolvidos na Europa. Trinta anos depois as artistas matriarcas já puderam iniciar seus estudos de gravura, aqui mesmo no Brasil. Elas foram aprender

com o mestre Carlos Oswald e com o austríaco Axl Leskoschek. Carlos Oswald (1882-1972), desde sua exposição de 1919 manteve um percurso de referência técnica dos processos da gravura brasileira. Axl Leskoschek (1889-1975), veio para cá no período da 2ª Guerra, permanecendo no Rio de 1940 à 1948, ministrando cursos de gravura na Fundação Getúlio Vargas. Ele pertencia à mais pura escola expressionista alemã.

Edith Behring já tinha freqüentado aulas de pintura com Portinari, mas sua iniciação na gravura aconteceu com Leskoschek. Trabalhava matrizes de madeira de topo e, ao mesmo tempo, aprendia o desenho, "muito desenho", a impressão, a composição, a estrutura de um trabalho plástico e a questão do conteúdo expressivo de uma obra poética.

É importante destacar que, naquele momento, o expressionismo correspondia aos anseios tanto artísticos, como ideológicos dessas artistas. Fayga Ostrower sempre atenta e solidária com a condição humana, trabalhou nessa época uma série de gravuras, apresentando mulheres mergulhadas em seu cotidiano, vivendo num mundo limitado e solitário. São as *Lavadeiras*, apresentadas isoladas umas das outras, trancadas em laços desenhados pelos seus próprios braços, curvadas pelo peso de suas atividades mecânicas e monótonas. Também, Renina Katz trabalhou as séries *Camponeses sem terra*, *Favela*, *Trabalhadores*, mostrando o enorme cortejo de desvalidos, marginais da sociedade que sempre inclui muitas mulheres. Em xilogravuras de topo, a artista procurava expressar a dramaticidade da vida humana com traços firmes, precisos e com tratamento técnico bastante sofisticado. Porém, o fracasso da exposição coletiva de 1953, no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, chamou a atenção de Renina para a existência de um descompasso entre as imagens apresentadas e as pessoas para as quais tais imagens eram dirigidas:

Parecia que as gravuras refinadamente elaboradas não tinham nada a ver com as questões cruciais da existência desse público. Era preciso refletir sobre algumas questões. Qual o papel da artista? Qual o sentido do seu trabalho de denúncia?" (Nogueira, 1997 p. 37-38)

Foi no ateliê de Carlos Oswald que Renina descobriu a existência do preconceito de que a gravura em metal não era coisa de mulher. Quando as moças iam imprimir, o seu amigo Poty Lazarotto, assistente do ateliê, desligava a prensa elétrica e alegava que ela estava quebrada, obrigando-as a fazer as provas de estado no braço e com o peso do corpo compensando a falta de força. Quando elas descobriram, Poty justificou-se dizendo que era apenas um teste para verificar a garra necessária para se perseverar no mundo da gravura.

Desde os anos 50, Renina tem trabalhado com litogravuras. Em 1982, a artista apresentou a série *Lugares*, contendo sessenta e cinco litos, como parte da sua tese de doutorado na FAU-USP. A litografia para Renina é uma atividade diária e realizada na *Ymagus* desde a sua criação nos anos sessenta. Sua produção é abundante e tem enorme aceitação. Suas imagens tem dignificado, com o selo da beleza, os mais diversos espaços públicos da nossa cidade: saguões de prédio, bancos, consultórios, fazendo sempre uma referência à paisagem urbana. Segundo o crítico Antônio Gonçalves Filho, esse elo é feito com "clareza e objetividade, como um atestado sentimental da persistência da memória" (Folha de S. Paulo, 9.11.87).

Na transição dos anos 40 para os anos 50, diversos fatos criaram um clima apropriado à renovação das Artes Plásticas, no Brasil, trazendo para o nosso espaço geográfico obras paradigmáticas da grande tradição da arte ocidental, como também da arte moderna. Numa seqüência dinâmica observamos, em 1947, a fundação do Museu de Arte de São Paulo, por Assis Chateaubriand;

em seguida, em 1948, a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por Paulo Bittencourt. Depois, em 1949, a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Léon Dégand. Em 1951, houve a realização da 1ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo.

Por volta de 1949, Fayga, insatisfeita com o expressionismo figurativo, já consagrado no Brasil por seus mais importantes gravadores, como Oswald Goeldi, Marcelo Grassman e Lívio Abramo, mergulhou em seu trabalho poético e nas leituras que sempre acompanharam seus estudos. Nessa pesquisa descobriu o livro de Erle Loran, *Cézanne's Composition*, e se viu diante de problemas artísticos formais e estilísticos de tal ordem, que imediatamente interferiram no seu próprio trabalho. Os resultados desse retiro de reflexão e produção foram expostos em 1954, no Ministério da Educação e Cultura, no Rio. Eram somente gravuras abstratas, por isso foi alvo de críticas adversas tanto dos críticos como dos companheiros e, alguns, consideraram-na uma traidora. Mas, dizer sim à sua auto-afirmação nunca significou destruir o outro, pois, segundo ela, no mundo da arte "só é possível competir consigo mesmo" (Nogueira, 1997 p. 129).

Edith Behring sempre se referiu à Fayga como possuidora de enorme talento e "inflexível determinação". Desse modo, rapidamente, ela foi conquistando espaços para se aprimorar como a bolsa Fullbright (1955) para os Estados Unidos. O reconhecimento internacional veio em 1957, com o Grande Prêmio Nacional da Gravura, na IV Bienal Internacional de São Paulo e, em 1958, com o Grande Prêmio Internacional da Gravura, na XXIX Bienal

Ana Maria
Netto Nogueira

233

de Veneza, consagraram-na como a artista moderna da gravura brasileira.

Para Fayga, jogar-se na busca do desconhecido nunca foi uma atitude leviana em relação a arte, mas, ao contrário, tem significado confiança na própria intuição e fidelidade às idéias e princípios que fundamentam a arte.

Edith Behring, também foi se aperfeiçoar no exterior. Na França freqüentou diversos cursos ministrados pelo gravador alemão Johnny Friedlaender.

Os contatos dessas artistas, na França e nos Estados Unidos, permitiram que Carmem Portinho, na sua gestão junto à

X Encontro Nacional da ANPAP

234

direção do MAM do Rio de Janeiro, criou-se o Ateliê de Gravura (1959) e trouxe-se para ministrar aulas o influente gravador Friedlaender. No mesmo ano Stanley W. Hayter, organizador do Ateliê 17 da França e dos Estados Unidos, expôs em sala especial na Bienal de São Paulo. Ambos tinham como objetivo o aprimoramento artesanal do artista-gravador e a individualização na expressão gráfica. Inicialmente Edith Behring foi chamada a ser assistente de Friedlaender, porém, logo foi convidada a dirigir o Ateliê. De fato o profissionalismo com que desempenhou suas funções como animadora cultural e a qualidade de sua obra gráfica têm-na colocada como uma referência na arte brasileira. Ela soube semear na gravura em metal os valores da abstração, especialmente porque desenvolveu um trabalho marcado pelo requinte, tanto no tratamento das formas, como nas cores impressas.

Foi no MAM do Rio de Janeiro que uma **segunda geração** de numerosas e ruidosas gravadoras se formou e se afirmou conquistando prêmios nacionais e internacionais. Apenas duas dessas artistas tiveram

obras na exposição de Jacareí: Anna Letycia Quadros, do Rio de Janeiro e Maria Bonomi, de São Paulo. Outras artistas como Ana Bella Geiger, Isabel Pons, Ruth Bess, Marília Rodrigues, Vera Mindlin, Thereza Miranda, ficarão com seus nomes em suspense, aguardando que outros momentos felizes como esta exposição possam ocorrer.

Anna Letycia, por muitos anos desenvolveu gravuras cujo tema são as volutas. De seis anos para cá, ela tem pesquisado novas imagens, às quais teremos o privilégio de apreciar nesta exposição.

Para todas as gravadoras a atividade artística, tem sem exceção, se desdobrado em pesquisa, em ensino e na animação cultural. Este também é o caso de Anna Letycia que durante décadas foi uma presença chave nos programas específicos de gravura do Palácio do Ingá, em Niterói.

Maria Bonomi, depois dos estudos no Ateliê do MAM, montou junto com Lívio Abramo, o Estúdio da Gravura (1960), em São Paulo. O objetivo era divulgar as técnicas da gravura, em especial da xilogravura, sua linguagem e seu significado. Já nessa época, o dinamismo, criatividade e energia de Maria foram exigindo que ela sáísse da gravura em pequeno formato. Essa dimensão, mantinha a gravura presa à sua origem, como ilustração de livros. Na busca de espaços mais amplos para gravar e imprimir sua imagens, Maria Bonomi inaugurou na gravura brasileira uma nova escala que passava a ter a parede como referência. Sua matrizes de madeira vão se superpondo, justapondo e construindo estampas monumentais de grande força e riqueza cromática. Atualmente, nas obras que ela está produzindo para o METRÔ de São Paulo, e a parede já não é mais a referência de escala, mas o próprio suporte para a gravura.

○ Ateliê Calcográfico Iole, organizado em São Paulo pela artista Iole Di Natale é o núcleo responsável pela presença de uma

terceira geração, silenciosa e determinada de mulheres gravadoras.

Desde 1980, até hoje, o ateliê tem realizado um percurso de intensa atividade, num ambiente regido sobretudo pela sensibilidade. Cada artista que chega, vai tendo o tempo que necessita para deixar emergir sua poética pessoal e imprimir ao seu trabalho artístico, os rumos que desejar, sem nenhum preconceito e sempre com base na mais elevada auto-estima, permitindo a expressão mais autêntica de cada um na sua singularidade, originalidade e totalidade de ser.

O Ateliê Calcográfico foi criado com o intuito de comunicar os conhecimentos acumulados por Iole sobre a gravura em metal, especialmente sobre o cobre (Khalkon em grego). Embora sua iniciação tenha sido orientada pelo artista Evandro Carlos Jardim, o caráter pessoal de sua obra foi sendo elaborado à medida que a artista desenvolvia estudos na Itália, primeiro na Calcografia Romana e, depois, na *Scuola Internazionale de Grafica* em Veneza. Ali, ela pode estabelecer uma aproximação mais íntima com os mestres da grande tradição da gravura, como: Piranesi, Rembrandt, Goya, Callot etc. Com esse norte, Iole tem trabalhado com afinco e nele tem orientado as pessoas que, nestes dezoito anos, têm privado desse espaço dedicado a arte da gravura.

O ateliê viabilizou para Iole a produção de obras de grande fôlego, como a edição de álbuns de gravura, especialmente da trilogia: *Mitologia, Eros e Paixão Vida*, cujas imagens parecem materializar a trajetória das inquietações e também do prazer da mulher na busca da sua identidade, na qual o feminino com o masculino, segundo Jung, estão presentes em cada ser humano.

O espírito cooperativo e o trabalho compartilhado, têm propiciado aos usuários do Ateliê Iole a explicitação de talentos em campos específicos do processo de produção da gra-

vura. Foi assim que a artista Lourdes Bonaldi, descobriu-se como impressora, atividade que tem desenvolvido paralelamente à de gravadora. O seleto grupo de artistas clientes, encontram no trabalho de Lourdes, não somente uma profissional da impressão, mas uma co-autora. Já na sua iniciação à gravura, ela foi atraída pelo processo direto do *mezzotinto* ou maneira negra e, a partir de então, tem-se aprofundado constantemente nele. O resultado aparece na impressão como a sensação tátil do veludo negro.

Ana Cristina Andrade, a primeira artista a chegar no ateliê em 1980, foi logo seduzida pela incisão da ponta-seca sobre o espelho do cobre. Ao conquistar a maturidade artística, montou seu próprio ateliê e, elegeu, sem preconceito, imagens do cotidiano da casa, do ateliê, da vida das crianças etc. Ao compor essas figuras justapostas, a artista encantada e perplexa, vai tomando palpável a existência do tempo paradoxal. Presente, passado e futuro aparecem reunidos num só olhar, como dados de observação, elementos de memória e imagens da fantasia, tudo suspenso no tempo.

Tanto Lourdes, quanto Ana Cristina percorreram cursos de gravura na Itália e consideram que os parâmetros oferecidos pelo ateliê são também aqueles encontrados na Europa.

Ainda vamos encontrar os nomes de Luise Weiss, Helena Freddi, Salete Mulin e Laurita Salles, em São Paulo, estabelecendo uma **quarta geração** de mulheres gravadoras. São todas profissionais da gravura com estudos de pós-graduação e trabalho no ensino superior, constituindo um segmento de artistas que são referência da arte contemporânea que nasce e emerge do interior da universidade. Na gravura têm-se dedicado

Ana Maria
Netto Nogueira

235

a incorporar conceitos e procedimentos que fazem um intercâmbio entre pintura, fotografia, escultura, instalação, enfatizando ora a estampa, ora a gravação, ora o processo.

Luise Weiss, ao longo de sua carreira, tem trabalhado com monotipias fazendo um diálogo entre a gravura e a pintura. A monotipia tem uma feitura rápida, deixando um registro forte, pois uma mancha ou pincelada tem que ser logo impressa, para a tinta não secar. O detalhamento fica impossível e a tinta quase sempre escorrega, mas deixa, de quebra, a forja da imprecisão, a qual tem sido sempre incorporada na poética da artista.

Luise cresceu vendo retratos em todos os aposentos da casa.

X Encontro Nacional
da ANPAP

236

Eram fotos da família que, mais tarde, ela recebeu de sua mãe, como legado de imagens e de cartas, de sua ascendência européia. Nesse momento ela percebeu profundamente que esse era um gesto que só podia acontecer de uma mulher para a outra, de uma mãe para uma filha. Depositária desse material, que foi tão caro para sua mãe, ela resolveu ir além da simples preservação, resolveu trabalhar com ele. Desde então sua *"preocupação constante é o limite muito tênue entre o aparecimento da imagem e o seu desaparecimento, entre o ser e o não ser, entre existir e deixar de existir"*. Mas nas artes da gravura, pintura e monotipias, essas questões tomam corpo e se transformam em massa pictórica, mancha fotográfica, constituindo-se em imagem e preocupações artísticas substanciais.

Laurita Salles, desde que fez sua opção pela arte, tem-se dedicado totalmente à gravura em metal e em especial a água-forte. Na sua formação recebeu a influência de duas tradições que parecem nortear a sua obra. Uma encaminhada pelo gravador Evandro Carlos Jardim, professor doutor

da ECA-USP, que tem semeado a idéia da obra como ato estético. Outra pelo químico Stanley Hayter, do Ateliê 17 de Paris. O interesse de Hayter foi renovar a gravura com procedimentos técnicos que passaram a ser designados como processos de talha. Com ele, Laurita aprendeu a usar o ácido com uma maior liberdade, podendo gravar de um modo mais contundente.

Ainda, elaborando essas influências, Laurita encontrou, no processo da gravura industrial, as condições tecnológicas para aproximar sua obra de uma escala ampliada, existente apenas na produção industrial. Hoje, sua poética é trabalhada por ela, na própria indústria e seu objetivo é estabelecer alguns parâmetros que permitam instaurar uma nova escala de grandeza e de produção na gravura. Os cilindros gravados em vergalhões de latão, presentes na exposição de Jacareí, não podem ser vistos como matrizes para produzir estampas, mas devem ser considerados como puros registros do ato de gravar, como *gravura independente*.

Helena Freddi, busca na gravura, não só expressar a sua visão poética mais subjetiva, mas também fazer presente em obra esse algo muito particular que é a cultura brasileira no mundo. Essa preocupação foi ficando mais evidente a partir do momento em que participou de cursos e eventos, no Japão e na Itália.

Confrontando essas duas culturas de forte tradição, com a brasileira, observou que lá existe a presença do chão e, a construção erguida na origem, é como um norte desses lugares, orientando tudo que foi construído depois. Aqui, a edificação original parece perdida, existe, mas não é referência para nada e o espaço sensível parece que fica no ar, sem chão, descentralizado. Essa visualização é que Helena quer recuperar em sua obra, apresentando grandes gravuras em ponta-seca e rolette, impressas sobre colagens, ocupando margens e sangrando bordas.

Salete Mulin divide com Helena Freddi o ateliê Gráfica 10. Na organização desse espaço, as artistas, demonstrando espírito bastante empreendedor, mandaram construir uma prensa para gravura em metal, com dimensões somente encontráveis nos países do primeiro mundo.

Em 1987 Salete foi responsável pelo projeto e instalação do setor de serigrafia na oficina de gravura do SESC – Pompéia em São Paulo. No entanto, a serigrafia tem-se apresentado como trabalho expressivo em apenas alguns momentos da sua carreira, de acordo com as exigências da sua poética. Ela dá preferência ao intercâmbio entre as técnicas da gravura.

A preocupação central de sua obra refere-se à questão do tempo, como elemento da relação espaço-tempo. Quando ela escolhe seus objetos de estudo, ora debruça-se na expressão do movimento, num grafismo de múltiplas curvas, ora detém-se na superposição de diversos planos e superfícies que se renovam, agregando diferentes materiais em colagens.

É importante destacar que essas quatro gerações de mulheres artistas, presentes nestes últimos sessenta anos, com pontos de partida tão próprios, continuam trabalhando, convivendo e testemunhando o mesmo entusiasmo manifesto no início de suas caminhadas. Trabalhadoras dedicadas e inquietas, tem reclamado posições originais e corajosas. Ações concretas e resistência, manifestam-se sempre que a vida social coloca em risco a referência dos valores humanos, expressos por elas tanto em atitudes como em obras, reveladoras do permanente desafio ao impulso criador.

Notas

1. Artista plástica, pesquisadora de arte, arte-educadora, mestra em artes visuais, doutoranda em poéticas visuais da ECA/ USP, professora da Universidade Anhembi-Morumbi.
2. Anita Malfatti no tempo e no espaço, 1985

A madeira de topo é usada para se fazer a matriz da xilogravura, ela é um pedaço de madeira serrado no sentido transversal da árvore.

Buril é um instrumento de aço temperado de corte em V, muito afiado, utilizado para gravar no metal e no topo cortando sulcos.

Xilogravura de topo é obtida por meio de uma matriz feita em madeira de topo trabalhada com buril, cuja ponta em V abre sulcos e produz a imagem no plano em relevo. Entintada com um rolo a impressão pode ser feita em papel-arroz, tirada com a colher ou no prelo.

Prova de estado é a primeira versão para definir a qualidade da imagem impressa.

Litografia é uma técnica que usa pedra calcária ou chapa de zinco quimicamente preparada, como base de uma matriz, na qual a imagem é gravada com substâncias oleosas (tinta ou lápis litográfico), que impermeabilizam a superfície. Assim desenhada, a superfície recebe um banho de goma-arábica e ácido nítrico, que deixa a parte sem desenho com mais facilidade para absorver água e rejeitar a tinta oleosa, que é passada com um rolo sobre a matriz, aderindo apenas onde há desenho. A pedra então é colocada na prensa litográfica, estampando a imagem.

Na gravura em metal a matriz é uma placa de cobre, zinco ou latão, que recebe, por processo direto ou indireto, incisões, sinais ou sulcos gravados e, cuja imagem impressa, é definida pela parte aprofundada que recebe a tinta e deixa uma estampa em relevo.

Abstração, segundo Léon Dégand, defini-se como o compromisso com as formas e cores que se expressam por si mesmas, constituindo-se numa linguagem independente de qualquer representação ou transposição do mundo visível.

Ponta-seca é o uso de uma ponta de aço ou diamante para a incisão de sinais, retenções e extensões diretamente sobre uma placa de metal ou outros materiais, deixando rebarbas que na impressão retém a tinta de modo irregular que no produto final parece natural.

Maneira negra ou mezzotinto é a técnica que utiliza o instrumento chamado berceau, que grava sobre a placa pontos os quais, multiplicados em diversas direções, produzem na impressão um preto aveludado. O abrandamento desse negro pode ser conseguido pelo brunidor e pelo raspador, que amassam e alisam a superfície obtendo meios tons.

Água-forte é a técnica em que a placa de metal é coberta por um verniz impermeabilizante, e a imagem a ser gravada é obtida pela utilização de uma ponta-seca que faz incisões de linhas e sinais removendo o verniz. A chapa é então imersa no ácido nítrico ou perclorético e é corroida nessas ranhuras.

A monotipia é feita sobre uma placa de metal, vidro ou plástico. Pinceladas de traços, sinais ou manchas, vão sendo colocadas e logo em seguida impressas e, assim sucessivamente, até que a imagem fique formada.

Rolette é um instrumento próprio para a gravura em metal. Tem na ponta uma rodinha com dentes ponteados, tipo carretilha, bem ordenados, que marcam na placa estreitas faixas de pontos, permitindo variações de nuances.

Serigrafia é o processo que utiliza como matriz uma tela de nylon ou seda com partes vedadas (por processo fotográfico ou manual) e partes vazadas que permitem a passagem da tinta no momento da impressão da imagem.

Colagem é a composição que utiliza superfícies de diferentes materiais, abordando texturas e transparências que podem ser articuladas.

Ana Maria
Netto Nogueira

237

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Artcolor Lda
Tel.: (011) 3873.3377

