

REVISTA DA FUNDARTE

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO

Ano III - Volume III - Número 06 - Julho a Dezembro/2003



ARTES VISUAIS:
POÉTICAS
PESQUISA
ENSINO

Ut Pictura Póiesis?

Marco Giannotti p. 04

Objetos estranhamente familiares

Andrea Hofstaetter p. 09

Polímeros sintéticos na arte: origem, conceitos e algumas aplicações

Lucimar Ines Predebon p. 23

Da prática artística e da pesquisa teórica do professor às operações em Poéticas Visuais na Universidade

Marco de Araujo p. 27

Pesquisa em Arte na Universidade: algumas questões sobre a experiência da orientação

Jose Luiz de Pellegrin p. 30

Diretrizes curriculares: ressignificando o conceito de controle

Umbelina Maria Duarte Barreto p. 33

A pintura como experiência: do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador

Marilice Corona p. 43

A memória em esquecimento: sobre o ocaso da fotografia e suas imersões na arte recente

Francisca Ferreira Michelin p. 49

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP) BIBLIOTECA DA FUNDARTE - MONTENEGRO, RS, BR

Revista da FUNDARTE - v.1, n.1 (jan./jun.2001). Montenegro:
Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001 -

Semestral
v.3, n.6 (jul./dez.2003)

ISSN 1519-6569

1. Educação - Periódico. 2. Artes. 3. Cultura. 4. Teatro 5. Música.
6. Dança. I. Fundação Municipal de Artes de Montenegro.

CDU: 37.036 (05)

Bibliotecária: Michele Dias Medeiros - CRB 10/1575

• A FUNDARTE não se responsabiliza por opiniões expressas em artigos assinados. O conteúdo e forma linguística dos artigos são de responsabilidade dos respectivos colaboradores.

• A REVISTA DA FUNDARTE aceita colaboração de artigos INÉDITOS em língua portuguesa para publicação, que serão previamente analisados pela Comissão Editorial, respeitando a capacidade de publicação da Revista.

• Os originais devem ser encaminhados em cópia impressa e em disquete. É aconselhável que a bibliografia cumpra as normas da ABNT e não exceda 05 títulos. O texto não deve ter excessivas notas explicativas. Dar-se-á preferência a textos de linguagem acessível e rigor científico, com número de citações limitado e que confirmem contribuição importante e inovadora aos saberes da pesquisa nos diversos campos da arte.

Fundação Municipal de Artes de Montenegro-FUNDARTE
Gerson Luis Mottin Presidente do Conselho Técnico Deliberativo - Normélia Juliani Faller Vice-Presidente do Conselho Técnico Deliberativo - Gilberto Icle Diretor Executivo - Júlia Maria Hummes Vice-diretora - André Luiz Wagner Coordenador Administrativo - Gorete Iolanda Junges Coordenadora de Comunicação - Márcia Pessoa Dal Belo Coordenadora Pedagógica - Maria Cecília Torres Coordenadora de Ensino - Virginia Wagner Petry Secretária Escolar - Ruben Hermann Presidente AAF

Gilberto Icle
Coordenação de Edição

Adriana Bozzetto
Analice Dutra Pillar
Gilberto Icle (coordenador)
Jusamara Souza
Marco de Araujo
Maria Cecília Torres
Comissão Editorial

Ana Claudia Mel Alves Oliveira (PUC-SP)
Esther Beyer (UFRGS)
Fernando Becker (UFRGS)
Ingrid Dormien Koudela (USP)
Liane Hentschk (UFRGS)
Maria Isabel Petry Kehrwald (FUNDARTE)
Maria Lucia Pupo (USP)
Rosa Maria Bueno Fischer (UFRGS)
Sergio Coelho Borges Farias (UFPA)
Conselho Consultivo

Marco Giannotti
Andrea Hofstaetter
Lucimar Ines Predebon
Marco de Araujo
Jose Luiz de Pellegrin
Umbelina Maria Duarte Barreto
Marilice Corona
Francisca Ferreira Michelin
Colaboradores neste número

Gilberto Icle
Simone Severo de Vargas
Patrícia Bittencourt
Editoração

Eluza Silveira
Tradução

Vera Roehle
Fotos

Adriano Alves de Oliveira
Jornalista Responsável

Anna Maria Garcia Pinheiro
Revisão

Gilberto Icle
Projeto Editorial

Ilustrações a partir da obra da artista
Maria Yvonne Volkweis Galetto

Impresso na Mala Direta Gráfica e Editora Ltda, em Porto Alegre - RS

REVISTA DA FUNDARTE
Rua Capitão Porfírio, 2141
CEP: 95730-000 - Montenegro/RS - Brasil
Fone/fax: (51) 633-1379
Home page: www.fundarte.rs.gov.br
E-mail: fundarte@fundarte.rs.gov.br

Editorial

Devido à grande quantidade de artigos recolhidos referentes às Artes Visuais, a edição número 6 da REVISTA DA FUNDARTE é dedicada exclusivamente a esta área artística, da mesma forma que a edição anterior foi dedicada à área da Música.

Entretanto, apesar de contemplar apenas uma área artística, trata-se de uma revista com temas bastante variados e diversificados. Os artigos publicados abordam diferentes aspectos das Artes Visuais, tais como, as relações entre literatura e artes visuais e a interpretação da obra, processos de instauração da obra artística, questões a respeito de materiais e técnicas, a prática artística e a pesquisa em artes, o ensino das artes, as operações em poéticas visuais na universidade, diretrizes curriculares, estudo do espaço na pintura e reflexões a respeito da fotografia.

Abrindo esta edição, temos o artigo de Marco Giannotti intitulado **Ut pictura póiesis?** que trata das relações entre as Artes Visuais e a Literatura, enfocando aspectos da crítica e da interpretação da obra de arte.

Andrea Hofstaetter, em seu artigo **Objetos estranhamente familiares**, propõe um olhar sobre os processos de instauração da obra de arte relacionados com as intenções no estabelecimento de uma relação de transferência com o espectador, a partir da análise da obra de Felix Bressan. Andrea utiliza, para tanto, referenciais da psicanálise.

Polímeros sintéticos na arte: origem, conceitos e algumas aplicações é o texto de Lucimar Ines Predebon que faz uma análise dos polímeros sintéticos desde suas origens e história até sua vasta aplicação no campo das Artes Visuais.

No texto chamado **Da prática artística e da pesquisa teórica do professor às operações em Poéticas Visuais na Universidade**, a partir da minha experiência pessoal, proponho uma reflexão de como a prática artística do professor artista e suas atividades de pesquisa e produção teórica podem auxiliar no ensino da arte e nas operações em poéticas visuais na universidade.

Abordando tema semelhante, José Luiz de Pellegrin, no artigo **Pesquisa em Arte na Universidade: algumas questões sobre a experiência na orientação**, relata o surgimento, desenvolvimento e os resultados na orientação dos alunos da pesquisa em arte no Curso de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, onde é professor e pesquisador.

O artigo **Diretrizes curriculares: ressignificando o conceito de controle**, de Umbelina Maria Duarte Barreto, trata das transformações da matriz curricular dos cursos de formação em Artes Visuais a partir da mudança de paradigma do conhecimento.

A pintura como experiência: do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador trata-se de uma reflexão de Marilice Corona, elaborada a partir de sua prática pictórica sobre a convencionalidade dos sistemas de representação e a sensação de espaço na pintura.

Por último, o texto **A memória em esquecimento: sobre o ocaso da fotografia e suas imersões na arte recente**, de Francisca Ferreira Michelin, que se trata de uma reflexão a respeito da diminuição na utilização do processo fotográfico de natureza fotoquímica diante da emergência do processo digital.

A presente edição, portanto, aborda diferentes conceitos, diferentes concepções teóricas e diversos aspectos da área de Artes Visuais, fazendo com que a Revista, embora dedicada a uma área artística, contemple um amplo e diversificado debate.

Desejo a todos que a leitura lhes seja tão grata quanto foi, para mim, elaborar este editorial.

Marco de Araujo
Pela comissão editorial

Ut Pictura Póiesis?

Marco Giannotti
Doutor em Artes Plásticas pela USP
Professor do Departamento de Artes Plásticas da USP

Resumo: O escritor, o crítico e o artista sempre mantiveram uma estreita relação ao longo da história. Este artigo trata em particular dos conflitos entre o crítico de arte Clement Greenberg e o artista Barnett Newman durante a consolidação do Expressionismo abstrato. Uma análise desse conflito pode estabelecer novos parâmetros para refletir sobre a escrita e a obra de arte no presente.

Palavras-chave: arte moderna, crítica de arte, pintura.

Abstract: The writer, the critic, and the artist always had a close relation through the history. This paper examines particularly conflicts between the art critic Clement Greenberg and the artist Barnett Newmann during abstract Expressionism consolidation. Analysis of this conflict can determine new parameters to think about nowadays writing and work of art.

Key words: modern art, art criticism, painting.

Toda forma poética pode ser ambígua, mas isso não garante que toda ambigüidade seja poética (Barnett Newman).

Rumo a mais um novo *Laoconte*? A pergunta feita de modo um tanto provocadora por Greenberg em seu artigo em 1940 para a *Partisan Review* deve ser entendida dentro do seu devido contexto. Nesse período de entressafra das vanguardas assiste-se no cenário artístico ao predomínio do Surrealismo como linguagem artística. Até mesmo Picasso chega a flertar com esse movimento. Para um árduo defensor do purismo formalista da vanguarda, como Greenberg, a retomada do velho ditado de Horácio a *"pintura como poesia"* só poderia aparecer como um enorme retrocesso histórico. Pois o Surrealismo aparece como um movimento artístico que incorpora novamente a presença da literatura nas artes. É justamente nesse momento que o meio artístico nova-iorquino pode partilhar da presença constante de artistas *"surrealistas"* como Duchamp e Max Ernst, artistas que tiraram justamente esta cidade do seu isolamento ainda um tanto provinciano e fomentaram um novo meio cultural: vale lembrar como Peggy Gugenheim, a futura galerista dos expressionistas abstratos, irá se ligar a Max Ernst.

Não deixa de ser sintomático o fato de que Greenberg não tenha dado devida atenção à enorme influência durante os anos 40 da literatura, principalmente da Mitologia grega, justamente em artistas, como Pollock, Rothko, Newman, Gottlieb, que utilizaram freqüentemente imagens mitológicas na sua fase de formação.

As afinidades eletivas com o surrealismo não se devem ao plano da

técnica, como diz Newman em uma carta a William Rubin, curador do museu de arte moderna de Nova York em 1968. Newman escreve a Rubin justamente para negar qualquer relação entre a sua pintura e as *frottages* de Ernst: *"não há "fricções" (rubblings) em minhas pinturas. As imagens não surgem de frottages acidentais. Eu crio cada forma. Elas não têm nenhuma conexão com a obra de Max Ernst no que diz respeito à linha, forma (shape), conteúdo, esquema, topologia ou meio. Esta interpretação é fruto da sua imaginação)"*¹. Segue-se uma resposta de Rubin, que insistia na afinidade entre eles, embora em um outro nível: *"a presença de formas simbólicas na verdade coloca estas imagens na categoria mais abrangente de peinture poesie - um tipo de pintura metafórica que as coloca distantes ao menos até certo ponto da pintura figurativa tradicional assim como da abstração pura"*. Newman dessa vez se mostra surpreso com esta analogia mais profunda: *"O que me interessa na sua análise sobre a minha obra e a de Ernst é o fato de pertencerem à categoria mais ampla de peinture poesie. Fiquei surpreso por esta interessante observação, pois não se trata apenas de nos relacionar em termos de uma técnica qualquer, mas de buscar critérios mais amplos e fundamentais. Este critério consistia em "ir além de fazer pintura", como Newman diz ao final de sua carta.*

A nova pintura americana *"é uma arte religiosa, uma mitologia que se inspira em idéias e sentimentos*

numinosos".² A épica arcaica, retomada pelos surrealistas, reintroduz a *subject matter*, o "assunto", conteúdo, "a matéria subjetiva", em contrapartida à arte abstrata de Arp, Malevich e Mondrian, que simplesmente destruíram o tema. A incorporação da poética surrealista pelo expressionismo abstrato aparece como uma estratégia para romper com a pintura geométrica, estilizada, sem vida, puramente abstrata, recorrente no período. Esses novos românticos procuraram conciliar a revolução formal das vanguardas (forma=conteúdo) com a poética do surrealismo. Por isso é que eles não podiam simplesmente aceitar o movimento surrealista como um todo, visto que os surrealistas retomaram junto com *ut pictura póiesis* também a perspectiva, a *mimesis* e o sonho:

ao insistirem no realismo, ao buscarem tornar o irreal mais real na medida em que enfatizavam a ilusão, eles sucumbiram ao ir além da ilusão, pois atingiram um ponto em que vemos através da ilusão; devemos concluir que se tratava de uma ilusão para eles porque a praticavam sem sentir a magia. Pois o realismo, mesmo imaginário, é em última análise uma decepção. A fantasia realista se transforma inevitavelmente em fantasmagoria, de modo que, ao invés de criar um mundo mágico, os surrealistas acabam apenas ilustrando-o.

A revalorização dos aspectos literários na pintura, logo nos primórdios do surrealismo, com Duchamp, aparece como uma revolta justamente com a pintura puramente visual, óptica. Paradoxalmente o Surrealismo se torna retiniano e literário ao mesmo tempo, daí a representação realista de um mundo imaginário ou onírico. A novidade do expressionismo abstrato consiste justamente em procurar realizar uma poética sem recorrer à *mimesis* como ilusão ou cópia do real, mas no sentido pitagórico de buscar uma ordem no comportamento das estrelas⁴, como alude Gadamer quando afirma que a *mimesis* descreve uma ordem cosmológica presente nas estrelas. É nesse sentido que a crítica ao reducionismo abstrato se torna presente, quando as formas e cores só são formas e cores. Como bem diz Newman, é preciso ir além da cor para se fazer cor.

Segundo Newman, a nova arte visionária é uma arte subjetiva sem as armadilhas ilusionistas. Sua técnica provém da arte moderna abstrata, embora suas raízes surjam da arte subjetiva mitológica inspirada na arte da Oceania. O artista evoca para si uma experiência trágica que o leva para uma subjetividade transcendental. Nasce daí a crítica de Newman à arte europeia que sempre parte da natureza, da experiência do sujeito frente a um objeto; sua arte é essencialmente metafísica, pois, mesmo quando abstrata, ela nasce desta experiência sensorial: O artista europeu está preocupado com a transcendência dos objetos, enquanto o americano busca a realidade da experiência transcendental".⁵ O artista

expressionista abstrato evoca a sua condição de sujeito como elemento primordial; suas formas abstratas devem estar impregnadas pela sua existência e elas devem ser expressivas. As formas se tornam símbolos abstratos, irredutíveis a um mero jogo de composição formal, devendo ter vida própria. Nesse sentido, elas não são meramente plásticas, mas *plásmicas*.

Em 1947, Greenberg já percebe a força desse movimento, embora questione sua inspiração mitológica: "*Pessoalmente questiono a importância que esta escola atribui ao conteúdo simbólico ou metafísico desta arte, há algo mal resolvido e revivescente, algo tipicamente americano, mas, à medida que este simbolismo estimula uma pintura séria e ambiciosa, as diferenças ideológicas podem ser colocadas de lado no presente momento. O teste está na arte, não no programa*". Newman responde negando o valor simbólico como um preceito a priori, pois o movimento desses artistas é livre, baseado no trabalho e não em uma literatura previamente dada. "*A única razão para a literatura é que este trabalho não pode ser descrito dentro dos parâmetros de noções já estabelecidas de plasticidade. Qualquer formulação que procurei buscar visava a esta necessidade, nunca procurei falar como Breton, como ideólogo*".⁶

Os colegas de Newman tinham ressalvas sobre o seu trabalho pictórico dada sua reputação como intelectual e escritor. Entretanto, sua obra será valorizada nos anos 60 justamente pelos seus princípios abstratos que o distanciavam da retórica surrealista. Segundo Newman, é graças ao Surrealismo que os artistas de então entenderam a dimensão *poética* e não apenas formal de uma obra. Em 1946, depois de atingido sua maturidade artística com *Onement 1*, os escritos de Newman se tornam mais breves e sucintos, como se aquilo que ele formulou poeticamente antes estivesse agora plenamente realizado nas suas pinturas e nada mais precisaria ser dito. Por outro lado, os títulos dos seus trabalhos passam a ter um papel cada vez maior na leitura de sua obra: "*o título poderia agir como uma metáfora para identificar o conteúdo ou o complexo estado emocional em que eu estava enquanto realizava uma pintura*".

Para que uma obra de arte seja uma obra de arte, é necessário que ela se coloque acima da gramática e da sintaxe (Barnett Newman).

À medida que as artes visuais se apoiavam na história, na narrativa, em um texto, o escritor sempre foi o principal mediador das imagens para os artistas, tanto como fonte de inspiração, mas também como aquele que decifra as imagens representadas. Sabemos que a história da arte, bem como a crítica, são disciplinas que adquirem autonomia em meados do século XIX. Na França, Diderot e Baudelaire são tidos como referência básica para a crítica dos *Salons*. A formulação da modernidade

como algo intrínseco ao desenvolvimento artístico aparece em Baudelaire na sua defesa da originalidade de Delacroix.

A crítica de arte adquire sua autonomia ao adquirir critérios formais para avaliar uma obra, ela se distancia da literatura bem como das especulações poéticas. Desse modo, a atividade do artista e do crítico se tornam irreconciliáveis. Barnett Newman sabiamente discorre a esse respeito quando analisa a diferença entre a crítica formal anglo-saxã e a crítica francesa ainda imbuída de literatura: *“o criticismo francês foi escrito para artistas ou escritores, ou, melhor dizendo, para os intelectuais, ao contrário da abordagem objetiva tão característica da nossa linguagem. A crítica francesa se baseia em projeções literárias das afirmações dos pintores. Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire e mais recentemente André Breton foram os porta-vozes da arte moderna. Esses homens desenvolveram uma tradição criativa da crítica, paralelamente às criações dos pintores e escultores. Ao invés de escrever sobre a forma, eles escreveram sobre a beleza. A literatura inglesa sobre a beleza nunca foi poética, de modo a incentivar os artistas a criar. O criticismo inglês leva apenas à contemplação do fenômeno ou à sua análise”*.⁸

Segundo Newman, a crítica de sua época estava se tornando cada vez mais neutra, desapassionada, *“científica”*: *“a palavra “crítico” vem do grego e significa separar. Na crítica sobre arte, suponho que o problema consiste em separar o bom do ruim... Entretanto, esse ato de separar as coisas ao invés de tornar o crítico humilde, como faz o cientista, o torna arrogante com um sentimento errôneo de poder”*. Enquanto o cientista sabe que sua análise nunca poderá decifrar um fenômeno na sua totalidade, por exemplo, uma fórmula de um processo químico não é equivalente ao desenvolvimento de uma molécula; na arte essa diferença se torna mais problemática, visto que uma obra permite várias interpretações.

Diante desse cientificismo reinante no domínio da crítica, Newman evoca nesse instante Baudelaire, que dizia que a crítica deveria ser parcial, apaixonada, política. A única maneira de abordar o aspecto vital de uma obra de arte seria restaurar a potencialidade poética do crítico, visto que o crítico-cientista jamais poderia entender o segredo da criação artística: *“O que peço para o crítico de arte não é que ele crie um trabalho científico, mas que, cada vez que escreva, reinvente a si mesmo. Como disse Baudelaire, “qual é a concepção moderna da arte pura? Criar uma mágica sugestiva que contém tanto o sujeito como o objeto, o mundo externo e o próprio artista”*.¹⁰

Não deixa de ser curioso o fato de que Newman tenha se transformado no grande artista da crítica tachada de formalista, e de que uma parte significativa da crítica, bem como da curadoria atual, advoga para a arte justamente uma inserção

política. Realizar uma exposição hoje em dia se torna cada vez mais um ato propriamente artístico, ao ponto de ser cada vez mais difícil separar a figura do curador, do crítico e do artista. A leitura das obras ficam condicionadas a determinadas plataformas políticas, sociais ou até mesmo poéticas. Esse processo se faz de tal modo, que muitas das obras produzidas nesse contexto se tornam descartáveis em outras situações.

Enquanto Newman advogava uma volta à crítica-poética justamente para preservar a obra de uma interpretação analítica que a dilacerava, na situação presente é justamente o contrário que acontece: esta nova crítica devora a obra ao advogar para si todo o potencial poético da obra. A cumplicidade entre os processos criativos do escritor e do artista, do intérprete e da obra se desfaz, a interpretação se sobrepõe à obra. A fusão mágica prevista por Baudelaire entre o sujeito e a obra, entre a obra e o mundo parece se dissipar à medida que a obra se dilui no mundo. Não há mais um foco de tensão entre as partes para que o processo mágico de fusão se instaure. Efetivamente a obra não parece ser mais um suporte suficiente para recolher para si um pedaço do mundo, e a perspectiva da obra como *weltanschauung* se torna cada vez mais distante.

Creio que esse processo não deve ser entendido como unilateral, ainda há um espaço na arte, na crítica e na literatura no qual o papel de cada interlocutor ainda está preservado, e é justamente por isso que o diálogo se torna rico e cativante. Pretendo mostrar dois casos em que as artes visuais se tornam fonte de inspiração para o escritor, ou seja, onde o potencial criativo de uma obra visual se transforma em um ativador poético na escrita sem que esta última pretenda se sobrepôr a primeira.

Ítalo Calvino, ao tratar da questão da visibilidade em seu livro *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, evoca, a diversidade inconciliável entre expressão lingüística e experiência sensível: *“a fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e desordem; os extratos de palavras que se acumulam sobre a página como os extratos de cores sobre a tela são ainda outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma. Evocando a fantasia, o aspecto mágico do processo criativo, Calvino reitera a diferença radical entre a subjetividade do artista que permite uma fantasia ainda desordenada e a objetividade da obra que deve ordená-la em uma forma específica de linguagem. Para um escritor todas as “realidades” e “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal”*.¹¹ Novamente a forma aparece como um processo fun-

damental para transpor o mundo da fantasia em obra de arte.

O diálogo se tece entre as artes à medida em que se estabelece claramente suas diferentes maneiras de formalização. Calvino se inspira na arte como uma fonte extremamente rica de metáforas visuais, mas sabe muito bem da dificuldade em transformá-las em literatura: “à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna dona do campo”.¹²

Outro escritor contemporâneo que assume declaradamente uma posição passional frente à pintura é Alberto Manguel, cujo livro *Lendo Imagens – uma história de amor e ódio* acaba de ser traduzido pela Companhia das Letras. Manguel recorre a Leopoldo Salas-Nicanor, que escreve em 1731: “*Afinal, toda imagem é uma história de amor e ódio quando lida do ângulo correto*”, citado logo na epígrafe do seu texto. A postura respeitosa frente à arte logo se revela por uma outra citação de Stevenson, quando afirma que “*sobre as obras de arte pouco se pode dizer*”. “*A pintura deve desafiar o espectador, e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa*” em mais uma citação (Roger de Piles) Manguel assume o diálogo com a arte como se fosse um interlocutor a ser desvendado. Ele interpreta obras de arte espalhadas em momentos históricos bem distintos sem seguir uma cronologia (posição distinta do historiador da arte). Na verdade, é como se cada obra pedisse uma linguagem específica, um fio condutor diverso. Os capítulos se dividem em: O espectador comum: a imagem como narrativa; Joan Mitchel: a imagem como ausência; Robert Campin: a imagem como enigma; Tina Modotti: a imagem como testemunho; Lavínia Fontana: A imagem como compreensão; Marianna Gartner: A imagem como pesadelo; Filóxenos: a imagem como reflexo; Picasso: a imagem como violência; Aleijadinho: a imagem como subversão; Claude-Nicolas Ledoux: a imagem como filosofia; Peter Eisenman: a imagem como memória e, por fim, Caravaggio: a imagem como teatro.

Manguel se refere a Baxandall para afirmar que “*não explicamos as imagens, explicamos comentários a respeito de imagens*”. Ou seja, a explicação de um quadro depende do ponto de vista que adotamos. Uma descrição é feita de palavras e conceitos que estão em relação com o quadro, mas essa relação é complexa e por vezes problemática. Ao ler imagens, temos uma tendência natural em recorrer à experiência temporal da narrativa: “*Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois, e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável*”. Novamente temos aqui uma interpretação da obra como um ser vivo que permite interpretações múltiplas - estamos longe do “ar-

rogante crítico de arte” a que Newman se refere, que dissecar a obra - pois as obras se transformam a partir do ponto de vista interpretativo adotado. Nesse sentido, torna-se extremamente difícil “*adotar um sistema coerente para ler imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando)*. Talvez, em contraste com um texto escrito, no qual os significados dos signos devem ser estabelecidos antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir...”. A imagem para ser decifrada como imagem requer sempre aquela *schematta* que Gombrich magistralmente analisa em *Arte e Ilusão*. Mas, ao desafiar sempre uma interpretação unívoca, toda grande obra de arte subverte seus esquemas iniciais.

¹ Newman, *Selected Writings*. P.134

² Idem, p.97

³ Newman, op. cit, p.101.

⁴ Ver a este respeito o livro de Gadamer, *A Atualidade do Belo*, p. 61: “*Em cada obra de arte há algo como mimesis, algo como imitatio. Certamente não se trata de uma mimesis concebida como a imitação de algo já conhecido anteriormente, mas de conferir à representação (Darstellung) toda a sua plenitude sensível. Em sua utilização antiga, este termo foi empregado da dança das estrelas. Elas representam ao figurar leis e proporções matemáticas puras que constituem a ordem do céu. É nesse sentido que a tradição tem razão ao afirmar que a arte é sempre mimesis*”.

⁵ Newman, *Resposta a Clement Greenberg*, in Greenberg e o Debate Crítico, p.153.

⁶ Newman, op cit, p. 85.

⁷ Idem, p. 259.

⁸ Newman, p. 85.

⁹ Idem, p. 85

¹⁰ Ibidem, p.135.

¹¹ Calvino, I., *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 114.

¹² Idem, p.105.

Referências bibliográficas

BAXANDALL, Michel. *Formes de l'intention*. Paris: Chambon, 1991.

Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Capo Paperback, 1971.

Cassirer, Ernst. *Écrits sur l'Art*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1995

Danto, Arthur – *L'assujettissement philosophique de l'art*. Seuil, 1993

Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Gallimard, 1966

Gadamer, Hans-Georg. *L'actualité du Beau*. Paris: Alinea, 1992.

Halpern, Daniel. *Writers on Artists*. New York: North Point Press, 1988.

Johns, Jasper. *Writings*. Museum of Modern Art, 1996.

Magritte, René. *Les Mots et les Images*. Editions Labor, 1994.

Matisse, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Ulissea, 1972.

Newman, Barnett. *Selected Writings*. University of California Press, 1990.

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

Pareyson, Luigi. *Problemas de estética*. Martins Fontes, 1997.

Reinhardt, Ad. *Selected Writings*. New York: Viking Press, 1975.

Shapiro, Meyer. *Words, Script and Pictures*. New York: Braziller, 1996.

Schiller, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

Selz, Peter. *Contemporary Art - a sourcebook of artists' writings*. California Press, 1998

Serra, Richard. *Selected Writings*. Chicago Press, 1998.

Smithson, Robert. *Selected Writings*. University of California Press, 1970.

Le Rider, Jacques. *Les Couleurs et les Mots*. P.U.F., 1997.

Torres Filho, Rubens R. *Ensaio de Filosofia. Ilustrada*, Brasiliense, 1987.

Valéry, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Introdução ao método de Leonardo da Vinci, São Paulo: Editora 34 letras, 1998.

Objetos estranhamente familiares

Andrea Hofstaetter
Mestre em Artes Visuais pela UFRGS
Professora Adjunta da FUNDARTE/UERGS

Resumo: A partir da análise da obra do artista plástico Felix Bressan, que trabalha com processos de apropriação de objetos, operando com a desconstrução, reconstrução e deformação dos mesmos, propondo, a partir disso, ressignificações ou transgressões aos significados originais, proponho um olhar sobre os processos de instauração da obra, relacionados com as intenções no estabelecimento de uma relação de transferência com o espectador. Utilizo, para isso, uma abordagem a partir da psicanálise. Focalizo, também, as relações de seu trabalho com a problemática da utilização do objeto na arte e com a questão da representação do corpo e do desejo. Este artigo foi elaborado a partir da pesquisa realizada durante o Mestrado em Artes Visuais.

Palavras-chave: Objeto, apropriação, reconstrução, deformação, anamorfose, olhar.

Abstract: After analysing the artist Felix Bressan work, who operates with process objects appropriation – deconstruction, reconstruction and deformation- suggesting new meaning or over passing previous meaning, I propose a look about the process of instauration of a work relating to intentions while establishing a transfer relation with the viewer. So that I make use of a psychoanalysis approach. I also focus the work relations with the problematic object using in art and with the question of body and wish representation. This paper was produced after research at Visual Art Posgraduation.

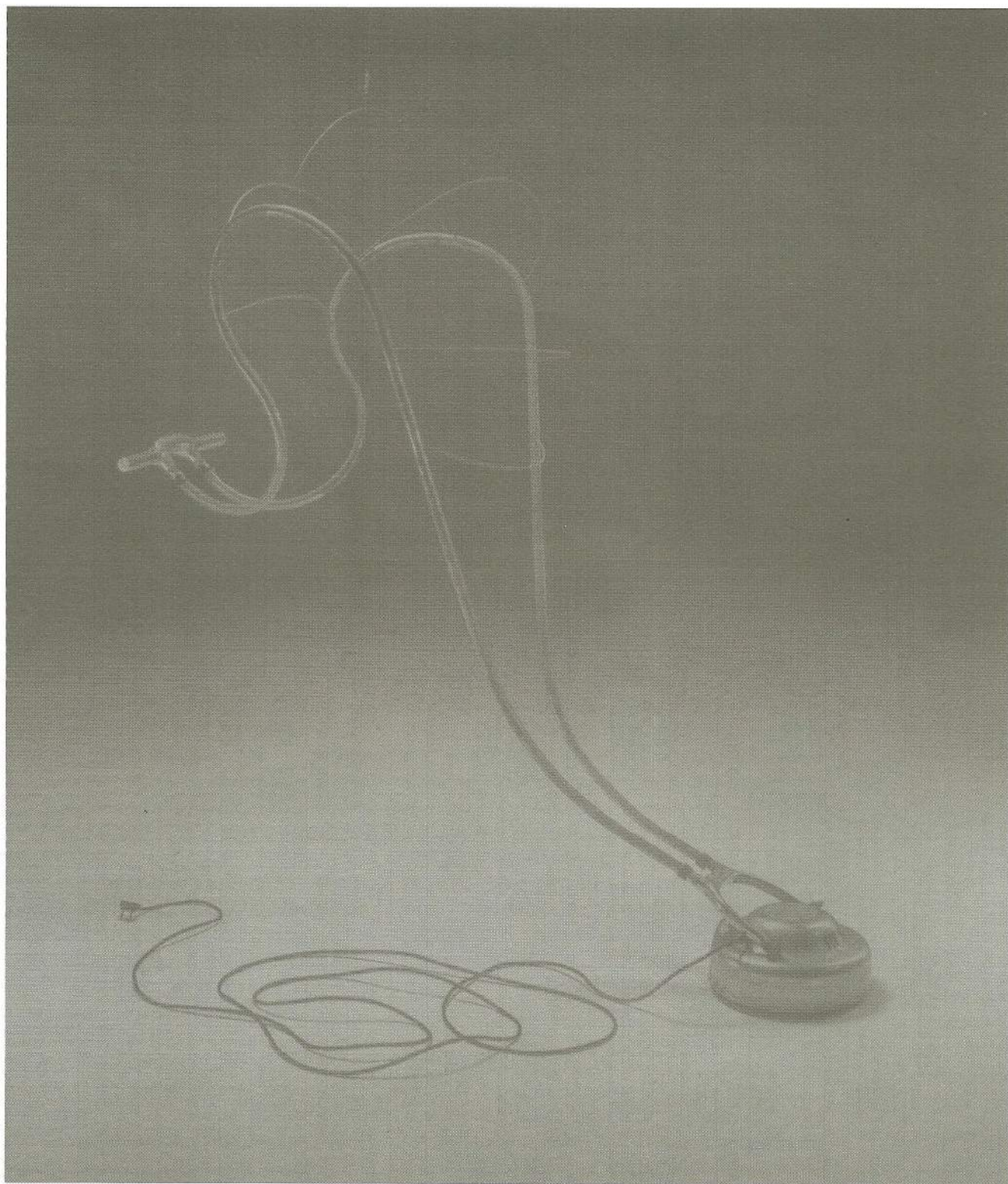
Key words: object, appropriation, reconstruction, deformation, anamorfose.

Em sua obra *“Das Unheimlich”* (*“O Estranhamente Familiar”*), de 1919, Sigmund Freud relata que, certa vez, em um restaurante, viu-se repentinamente diante da imagem de uma paciente sua que morrera. Não sabia que havia uma irmã gêmea. O impacto dessa imagem, conforme ele, causou-lhe uma espécie de *“intervalo”* que não pode ser dito, uma perda instantânea do *“eu”*, um susto. Nesse instante, o mundo objetivo desapareceu; surgiu algo da ordem do recalcado. Conforme Freud, é como se o objeto desabasse; constitui-se um trauma no qual a auto-imagem se perde. Outra experiência da mesma ordem ocorreu quando viu-se diante de sua própria imagem refletida no espelho, no interior de um trem, sem dar-se conta de que ali havia um espelho. Era como se enxergasse seu *“duplo”*.

Esta obra de Freud, segundo Miriam Chnaidermann¹, é uma indagação acerca do sentimento estético e sobre as questões do belo e da morte. É um prenúncio da teoria das pulsões. Nela, Freud discorre sobre a fugacidade do *“Unheimlich”* e sobre a possibilidade de criação que essa perda da temporalidade provoca. Fala do prazer que está além do prazer, e que implica atração e repulsa concomitantes. Para Freud, o prazer estético sempre implica

o *“Unheimlich”*, ou seja, o estranhamento. Este localiza-se num campo de intensidades para além da representação. Junto com o estranhamento está o reconhecimento; com o estranhar, o entranhar.

Diante de certas produções artísticas contemporâneas, experiências semelhantes podem ocorrer. É o caso, por exemplo, de algumas proposições plásticas de Felix Bressan². Sua atuação sobre objetos do cotidiano realiza uma ordem de transposição. Após apropriar-se dos mesmos, intervém sobre a estrutura, sobre a condição física de sustentação e existência do objeto. A enceradeira (Obra *“Sem-Título”*, de 1997), por exemplo, após ter sofrido sua intervenção poética³, torna-se única e diferente de todas as outras, saindo definitivamente do universo das enceradeiras comuns. Entre a enceradeira, mais as pás, picaretas, carrinho de bebê, vassouras plásticas e banquinhos de madeira – todos remontados de maneira peculiar, expandidos, aos pedaços e ainda inteiros – eis que se nos interpõe, dentre um emaranhado de ferros e madeira, a imagem transfigurada de um mundo familiar: objetos de uso cotidiano, ferramentas e formas que referem imagens já conhecidas do mundo artístico.



S/título, 1997 - Enceradeira, canos e ferro - 160 x 65 x 110 cm

O objeto na arte

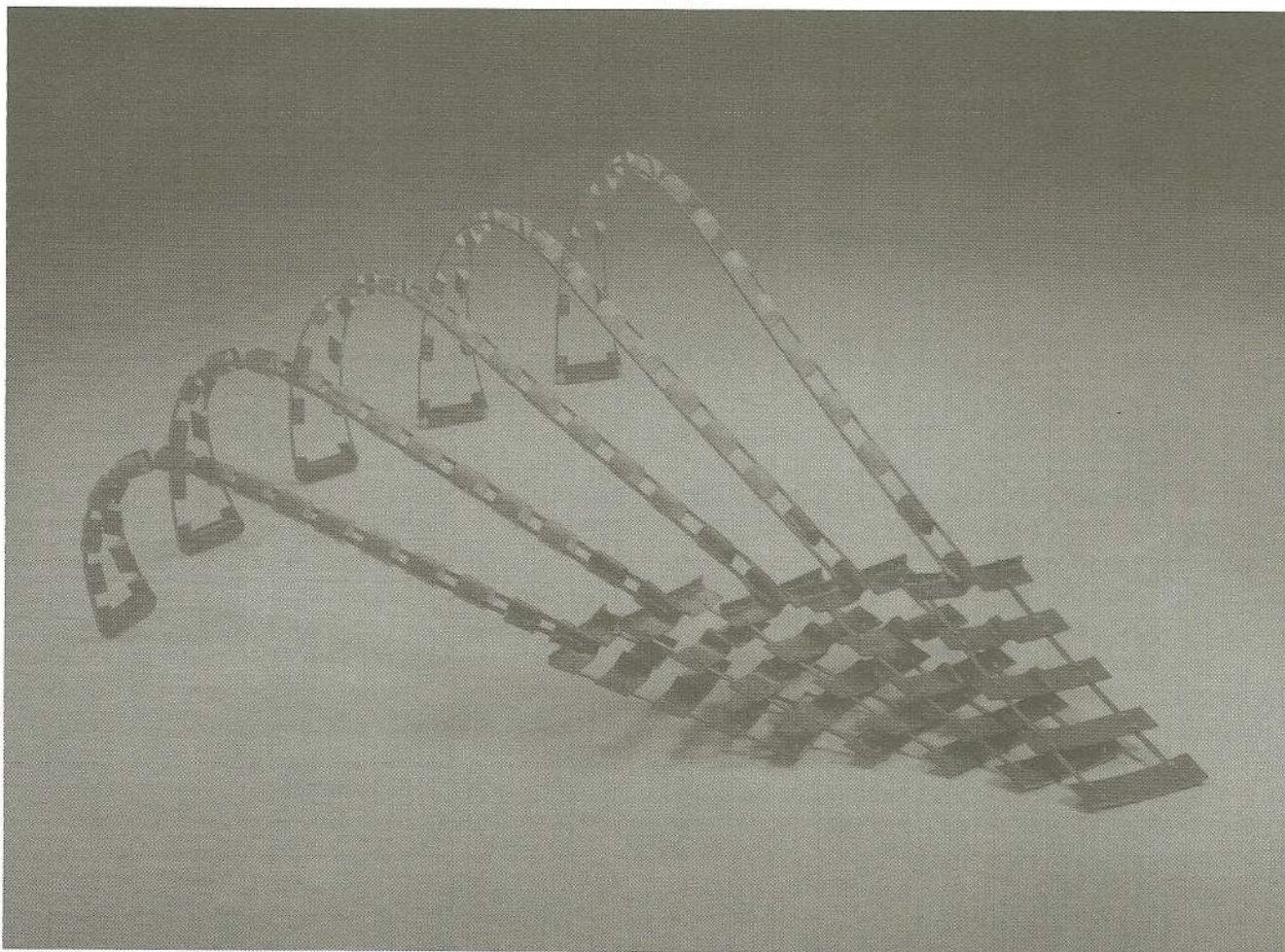
A maneira de Bressan trabalhar sobre o objeto, cortando-o e reconstruindo com suas partes o mesmo e, no entanto, outro objeto, é uma prática localizada no âmbito do contemporâneo. Advém da utilização dos conceitos de apropriação e releitura, referenciados nas práticas pós-modernas. Entretanto, opera também com os conceitos de deformação e decomposição, já presentes na arte desde os inícios do modernismo (isso sem levar em conta períodos históricos anteriores, como o da descoberta e do estudo da perspectiva deformada – a anamorfose).

Esse artista declara escolher as ferramentas – objeto por excelência de suas últimas composições da década de 90 – atraído por suas qualidades formais apenas. A forma e a característica rústica são os elementos que lhe chamam atenção e decisivos no momento da escolha desses objetos. Após transfigurados e apresentados como obra, criam situações que trazem à tona uma série de efeitos e associações altamente simbólicos e expressivos. Os objetos fazem parte da mesma cultura em que o sujeito está inserido. Esse fato é, por si só, determinante na evocação de associações e idéias. O contato com o objeto assim transformado,

na relação dinâmica do sujeito com a obra, leva à atribuição de sentidos, ressignificações, processos de reconhecimento, evocação de cargas simbólicas - presentes no objeto e na cultura do qual fazem parte, portanto também no sujeito.

A problemática do objeto e de sua utilização na constituição de obras artísticas, surgida no perí-

mostra "Por que Duchamp?" no Paço das Artes, Cidade Universitária, também em São Paulo (as duas últimas por mim visitadas). As três mostras, formando um só conjunto, propuseram-se dimensionar o legado duchampiano na arte brasileira contemporânea, demonstrando que a idéia da apropriação do objeto e de subversão de sua condição banal



S/título - Pás e Ferro - 55 x 120 x 200 cm

odo moderno e no de transição entre o moderno e o contemporâneo, é, ainda, muito presente na produção atual em arte. A transformação do objeto banal, doméstico ou industrial, em objeto artístico, remete-nos à referência da obra de vários artistas modernos, especialmente aos dadaístas, incluindo-se, entre estes, Marcel Duchamp. Sua obra deu impulso ao surgimento de algumas tendências importantes na história da arte, desde o moderno até o contemporâneo. Entre essas, destaca-se a Pop-Art americana, a partir dos anos 50.

Atualmente, muitos artistas trabalham com a apropriação de objetos e sua inclusão na obra, ou também, pela apresentação do próprio objeto como obra, com ou sem a interferência da mão do artista sobre ele. A importância desta problemática - a discussão do objeto na arte no momento brasileiro atual - foi reforçada recentemente pelas exposições "O Objeto, Anos 60-90", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em maio de 1999, concomitantemente, e numa relação de complementaridade, com a mostra "O Objeto, Anos 90", no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo e a

continua sendo praticada com a finalidade de criar efeitos estéticos. Entre os artistas presentes constavam nomes mais influentes, como Nelson Leirner, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Antônio Manuel, até artistas mais jovens, como Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander. A gaúcha Lia Menna Barreto participou da mostra no Rio de Janeiro, e Felix Bressan participou de "Por que Duchamp?". Cabe ressaltar a publicação, pelo Instituto Itaú Cultural, de um livro com o mesmo título da exposição ("Por que Duchamp?", 1999), com textos de vários pesquisadores sobre as produções apresentadas, num panorama de desdobramentos na arte contemporânea, no Brasil, que se estende desde os anos 50 até as gerações mais recentes.

A utilização do objeto banal na criação da obra artística tem levantado, no decorrer das últimas décadas, uma série de questões relacionadas ao estatuto da arte e do próprio objeto. Uma das discussões muito presentes no debate atual, ainda, é o limite entre a arte e um objeto qualquer. Pergunta-se, por exemplo, não só o que faz com que de-

terminado objeto comum seja transposto para o mundo artístico, mas também o porquê de esta transposição não elevar, automaticamente, todo objeto semelhante ao mesmo estatuto (Danto, 1989).

Felix Bressan, após apropriar-se de objetos (comuns, fabricados), utiliza artifícios, tais como a decomposição e a deformação, para transfigurar sua forma e seu significado, depois de reconstruí-los. Ou seja: pelo ato de apropriação, o objeto que passa pelas mãos do artista, sofre um processo de transgressão – tanto física, como de significado. Outros dois conceitos, ligados entre si e vinculados à análise da produção de Bressan, são: o fragmento e a repetição. Em algumas peças, principalmente as mais recentes, em que utiliza ferramentas, adota o dispositivo da repetição de partes seriadas – fragmentos - dentro de uma única peça, assim como também a repetição das próprias peças, num jogo rítmico. Este engendra-se tanto no corpo de cada peça, como no conjunto das peças repetidas. Nesse caso, em alguns trabalhos, cada peça funciona como uma peça-módulo, repetida, por vezes, de forma obsessiva. Esta questão – a da repetição - também está muito presente nas discussões da contemporaneidade, sendo um procedimento recorrente em várias produções atuais.

Bressan utiliza o objeto operando sobre ele de maneira direta, manual. O texto de Tadeu Chiarelli, sobre algumas obras de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, Funproarte, 1999), faz observar um tipo de relacionamento com o objeto, com a matéria, diferente daquele estabelecido pelos artistas norte-americanos da Pop-Art (e do Hiper-Realismo). Este caracterizava-se por uma extrema frieza. Aqui no Brasil, os artistas da "Pop-Brasileira", de acordo com Chiarelli, "*conceberam obras que, embora tivessem as imagens criadas pela sociedade de massa como pretexto, acabavam por 'esquentar' suas obras, por intermédio de uma violência formal e um posicionamento ético perante as imagens que (re)produziam, obtendo resultados totalmente diferentes daqueles conseguidos por seus colegas norte-americanos*" (in Alfredo Nicolaiewsky, 1999, p.106-107). A história, o cotidiano e um contexto social diferente marcaram a produção brasileira, mesmo ao operar com matrizes internacionais.

Em outro artigo, intitulado "*Colocando dobradiças na arte contemporânea*", e que compõe a publicação "*Arte internacional brasileira*" (S.P., Lemos Editorial, 1999), Chiarelli também se refere ao surgimento de tendências artísticas após a II Grande Guerra, caracterizadas pelo uso de elementos modulares, por uma lógica serial e pela impessoalidade das peças, assim como pela transformação de imagens em ícones. Aponta a Pop-Art, o minimalismo e a abstração pós-pictórica, como vertentes dessa tendência, na qual o módulo é "*quem dá a tônica para a estrutura da obra*" (id.,

p.121). No Brasil, conforme ele, a lógica não é bem a mesma. São elementos de uma lógica pré-industrial que dão bases à ação do artista sobre o mundo, ainda hoje. E isso dentro de uma sociedade industrial. Ou seja, por detrás de suas produções explicitam-se operações artesanais, "*provenientes de uma tradição artesanal não-erudita, ainda existente no país, apesar do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas*" (ibid., p.123).

O trabalho de Felix Bressan inscreve-se neste contexto contemporâneo, como tendo este caráter do artesanal, ao lidar com o objeto produzido industrialmente. Em muitos dos seus trabalhos, até mesmo os objetos escolhidos são instrumentos de um fazer pré-industrial: enxadas, picaretas, forcados...

Seja com a intenção de fazer arte ou de questioná-la, no decorrer do século XX, o objeto foi utilizado em muitas obras como elemento tirado diretamente do real e constituindo outra natureza. Na produção artística da assim chamada contemporaneidade coexistem diferentes conceituações sobre o objeto, que foram estabelecendo-se em tendências surgidas desde os anos 60, no Brasil, e já desde os 50 nos Estados Unidos, sob a influência das realizações de Marcel Duchamp.

A Pop-Art e o Novo Realismo foram expressões de uma arte que propunha a imbricação da realidade dinâmica do mundo contemporâneo e industrializado. Os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura foram considerados superados. Atribuiu-se uma importância maior aos objetos de uso cotidiano, que, com a carga de portadores expressivos da realidade urbana e vistos como fragmentos desta, foram utilizados como forma de apresentação e apropriação do real⁴. Nesse processo, como já citado, Marcel Duchamp é referência obrigatória. Seu gesto radical, máximo, na utilização do objeto comum pré-fabricado - como o antiobjeto artístico - ironiza e decreta o fim da arte. Quando introduz o objeto banal no "*mundo da arte*", apresentando-o como obra, Duchamp está questionando os valores tradicionais de significado atribuído à obra artística como tal, e de significação produzida, tanto pelos espaços psicológicos do artista, quanto do observador. O ato de transposição da posição do objeto, e de sua função, representa uma transformação. Ocorre um ato de transferência, em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. O momento dessa percepção torna transparente o "*significado*" do objeto, que nada mais é do que a curiosidade de sua produção (Krauss, 1998, p.94-95).

A utilização do objeto por Duchamp e por outros artistas, especialmente os do movimento dadaísta, em torno dos anos 20, vai estender-se e ampliar significações no surrealismo. Esse movimento, que a princípio pretendia ser a destruição do dadaísmo, foi sua extensão ou sistematização,

como comenta Hans Richter (1993, p.274). O objeto, no surrealismo, assumirá um sentido fetichista e erótico, funcionando como objetivação do inconsciente. Adquirirá o caráter de *objet trouvé*, que acionará o automatismo⁵, agindo como “*provocador óptico*”.

O objeto surrealista é pensado como meio de estimular a imaginação erótica, sendo a simbologia sexual o mote, por excelência, de sua utilização. Foge às preocupações formais, em geral, sendo considerado “*extraplástico*” por definição (MICHELI, 1991, p.162). Micheli (ibid.) lista uma classificação dos objetos “*inventados*” pelos surrealistas, a partir de 1930. Diz que há os “*objetos transsubstanciados*”, de origem afetiva; os “*objetos a serem projetados*”, de origem onírica; os “*objetos-máquinas*”, de origem fantástico-experimental; os “*objetos-modelos*”, de origem hipnagógica⁶; e outros ainda.

A criação do objeto surrealista ou, equivale a dizer-se, da imagem surrealista, é ilustrada por Max Ernst com a apropriação de um enunciado de Lautréamont, que, a seu ver, dá uma definição da “*beleza surrealista*”. O enunciado de Lautréamont: “*Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica*” rendeu a Ernst a seguinte visão dessa forma de criação, publicada em “*Le Surréalisme au Service de la Révolution*”, Paris, nº 6, p.45:

Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente na presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir estranhas (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor (apud Micheli, 1991, p.161).

Para Max Ernst, esse exemplo simples revela o mecanismo do procedimento. A transmutação completa, dos objetos à imagem, à sua força de coesão, seguida do ato puro do amor, escreve Ernst, será produzida todas as vezes em que os fatos dados tornarem as condições favoráveis. Essa transmutação é justamente o acoplamento dessas duas realidades inconciliáveis, aparentemente, num plano que aparentemente não é conveniente para elas.

Mais tarde, nos anos 50, nos Estados Unidos, e sob a forte influência dos feitos de Marcel Duchamp (a despeito de seu total descaso e negatividade), surge uma corrente de tendência “*dadaísta*”, que se apresentou a si mesma como neodadá, neo-realismo, Pop-art, ... Há, porém, uma inversão de papel, ou de função. Os objetos não são mais anti-arte, mas destinados ao prazer. Com o *neo-dadaísmo* norte-americano, o objeto banal é

desprovido da carga de negação da arte. Ou seja, amplia-se a carga expressiva do mesmo, mas sem a crítica violenta. É, antes, um registro da emergente sociedade de consumo. Superando o gesto antiarte, funciona como meio-mensagem social.

No Brasil, nos anos 60, surge uma linguagem plástica relacionada com a antiarte, a pop-art, a op-art... Há um impulso para a apresentação da realidade por meio das “*coisas*”, através de uma riqueza de meios e materiais aberta para novas ordens lingüístico-estruturais. O objeto passa a ser elemento essencial, num primeiro momento, para objetivar uma realidade brasileira. Ocupa, como parte de uma nova linguagem, uma posição crítico-social, de ação cultural, numa tendência para uma arte de ação.

Wesley Duke Lee, com seu Realismo Mágico, e Waldemar Cordeiro, com sua arte “*Popcreta*”, atestam essa tendência de apresentação da realidade por meio dos objetos, realizando, no contexto da arte brasileira, um grande impulso para a criatividade, riqueza e liberdade de expressão, por meio da utilização de novos temas e novos materiais. Uma obra que apresenta essas características de forma bem evidente é “*A-Brasão*”, de 1964, em que Cordeiro compõe com objetos banais.

Conforme Daisy Peccinini, esta tendência, chamada de Nova-Figuração, tem uma nova intencionalidade de objetivação das coisas, que se traduz pela conformação de uma nova poética. Nesta, a materialidade dos objetos se transforma em signo, pelo processo de retirá-los do espaço físico e recolocá-los num espaço cultural, criado. E esta nova poética aproxima-se da semiótica, com a intencionalidade de objetivar as coisas e de alcançar uma comunicação imediata. Trata-se também de uma ação de protesto contra a arte pela arte e em relação aos valores estéticos tradicionais (Peccinini, 1979, p.53-55).

Lígia Clark e Hélio Oiticica, juntamente com outros artistas do movimento neoconcreto, por de suas pesquisas e ações poéticas, trouxeram um novo impulso para as artes plásticas e para as reflexões em torno da utilização do objeto, da supressão da base – do suporte – e da interação com o público. A arte era concebida como muito mais que mero objeto. Para os neoconcretos a obra não se limita ao objeto concreto. O essencial é a experiência direta com a obra, com o objeto artístico. O objeto desvincula-se do suporte tradicional, para tornar-se aparecimento, experiência no espaço - que é o mundo. A transcendência do objeto artístico está ligada à experiência estética, sendo revalorizada neste contexto.

O movimento neoconcreto no Brasil aproxima-se das experiências de Malevitch e das vanguardas russas, principalmente no seu aspecto de procura de um novo objeto para a pintura. O problema não é o da representação, mas, sim, o da superação da

própria tela como objeto material. A tela não é mais a área, e, sim, o próprio objeto. Não há mais a contradição figura/fundo. O fundo é todo o espaço circundante. E a fruição da obra só acontece na experiência, anterior a qualquer fragmentação analítica operada pelo discurso. Acontece na integração de todos os elementos internos da obra com o espaço externo e com o espectador. Daí a ausência intencional da moldura e da base. Dessa forma, fica abolida a distinção entre um espaço metafórico – o da representação – e o mundo real. O objeto transcende a sua materialidade, incorporando o espaço real. E funde-se com as questões da vida, sociais, cumprindo um papel de denúncia. Obra e vida de Oiticica são exemplo deste processo de transformação da ação artística em ação social.

Também Lígia Clark passa pelo mesmo processo, encaminhando suas ações para uma via fortemente humanística, inclusive de atendimento terapêutico às angústias do ser humano através de seus objetos manipuláveis. No último período de sua atuação, após a realização dos “*Bichos*”, Clark cria e utiliza em seus atendimentos terapêuticos os “*objetos relacionais*”, com os quais pretende trabalhar a recuperação da memória do corpo (Milliet, 1992, p.30-31).

Oiticica e Lygia Clark centravam seu interesse no ser humano. A obra de arte, em sua concepção, é uma proposição aberta. O mundo passa a ser objeto da arte, sendo também objeto do homem. Mundo e arte são campo de atuação vivencial e de transformação, não só para o artista. O sentido de suas proposições é intencional e declaradamente experimental. A participação do espectador é uma das principais preocupações. Destaca-se a influência da fenomenologia na elaboração de seu pensamento e atuação, especialmente em Clark.

Como consequência desta mediação arte-artista e vida contemporânea, a partir de meados dos anos 60, o objeto sofre uma desmaterialização. Cumprido o papel de mensageiro social, não tem mais razão de ser. Aí o frágil, o efêmero, o fragmentário... As alternativas de permanência do objeto nos anos 70 se reduzem a uma estetização: ou se o transforma em campo para a experiência estética, ou se invoca o seu caráter mágico, com conotações surrealistas. Neste caso, suas qualidades de influência sobre o psiquismo humano despertam uma espécie de fascínio primordial, fetichista. Há, nesse contexto, a revalorização do caráter construtivo neoconcreto e a *glamourização* do objeto pelo *design*.

Com a visão desse contexto mais amplo, poderíamos perguntar em que nível se situam os objetos de Felix Bressan, que espécie de mobilização eles suscitam e a partir de que intencionalidade. Sua ação não é ingênua e insere-se em todo um contexto histórico. Mantém relações com a produção anterior recente, ainda que declare

não se preocupar conscientemente com ela.

Bressan utiliza articulações entre objetos e fragmentos de objetos para criar a sua poética própria, fundamentada num ato pensado de seleção e intencionalidade, quando se apropria e constrói, em torno das questões do corpo, da sexualidade, da dualidade entre masculino e feminino, projetando os desejos e a imaginação do espectador⁹. Ambigüidade, suspensão, humor e ironia, surrealismo e arte-pop, a partir da apropriação de objetos e resíduos do cotidiano – assim nos olham as grandes esculturas, articuláveis e vazias, como um ponto de interrogação.

“Anamorfozes”

Uma forma de olhar alguns dos trabalhos de Bressan é a visão da sua obra como anamorfose, com aporte em uma idéia de Octavio Paz. Este vê a obra de Duchamp, em seu todo, como anamorfose. Jacques Lacan também trata deste dispositivo de inversão da perspectiva geométrica, em relação com a constituição do campo do olhar. Esta idéia é trabalhada também por Regina Silveira e está ligada ao conceito de deformação, utilizado por Bressan, na forma do tridimensional. O próprio artista relaciona seu trabalho com o de Regina Silveira, tida pelo artista como importante referência.

Os objetos de Bressan, decompostos e recompostos em seguida, sofrem, por assim dizer, um processo de deformação. Deformação no sentido de terem desvirtuada ou modificada sua forma original. Seu trabalho impõe à estrutura original uma nova configuração – seja pelo estiramento ou pela agregação de novas peças. Isso é mais verificável nos trabalhos realizados a partir de 1996, como “*Cauda I*” e “*Cauda II*”, com vassouras, as obras com bancos, e, em especial, as com ferramentas.

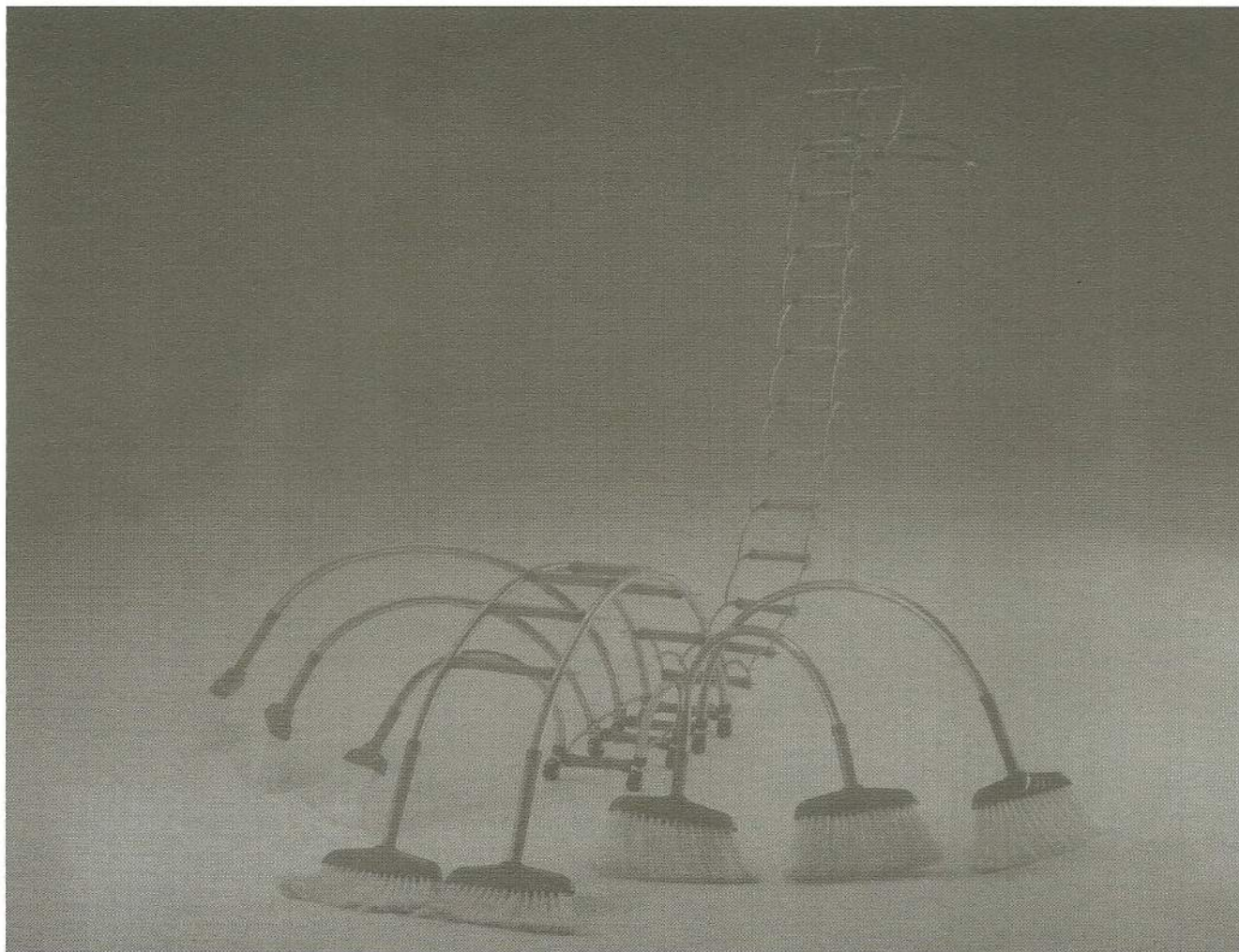
Seu trabalho tem sido associado com o de Regina Silveira, por este caráter de estiramento das formas. Em Regina Silveira, porém, temos a forma trabalhada no plano, bidimensional, pela sombra do objeto, ao passo que em Bressan o processo ocorre no espaço tridimensional. Ambos exploram o que foi chamado (por Leonardo da Vinci) de aberrações marginais da perspectiva. Em Regina Silveira é mais evidente o uso intencional de distorções do que aparentemente parecem procedimentos geométricos exatos. Em sua poética ela se utiliza deste instrumento – manipulação de um rigor perspectivista com vistas à deformação – para atender necessidades de articulações simbólicas entre os objetos e a noção de realidade representada, da qual a perspectiva é um dos alicerces.

Marcel Duchamp também foi um dos mestres no uso das potencialidades simbólicas decorrentes das deformações de perspectiva. Para compor suas duas obras de maior envergadura – O Grande Vidro

e *Étant Donnés*¹⁰ – o artista recorreu a estudos aprofundados das artificialidades da perspectiva. Em sua atitude anti-retiniana (contra a pintura que se exercia em seu tempo e que ele chamava de retiniana) a perspectiva era a forma por excelência de devolver à pintura o seu caráter científico. Nesse sentido constitui-se em paradigma para o trabalho de Regina Silveira, sendo homenageado na série *"In Absentia"*, de 1983, com a sombra de alguns de seus mais famosos *ready-mades*: *"Roda de Bicicleta"* e *"Porta-garrafas"*.

da manipulação do artista sobre elas e de acordo com as possibilidades reais de ajuntamento e articulação entre os vários pedaços. De sua ação sobre o objeto inicial surge um outro, antes inexistente. Nesse sentido difere de Regina Silveira, que nos apresenta o objeto original distorcido, esticado, deformado...

A deformação operada por Bressan sobre os objetos sugere, por analogia, a deformação do corpo – já que suas montagens remetem quase sempre diretamente a ele. Por meio dos objetos



Cauda II, 1997 - *Vassouras e Ferro* - 150 x 200 x 150 cm

As distorções projetivas de Regina Silveira exploram o fascínio pelo monstruoso, misterioso e enigmático, assim como a ambigüidade, elemento constante na produção artística de todos os tempos. Felix Bressan também explora essas sensações na produção de seus seres projetados no espaço, abordando o objeto de maneira a dar-lhe um caráter ambíguo, recorrendo a hibridismos e projeções fantasmáticas. Sua ação não se projeta, entretanto, a partir da régua e dos pontos de fuga rigorosamente estudados. A forma vai se constituindo como por um processo de crescimento orgânico, criando-se a partir da experimentação mesma, sem um rígido projeto anterior. Seus seres fantásticos crescem a partir do alongamento e distorção das partes do objeto original (após o processo de cortar, especialmente nas últimas fases), com a liberdade

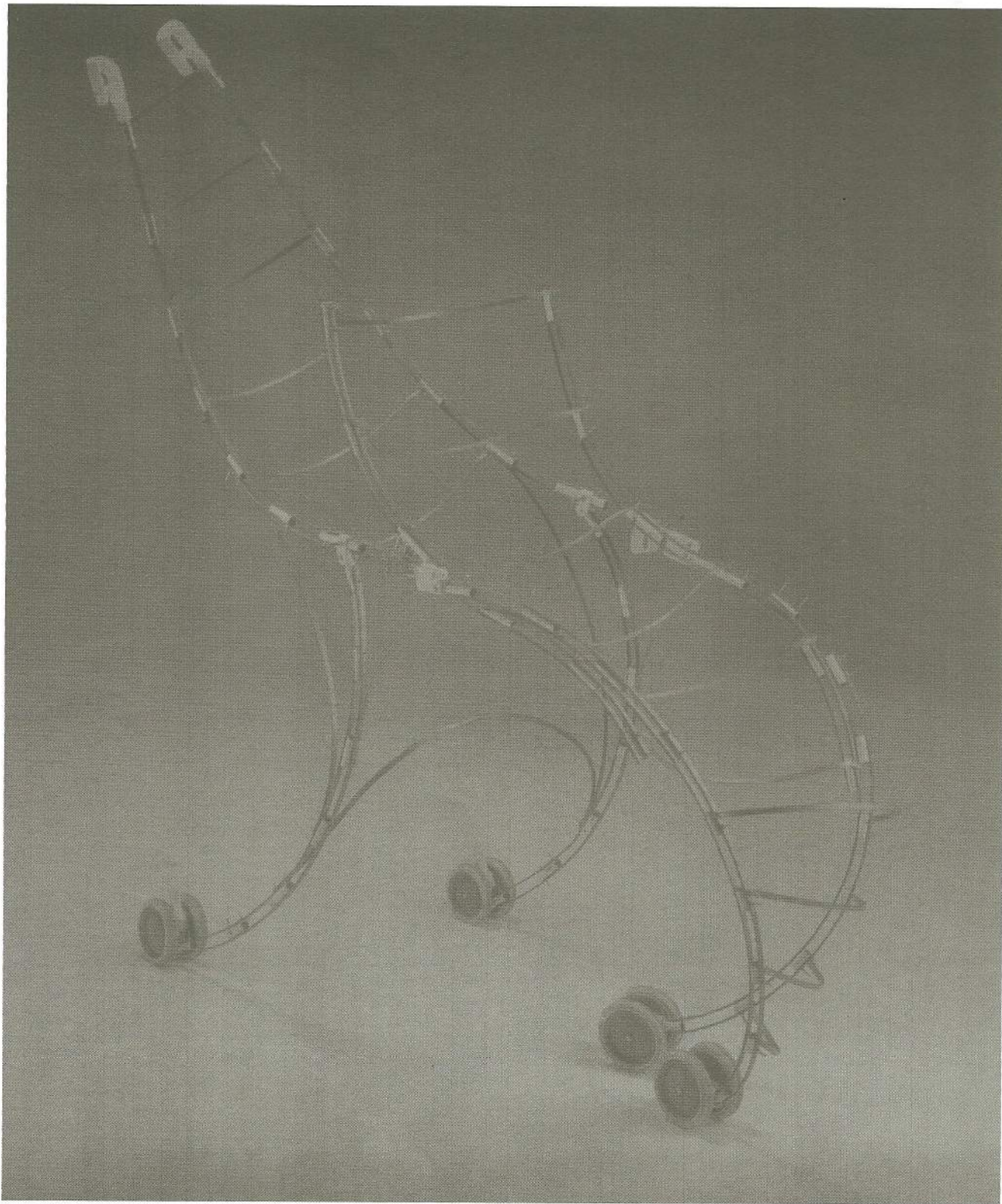
deformados, portanto, estaria se dirigindo ao significado projetado pelo corpo do espectador – e pelo seu próprio – no confronto com a obra. O corpo e o seu espaço são o tema de sua escultura. Em seu trabalho *"Sem Título"*, de 1997/98, com carrinho de bebê e ferro, cria uma espécie de projeção do corpo que tomaria lugar neste espaço deformado. Propõe uma nova visão do ser a partir da deformação de seu mundo – do espaço em que habita e dos instrumentos de que se utiliza em suas rotinas. Nesse sentido articula não só as peças cortadas e remontadas entre si, mas também todos os significados que envolvem este novo dimensionamento e o espaço simbólico que ocupam. Articula o real (os objetos tirados do mundo real e a percepção que se tem deles) com o simbólico (o culturalmente construído e o lugar que os objetos

ocupam no social) e o imaginário (o mundo fantasmático do espectador em relação com este universo).

Marcel Duchamp, em seus estudos para o Grande Vidro, durante anos tratou do tema da perspectiva com grande interesse, o que atestam várias das notas de suas duas "Caixas" (Branca e Verde). Uma dessas notas refere-se a uma hipotética perspectiva de uma quarta dimensão e a suas relações com a perspectiva ordinária. Esta noção especulativa de uma quarta dimensão exerceu certa

influência sobre as preocupações artísticas e filosóficas de Duchamp. E este tema foi apontado pelos críticos, na época, como um dos principais componentes intelectuais do Grande Vidro.

Para o próprio Duchamp, seus estudos e a realização do Grande Vidro foram a sua redescoberta e a reabilitação da perspectiva. Declarou, em entrevista a Pierre Cabanne, que "o Grande Vidro é uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada e depreciada, mas de uma perspectiva matemática,



científica [...] baseada em cálculos e dimensões" (Cabanne, 1987, p.64-65). Não se tratava de uma perspectiva realista. Quer dizer, em lugar das coisas e das conseqüências sensoriais de sua percepção, encontram-se as medidas das coisas, as relações entre elas e os símbolos dessas relações. A representação visual está a serviço de uma história, mas transposta radicalmente.

Duchamp interessou-se também pelas relações entre o espaço tridimensional e o espaço bidimensional, criando analogias entre pontos de suas concepções teóricas. E seu interesse recaiu também sobre a *"perspectiva curiosa"*, nome dado à anamorfose no século XVII. Na *"Caixa Branca"* há uma alusão ao matemático Jean François Nicéron (1613-1646) e ao seu tratado de perspectiva *Thaumaturgus Opticus* (1646). Este foi um dos grandes estudiosos da anamorfose, e o livro citado é a versão em latim da primeira edição de *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* (1638). O livro básico, entretanto, e único sobre o assunto é de Jurgis Baltrusaitis – *Anamorphoses* (Paris, 1969).

Sobre a perspectiva, instrumento destinado a dar a ilusão da terceira dimensão e designado como a arte de restituir as aparências, diz Baltrusaitis, apontando uma oposição em seu interior: a perspectiva *"é a ciência que fixa as dimensões e as posições exatas das formas no espaço; e é a arte da ilusão que as recria. Sua história não é somente a do realismo estético. Também é a história de um sonho"* (Apud Paz, 1995, p.147)¹¹.

Durante o século XVII, elaboraram-se vários conjuntos de procedimentos dentro do campo da perspectiva, com a criação de diversos artifícios, como a perspectiva acelerada e a perspectiva retardada. E há um momento em que se chega ao rompimento da relação entre realidade e representação, pelo uso extremo de alguns artifícios – é quando surge a anamorfose, chamada de perspectiva curiosa ou pervertida (porque deixa de reproduzir a realidade). É um tipo de perspectiva que produz a deformação do objeto, do real. A época de maior interesse, de especulação científica e filosófica, por esse tipo de procedimento foi o século XVII, sendo que no XVIII se transformou em diversão e no XIX, em passatempo pornográfico e motivo político.

Baltrusaitis aponta a reversibilidade da imagem na anamorfose, o que lhe dá um caráter duplo. Diz ele: *A anamorfose "é uma evasão que implica um regresso; a imagem, afogada numa torrente ou num torvelinho confuso, emerge semelhante a si mesma numa visão oblíqua ou refletida em um espelho... A destruição da figura precede a sua representação"* (Apud Paz, 1995, p.149). Ou seja, ela esconde o objeto ao mesmo tempo em que o representa.

Ao encontro dessa idéia, temos o célebre estudo de Lacan sobre a anamorfose a partir do

caso específico da obra de Hans Holbein – *"Os Embaixadores"*, de 1533. Lacan aproxima-se particularmente da figura da anamorfose para aproximar-se o mais possível do olhar na função do desejo, lá *"onde o domínio da visão foi integrado ao campo do desejo"* (1979, p.84). A anamorfose, como processo técnico, somente se tornou possível pela invenção da perspectiva. E sua estrutura baseia-se na inversão da mesma. Trata-se da perspectiva geometral, que é somente referenciação do espaço e não vista deste. A dimensão geometral é uma dimensão parcial do campo do olhar – o simbólico da função da falta: aparição do fantasma fálico, objeto perdido.

No próprio coração da época onde se desenha o sujeito e onde se procura a ótica geometral, Holbein nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado (néantisé) – nadificado sob uma forma que é, para falar propriamente – a encarnação imaginária (imagée) do menos phi [(- ?)] da castração, o qual centra para nós toda a organização dos desejos através do domínio das pulsões fundamentais (Lacan, 1979, p. 87-88).

No quadro *"Os Embaixadores"* o que chama a atenção de Lacan é justamente este objeto estranho, no primeiro plano, suspenso, oblíquo, resultado de uma anamorfose. Para ter a visão da imagem que o objeto representa, é necessário distanciar-se do quadro pela esquerda e virar-se em direção a ele, enxergando-se, então, uma caveira. O efeito elástico da anamorfose assumiria uma forma de ereção. Mas, para Lacan, na sua interpretação da função da visão, a imagem vai para além do símbolo fálico. É o olhar, como tal, que aparece aqui, como fantasma anamórfico.

Para Lacan a função do quadro, em relação àquilo que o pintor literalmente dá a ver, tem uma relação com o olhar. Ele oferece ao que olha o quadro alguma coisa como a ser absorvida. O olhar é convidado a *"depor armas"*. E isso é o que chama de poder pacificante, apoliniano, civilizatório e encantador da pintura. É o abandono, depósito do olhar. Ao procurarmos o olhar é que o veremos desaparecer.

A pintura cativa o olhar por aparecer como o que não é. Não rivaliza com a aparência. Nesse sentido, a anamorfose se aproximaria talvez mais da aparição. Diz Lacan que *"o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade. O que é luz tem a ver comigo, me olha, e graças a esta luz, no fundo do meu olho algo se pinta"* (ibid., p.95). O quadro, certamente, está no meu olho. Mas eu estou no quadro: como anteparo, como mancha – como uma anamorfose, talvez.

Voltando à apreciação da tradição da perspectiva e de suas variações de efeito óptico, encontramos outro feito científico e filosófico que se liga ao tema. Trata-se do estudo dos autômatos.

E ambas as idéias se inscrevem no âmbito do cálculo racional mecanizado, no automatismo. Ao lado da perspectiva, o estudo e o desenvolvimento de autômatos remonta também a uma tradição dentro do ramo da física, da geometria e da ótica. Seriam a “razão em movimento” (Paz, 1995, p.150), tendo também, por fundamento, um persistente impulso mimético, ambicionando uma réplica animada da vida, um aperfeiçoamento na aparência de fidelidade à vida na criatura mecânica. Seriam uma concepção do ser humano como uma máquina hidráulica, como comenta Baltrusaitis (ibid., p.151). Seu funcionamento ou movimento é racional, não dependente da subjetividade e do psiquismo, com suas alterações imprevisíveis.

Marcel Duchamp interessou-se por ambos os temas, ligados dentro de uma perspectiva física e filosófica. Suas especulações em torno desses temas, e sobre a quarta dimensão, giravam em torno das questões da aparência e da aparição (presentes no Grande Vidro, em *Étant Donnés* e em todo o corpo de sua obra, incluindo seus escritos) – e que nos interessam também no enfoque do trabalho de Felix Bressan.

No trabalho de Regina Silveira, é possível traçar, muito claramente, relações de suas sombras anamórficas com todo o desenvolvimento dos estudos da perspectiva na tradição da arte ocidental, desde Leonardo da Vinci, especialmente. Claro que a sua escolha desta ferramenta está ligada às suas necessidades de articulação simbólica; quando lhe permite manipular este fundamento da noção de realidade representada. E a artista vai muito além do simples emprego desses mecanismos de deformação, ao modo manerista – pelo fascínio que o monstruoso e enigmático exerce, unindo esta exploração do ilusório com um arcabouço de idéias enunciadas pela arte conceitual.

No trabalho de Bressan a relação talvez seja menos direta. Suas deformações não se dão no espaço bidimensional, nem no plano do ilusório. Move-se no tridimensional, com objetos e coisas retiradas do mundo real, e que não perdem esta qualidade. Associa-se, porém, o arrojamento de suas formas no espaço, pela projeção deformada, com a “*perspectiva curiosa*”, assim como a configuração de corpos e seres híbridos é associada com a construção dos autômatos, frutos da mesma época de avanços na área da física.

Na série de obras com ferramentas e outros objetos cortados, o procedimento de cortar e rejuntar todos os pedaços, de forma a seguirem outra estrutura formal, de linhas modificadas, estiradas, retorcidas, contorcidas, produz um resultado semelhante, no plano tridimensional, ao da deformação anamórfica. Poderiam talvez ser chamadas de “*anamorfozes tridimensionais*”, destacando-se que o rigor com o cálculo geométrico não é essencial, e sequer utilizado, a rigor.

Apesar de, em alguns casos, fazer uso de programas de computador para a produção de seus projetos de montagens com ferramentas já “*transfiguradas*”, utilizando, portanto, o rigor do cálculo geométrico, sua forma de tratar a escultura evidencia uma posição de afastamento em relação ao rigor modernista, especialmente o de tendência construtivista. Nesse sentido, quando se utiliza de efeitos semelhantes aos obtidos a partir de estudos científicos e técnicos (como a perspectiva), o faz por uma inversão, ou mesmo uma perversão¹². Neste caso da anamorfose, talvez até se poderia falar de uma dupla inversão, já que ela em si já era a primeira (a inversão da perspectiva normal).

No plano do automatismo mecânico, ligado ao automatismo racional do sistema da perspectiva, encontramos também paralelos entre o trabalho de Bressan e o de Regina Silveira com o tema. Constantemente, em suas obras, aludem ao corpo humano de maneira bem direta, evocando-o por alguma de suas partes, ou pelo uso de analogias.

Na obra de Bressan essa aparição do corpo se verifica especialmente e de maneira muito forte na série “*O Corpo Ausente*”, na qual há referência direta ao corpo feminino, sob forma de estruturas de espécies de vestimentas. O corpo em si está ausente, fazendo-se a sua projeção justamente no lugar dessa ausência. Nestes, e também em outros trabalhos, onde há entrelaçamentos do corpo com outros objetos e estruturas maquinizadas, fazem-se aproximações do mesmo com a máquina, e da máquina com o corpo. Esse aspecto liga-se à relação entre aparência e aparição.

Octavio Paz percebe a obra de Marcel Duchamp, em sua totalidade, como anamorfose, no sentido de enxergá-la como “*os distintos momentos – as distintas aparências – da mesma realidade. Uma anamorfose, no sentido literal desta palavra: ver esta obra em suas formas sucessivas é remontar para a forma original, a verdadeira, a fonte das aparências*” (1995, p.10). O trabalho de Bressan também poderia ser visto, em seu todo, como uma aparição deformada que remonta a uma fonte da mesma ordem – uma metáfora da vida, do ser, do corpo em sua relação com o espaço e com o tempo. A mulher desnuda, o subtexto erótico e a problemática do desejo são temas constantes em sua obra, assim como em Duchamp.

A questão do olhar

O olhar para a obra de Felix Bressan, objeto de estudo desta reflexão, evoca questões ligadas ao estranhamento e ao reconhecimento. O objeto transfigurado e a figuração de um corpo invisível propõem a criação do momento fugaz que desterritorializa o sujeito. Nas grandes articulações entre objetos, fragmentos e materiais intencionalmente escolhidos e a eles agregados, figura um outro elemento constitutivo, que se coloca além do que um primeiro olhar pode apreender. São

os espaços abertos – “vazios”. Este outro elemento é da ordem do ausente, do invisível.

Sua poética fundamenta-se num jogo entre ausência e presença, na dualidade entre o visível e o invisível. Constrói as suas peças utilizando o material e o imaterial numa relação de interdependência, onde um dá forma ao outro. As qualidades físicas dos materiais, entremeadas de significativos espaços em aberto, vão dando forma à fantasia e imaginação do espectador, tanto em obras como “*Sem Título*”, de 1997/98, com carrinho de bebê e ferro, como em “*Díptico*”, de 1995, com ferro e couro.

De acordo com Maurice Merleau-Ponty (1992), o que é visível supõe o invisível e vice-versa. E nessa dialética ocorrem trocas significativas. O alcance do trabalho artístico atinge o âmbito do invisível, tendo ele a qualidade de trazer à tona este outro mundo, que normalmente não aparece, sob uma forma possível de vê-lo. Outros autores e artistas concordam com esta visão de uma inter-relação dialética, como Paul Klee e Michel Leiris.

Os espaços vazios das esculturas de Bressan são um lugar de apelo, mais do que de lembrança. Na ausência da coisa lembrada se desvela algo que vai além da pura aparência. Pela eliminação da aparência visível evidenciam-se aparições visuais. Pelo artifício de desaparecimento valoriza-se o fenômeno da aparição. A materialidade articulada com o imaterial se transforma em signo, indo muito além da simples apresentação. Nesse sentido, quem olha para uma escultura de Felix Bressan enxerga muito mais do que aquilo que é visível, palpável.

Na obra “*Sem Título*”, de 1992, enxerga-se uma espécie de corpete de couro, agregado de formas que se assemelham a pernas de inseto, feitas de madeira. Estas partem da cintura do corpete, dando a impressão de uma saia. O que se vê são elementos concretos, palpáveis, que aludem à associações com objetos conhecidos: corpete, saia, pernas de inseto... No entanto, o que aparece não é só isso. A maneira pela qual a peça está apresentada, suas medidas, o material utilizado (especialmente o couro, neste caso), fazem ver muito mais. No vão do corpete vazio – no imaterial e ausente - revela-se uma aparição: está ali um corpo.

Conforme Merleau-Ponty ainda, todas as coisas têm outro sentido além do que é visível. E este outro sentido, da ordem do invisível, é a razão pela qual os objetos são possíveis. Por isso “*ver é sempre ver mais do que se vê*” (Merleau-Ponty, 1992, p.224). Ou “*ver é não ver*” (ibid., p.207). Partindo da idéia de que “*as coisas desaparecem quando não as estamos olhando*” (apud Bressan, 1996, p.11), Merleau-Ponty ainda observa que o objeto mais a subjetividade é que formam um todo único. Afirma que “*As coisas visíveis a nossa volta repousam em si mesmas e seu ser natural é tão pleno que parece envolver seu ser percebido, como se a percepção que temos delas se fizesse nelas*” (ibid., p.120).

O significado é produzido pelo objeto em si e pela percepção que se tem dele. Na composição da percepção entram conteúdos outros, invisíveis, já presentes e dados anteriormente. O autor citado pressupõe como característica do percebido o fato de já estar aí. O percebido é anterior à percepção e também a razão desta – não o inverso (ibid., p.203).

O olhar para o vazio “*esculpido*” pelos materiais presentes nas peças de Bressan se revela fecundo, na medida em que se encontra consigo mesmo e com os objetos da imaginação, do pensamento e do inconsciente. Assim, participa da criação de uma outra realidade – a obra. O momento de ver é também o momento da criação.

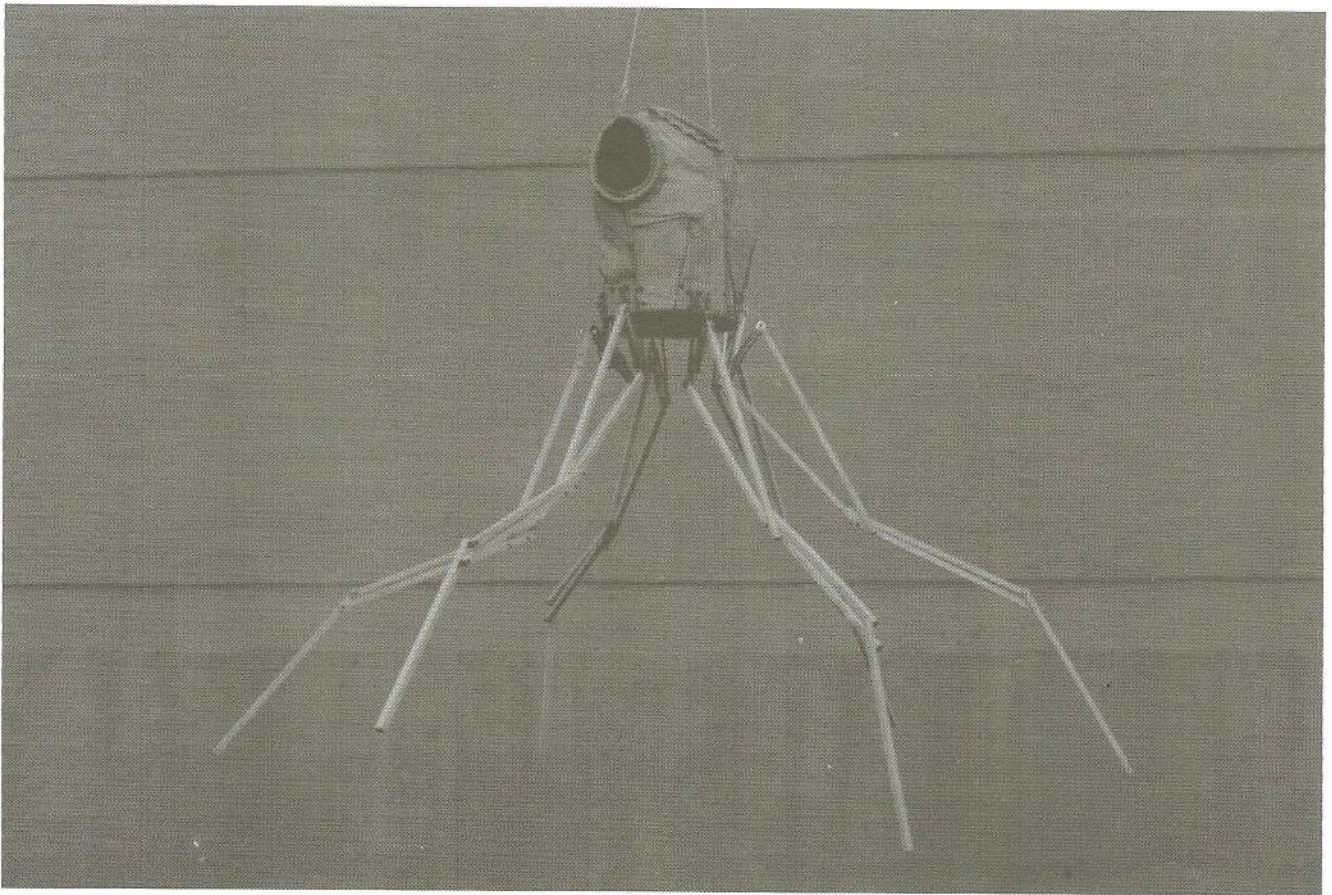
Uma leitura possível deste aspecto da presença do invisível, do ausente como corpo constitutivo da obra, pode surgir a partir de uma abordagem psicanalítica, especialmente do enfoque da questão do olhar desenvolvida por Jacques Lacan, em seu Livro XI do Seminário (proferido em 1964, em Paris).

De acordo com Lacan, entre o olho e o olhar se estabelece uma dialética, na qual, ao invés de coincidência, há artifício. Diz ele que “*aquilo que eu olho não é jamais o que quero ver*” (1979, p.100). O olhar se integra na função do desejo e é isso que interessa a Lacan, especialmente quando trata da estrutura particular da *anamorfose*, que aprofunda na análise da obra “*Os Embaixadores*” de Hans Holbein, já abordada. Trata-se da função pulsátil, esplendorosa, estendida do olhar - também anamorfose e simbolizador.

“*O olho e o olhar. Esta é para nós a esquizofrenia na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico*”, diz Lacan (ibid., p.74). O campo escópico é o campo do olhar, da visão. E o que Lacan chama de olhar é aquilo que, na nossa relação com as coisas, pela via da visão e organizada nas figuras da representação, escorrega, passa, fica suprimido. Ou seja, aquilo que, quando eu olho, não vejo.

Como aporte em outra área teórica, Lacan discorre sobre a obra de Merleau-Ponty: O Visível e o Invisível. Conceitua a mesma como terminal e inaugural. É terminal na tradição filosófica da Fenomenologia da Percepção, na qual o sujeito se constrói num caminho em busca da verdade, movendo-se ao nível da dialética do verdadeiro e da aparência. Nessa tradição, a forma tem função reguladora e preside o olho do sujeito, sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e visceral – sua presença constitutiva (ibid., p.73). E a obra é inaugural porque a partir desse patamar dá o passo seguinte: afirma a preexistência de um olhar ao olho que vê. O ser que olha está originariamente submetido a um olhar. “*Vejo só de um ponto, mas, em minha existência, sou olhado de toda a parte*” (ibid., p.73).

Para Lacan, entretanto, não interessa circular entre o visível e o invisível. Existem formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da



S/título, 1992 - Couro, madeira e dobradiças - 200 x 200 x 200 cm

experiência fenomenológica nos dirige. São os limites da experiência do visível e sua distância dos termos do invisível. O que interessa para Lacan é: o olho e o olhar. Diz ele que *“o olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração”* (ibid., p.74).

Aqui ele introduz a noção de mancha, como interstício entre o olho e o olhar. A mancha adquire função autônoma e, ao mesmo tempo, é identificada com o olhar. É possível encontrar sua presença em todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico. Mancha e olhar, ao mesmo tempo, cumprem as funções de comandar o mais secretamente o próprio olhar e de deixar escapar a apreensão da forma de visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência. E explica que a consciência vendo-se ver-se é uma evitação da função do olhar, um escamoteamento. A consciência imagina-se sabedora de tudo exatamente por ignorar que em sua constituição figura a falta. O ‘eu’ *“não sabe nada”* de si mesmo, de seus desejos (id., 1986, p.193). A mancha, então, estaria justamente no lugar da ausência constitutiva e, por isso, escapa do olho e do olhar.

Retomando a análise da questão do invisível em Felix Bressan, pode-se dizer que em seu trabalho estão em jogo estas questões do interstício entre o que olha, o olhado e o olhar. O que se coloca neste

“vazio”? O artista parece interessar-se justamente nisto: em suscitar o aparecimento do que normalmente passa despercebido, do oculto, do escondido. As obras da série *“Corpo Ausente”* e outras em que trabalha com a referência do corpo, sempre pelo artifício do jogo entre presença/ausência (1992-1996), evidenciam isso claramente.

Em determinada passagem do Seminário XI, Lacan declara que todo quadro - o que equivaleria a dizer-se: toda obra de arte - é uma armadilha ao olhar (ibid., p.88), para corrigir-se logo em seguida. A função do quadro - obra - tem uma relação com o olhar, mas não é uma armadilha (ibid., p.99). Diz até que o pintor - artista - não deseja, de início, ser olhado. Porém, oferece algo para ver e alguma coisa a mais, além daquilo que o que olha - o espectador - pede para ver.

Nesse sentido, a obra também mostra. A obra de Bressan mostra. Ela provoca o espectador. Sua intervenção no espaço, freqüentemente sob forma de suspensão, cria efeito semelhante na percepção sensorial direta e na elaboração mental do espectador. Este, envolvido habilmente pelo apelo direto ao físico, emocional e mental, não é mais observador passivo e neutro. O impacto criado pela articulação entre a realidade concreta dos materiais e as realidades ou fantasias, sugeridas pela sua forma de apresentação, não deixam escapar vazio o olhar do mais ingênuo observador. Mais do que olhar, ele se sente olhado e se olhando. E fica suspenso entre os objetos de sua fantasia e desejo, secretos, profundos. A suspensão, além de artifício

tático de envolvimento e pelo seu caráter de evocação do mistério do oculto, é também impulso de ação, no sentido de ligar-se à atitude de prontidão para captar do real revelações de outra lógica.

Georges Didi-Huberman, em sua obra "*O Que Vemos, O Que Nos Olha*", fazendo uma análise do que chama de dilema do visível ou jogo das evidências, ao tratar especificamente do objeto minimalista e dos discursos que o acompanham, enfatiza também esta circularidade entre o objeto (obra), que dá a ver, o sujeito que olha e o intervalo, o "entre" – a relação deste objeto e deste sujeito, como variável, num lugar e num tempo específicos (e também variáveis).

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível ... O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer unilateralmente com ele (Didi-Huberman, 1998, p.76-77).

Coloca também que não existe o mito do olho puro, ou olho perfeito, sem sujeito, em estado selvagem, como sonharam os surrealistas. A relação entre o sujeito e o objeto é dinâmica, aberta e reveladora, na medida em que se estabelece, na névoa, ou mancha surgida no *entre*, o ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. O entre, ou a névoa/mancha é o motor dialético do movimento entre o que vemos e o que nos olha e do encontro do que nos olha com o que vemos.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (Didi-Huberman, 1998, p.77).

Bressan é hábil quando, além de provocar a inquietude do espectador com relação ao *entre*, utiliza-o também como material "*bruto*". São os espaços abertos, vazios, entre as estruturas dos objetos e fragmentos articulados, ou envolvendo-os, como na obra "*Espartilho*", de 1996. É justamente aí que se produz a "*névoa*" geradora do ato de olhar – é ponto central. O que se vê e o que não se vê formam, juntos, a totalidade da obra.

Realizo uma abordagem ao trabalho escultórico de Bressan sob este enfoque. Procuo investigar as intenções do artista no estabelecimento de relações de transferência com o espectador, subjacentes às questões do olhar. Estas se manifestam abertamente por modos operacionais que articulam o que se vê com o que não se vê. Referindo-me ao seu trabalho, utilizo o termo "*escultura do invisível*". Este invisível é lugar de figuração. O vazio é elemento constitutivo na

construção de suas peças, tanto nas que aludem diretamente ao corpo, como nas mais recentes, feitas com ferramentas e objetos seccionados. Nestas há, entre os pedaços dos objetos, "*pausas*" criadas por espaços vazios, onde algo se torna visível.

O olhar opera significações e ressignificações; simbolizações e visões criadoras. O ausente, o invisível, o imaterial, ao lado do que está presente, visível e material, dão corpo ao todo da obra. Essa forma de operação evidencia o fenômeno da aparição, que está além da pura aparência. Há um jogo entre o que se percebe e o que está oculto. De modo mais evidente ou mais sutil, sua maneira de operar suscita o aparecimento do despercebido – ou do estranhamente familiar.

¹ Em palestra proferida em 23.7.1999, no Instituto de Artes / UFRGS.

² Felix Bressan é artista jovem, tendo iniciado seu trabalho na década de 90, no Rio Grande do Sul. Suas primeiras exposições datam do início da década, a partir de 1992, ano em que concluiu o bacharelado em Artes Visuais na UFRGS. Nasceu em Caxias do Sul/RS, em 1964, e atualmente reside em Porto Alegre/RS.

³ De *poiésis* – ato da criação.

⁴ Utilizo a palavra *real* aqui com sentido de concreto - os objetos do mundo visível.

⁵ Procedimento metodológico na criação da obra surrealista, que aciona o acoplamento de elementos aparentemente inconciliáveis num plano aparentemente não conveniente, cuja escolha se opera mais mecanicamente do que psicologicamente. Breton definiu o surrealismo como "*automatismo psíquico*" ou o "*ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral*" (apud MICHELI, 1991, p.157).

⁶ Diz-se das alucinações e visões que se têm ao cair no sono.

⁷ "*Coisas*" tem sentido de objeto comum, banal, cotidiano.

⁸ "*Os "Bichos"* representam uma das maiores rupturas da arte contemporânea, ao permitir a participação do espectador, que passa de simples observador a participante da obra." (Revista Guia das Artes, ano 8, nº 35,36, p.26)

⁹ Estas questões são trabalhadas no texto sobre Bressan, de Vitória D.Bouso (in: Por Que Duchamp?, 1999, p.12-21).

¹⁰ Respectivamente: "*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*" ou O Grande Vidro – 1915-1923 e "*Étant Donnés: 1º. La chute d'eau, 2º. Le gaz d'éclairage*" – 1946-1966.

¹¹ Traduzido do espanhol pela autora.

¹² Octávio Paz fala da anamorfose como a perspectiva pervertida, pois rompe a relação entre realidade e representação, deixa de reproduzir a realidade, quando nasceu justamente para dar-nos essa ilusão. É a perversão do sentido original da perspectiva normal, ou construção legítima, como a chamavam os italianos, sua depravação. Ela esconde ao invés de mostrar (1995:148,149). Lembramos que a coleção na qual Baltrusaitis publicou seus livros chama-se "*Perspectives Dépravés*".

Referências bibliográficas

ALFREDO NICOLAIEWSKY. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations – Les Perspectives dépravées*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 1984.

BOUSSO, Vitória Daniela. Felix Bressan. In: *Por que Duchamp?*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999. p.12-21.

BRESSAN, Félix. *O Corpo Ausente: Ausência/Presença do Corpo a Partir de um Enfoque Escultórico Contemporâneo – Análise de uma Produção Particular*. 1996. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CATTANI, Icleia Borsa. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia et al. *Espaços do Corpo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/PPG em Artes Visuais, 1995. p.159-203.

_____. Série e Repetição na Arte Moderna e Contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; FECHINE, Yvana (Ed.). *Semiótica da Arte, Teorizações, Análises e Ensino*. São Paulo: Hacker Ed./Centro de Pesquisas Sociosemióticas PUC/SP, USP/CNRS, 1998.

DANTO, Arthur C. *Après la Fin de L'Art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. *La Transfiguration du Banal: Une Philosophie de L'Art*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos e o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACAN, Jacques. *Os Escritos Técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. (O Seminário; 1)

_____. *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. (O Seminário; 11)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra – Trajeto*. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1992.

NASIO, Juan David. *A Criança Magnífica da Psicanálise – O Conceito de Sujeito e Objeto na teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *O Olhar em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda – La Obra de Marcel Duchamp*. México: Biblioteca Era, 1995.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações. Brasil Anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOUSA, Edson Luiz André de. Tempo e Repetição: Intersecções entre a Psicanálise e a Poesia. In: SLAVUTZKY, Abrão; BRITO, César Luiz de Sousa; SOUSA, Edson Luiz André de (Org.). *História Clínica e Perspectiva nos Cem Anos da Psicanálise*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1996.

Polímeros sintéticos na arte: origem, conceitos e algumas aplicações

Lucimar Ines Predebon.

Doutoranda em Pintura pela Universidade Complutense de Madrid;
Restauradora de Pinturas, pela UCM Madrid

Resumo: O avanço científico e tecnológico ocorrido entre a metade do século XVIII e início do século XX permitiu o aparecimento dos polímeros sintéticos. Sua origem e alguns conceitos referentes à terminologia de materiais poliméricos são abordados neste artigo, com o intuito de elucidar algumas acepções freqüentemente usadas.

Inicialmente esses polímeros foram utilizados para substituição de alguns materiais naturais, mas logo abrangeram diversas áreas a ponto de rapidamente ficarem inseridos em nosso cotidiano. Na arte, sua presença é constante, e sua apresentação e aplicação é bastante diversificada.

Palavras-chave: arte, polímeros sintéticos, resinas sintéticas.

Abstract: Scientific and technological advance occurred between the middle of eighteenth century and beginning of twentieth century permitted the synthetic polymers appearing. Their origin and some concepts related to polymers material terminology are approached in this paper with the objective of clearing some used meaning. At first these polymers were used to substitute some natural material, but soon they included several areas and rapidly they inserted our everyday life. In art, polymers presence is constant and their presentation and application is quite diversified.

Key words: art, synthetic polymers, synthetic resin.

A história, a arqueologia, a história da arte e a restauração, bem como outras áreas afins, nos mostram o caminho percorrido pelo homem para realizar e representar suas atividades, independentemente da finalidade inicial com que foram concebidas. Durante um imenso período histórico o ser humano só pôde recorrer aos materiais naturais de seu entorno. No entanto, a seleção de um material sintético como meio expressivo revela que muito distantes estamos daquele homem pré-histórico que deixou a marca de sua passagem pelas cavernas. Hoje, em qualquer parte do planeta a atividade humana se faz presente e também está explorando outros confins do universo. As cavernas de livre acesso aos hominídeos ("caixa-preta" da pré-história) equivalem atualmente aos laboratórios científicos munidos de tecnologia de ponta, sob o comando de pessoas ultra-especializadas, detentoras do resultado das pesquisas mais avançadas.

O aparecimento dos polímeros sintéticos foi favorecido pela disponibilidade de uma base científica, metodológica e tecnológica avançada, em colaboração com outras ciências, advindo do desenvolvimento da

sociedade industrial ocorrido a partir do século XVIII e potencializado no século seguinte. Tradicionalmente se situa no início do século XIX o período de nascimento da química moderna, considerada como ciência. No início do século XX, a química orgânica deixou de ser definida como a que trata das substâncias e transformações ocorridas nos seres vivos e amplia sua definição ao demonstrar a extensa gama de compostos de carbono, com estruturas e características similares. Assim, as primeiras sínteses de compostos orgânicos a partir de processos artificialmente induzidos tiveram grande repercussão sobre a indústria química, pois os químicos encontraram novos modelos capazes de explicar o comportamento dos elementos químicos, ampliando suas aplicações.

Origem

O desenvolvimento das matérias poliméricas iniciou-se por volta de 1836 com os processos químicos de transformação de produtos macromoleculares naturais em produtos designados como artificiais, com qualidades mais apreciadas. Podem-se citar, como exemplo, o celulóide, o linóleo, a borracha

vulcanizada, a seda artificial. Porém, verdadeiramente se alastrou no século XX, com a obtenção de polímeros sintéticos a partir de produtos de baixo peso molecular.

Os produtos orgânicos industriais são obtidos por síntese utilizando poucas matérias-primas, como o petróleo, o carvão, o gás natural, água e produtos de origem animal e vegetal, os quais são transformados em produtos industrializados. O carvão e o petróleo são as matérias-primas mais importantes e deram origem à carboquímica (química industrial dos produtos derivados da hulha) e à petroquímica, sendo esta a parte da indústria química que emprega como matéria-prima o gás natural, gases liquefeitos de petróleo, gases residuais de refinaria, nafta, querosene, parafinas, resíduos do refino do petróleo e alguns tipos de petróleo cru.

O petróleo, por sua vez, é uma complexa mistura de hidrocarbonetos associada a pequenas quantidades de nitrogênio, enxofre e oxigênio e pode ser encontrado em forma gasosa, líquida ou sólida nas fraturas de rochas sedimentárias. Conhecido desde a antiguidade, o uso do petróleo estava restrito, até a metade do século XIX, como revestimento protetor para os navios, ou por suas propriedades lubrificantes e medicinais. Até então, seu refino se limitava ao fracionamento do óleo cru. A expansão do mercado para a indústria do petróleo só foi possível com a utilização de reações químicas para alterar a estrutura molecular dos compostos inicialmente presentes no óleo cru.

Assim, a partir do petróleo, podem-se, por destilação fracionada, obter resíduos, subprodutos, gases e frações leves que serão aproveitados pela indústria petroquímica para transformá-los em materiais básicos, entre os quais se encontram as matérias-primas para a fabricação de resinas sintéticas. Destas há uma enorme variedade, e suas aplicações diferem muito entre si. Entre a diversidade de produtos sintéticos derivados das matérias-primas obtidas na destilação do petróleo estão as tintas, solventes, telas sintéticas, adesivos, plásticos, além de fertilizantes, inseticidas, fungicidas, produtos farmacêuticos, etc, muitos dos quais servem como substitutos de materiais, como a madeira, o papel, as fibras naturais e a borracha.

Embora inicialmente os polímeros sintéticos tivessem tido um caráter de curiosidade e tendo sido restrita sua utilização até a II Guerra, após esse período a distância no tempo entre uma descoberta científica e sua aplicação se reduziu rapidamente. Numerosos materiais plásticos foram descobertos no século XVIII, mas suas qualidades vieram à tona no século seguinte. Seu desenvolvimento à escala industrial no pós-guerra foi favorecido sobretudo pelo aprofundamento da teoria da química macromolecular. As tarefas dos químicos contaram com o apoio de novos métodos de pesquisa, análise e ensaio, oferecendo maior precisão nos resultados. A construção de novos equipamentos de

transformação possibilitou a produção racional de enormes quantidades de produtos uniformes. Assim, muitos materiais naturais tradicionais foram sendo substituídos por materiais sintéticos: as fibras naturais (lã, algodão, seda) perderam espaço para as fibras sintéticas (nylon, poliéster); o vidro pôde ser substituído pelo PVC, poliéster ou policarbonato, e a cerâmica, pela melamina. Entre os plásticos semi-acabados mais conhecidos estão os plásticos industriais, tais como, o acrílico, o PVC, as poliamidas, o polietileno, o poliacetato, o polipropileno, o poliestireno, o poliuretano, o policarbonato, o poliéster, o politetrafluoretileno e os fenólicos.

Conceitos

Ainda hoje o léxico artístico fica a desejar em relação à terminologia industrial no referente aos materiais sintéticos. Por essa razão, faz-se mister compreender que certos termos causam confusão porque se relacionam com características de materiais tradicionais e começaram a ser divulgados quando ainda não se tinha o conhecimento científico muito desenvolvido nem aparelhagem técnica suficiente para avaliar com mais precisão determinadas propriedades.

Assim, o significado que se pretende dar a palavras como "*polímero*", "*resina*" e "*plásticos*", por exemplo, pode diferir tanto na aceção do termo em si quanto na intenção de explicá-lo, de acordo com o conhecimento de quem a elas se refere, o que às vezes ocasiona maiores confusões.

A palavra "*polímero*" vem do grego e significa "*muitas partes*". Graças ao trabalho do químico alemão Hermann Staudinger (1881-1965), deixou-se de pensar que os polímeros eram agregados de colóides, de baixo peso molecular, unidos entre si por forças físicas, mas, sim, moléculas gigantes formadas por monômeros unidos entre si por ligações químicas. Dessa forma, entende-se atualmente por "*polímero*" uma macromolécula natural ou sintética, de elevado peso molecular, formada a partir de cadeias de unidades moleculares chamadas monômeros. Os polímeros formam organismos vivos, como as proteínas, a celulose e os ácidos nucléicos, assim como também constituem a base de minerais, como o quartzo, o feldspato, o diamante, além de fazer parte de materiais criados pelo homem, como o vidro, plásticos, papel, etc.

Originalmente já se denominava "*resina*" ou "*goma*" a seiva translúcida e viscosa de alguns vegetais. Por serem de origem natural, houve certa confusão quando surgiram as resinas sintéticas e se utilizava a mesma terminologia para ambas, sem especificações. A indústria do verniz favoreceu essa confusão ao fabricar vernizes industriais feitos a partir de resinas sintéticas, em contraposição aos vernizes naturais, e pelo fato de que na indústria do verniz as resinas costumam ser conhecidas como "*goma*". Porém, no contexto artístico ou científico, se usa o termo "*resina*", reservando o termo "*goma*"

apenas para as substâncias solúveis em água. Por outro lado, a ambigüidade da palavra “resina” provém sobretudo do fato de que as naturais possuem propriedades que podem ser consideradas similares às de muitos polímeros sintéticos.

Posteriormente denominou-se “resina sintética” ao produto obtido pela condensação e polimerização de duas ou mais substâncias com aspecto resinoso e propriedades mecânicas que possibilitam ampla gama de aplicações. Assim, a indústria dos plásticos denominou de resina sintética a substância básica polimérica (líquido-viscoso) usada na fabricação de plásticos. Jorge Fazenda sintetiza o conceito dizendo que:

Resina é a parte não volátil da tinta que serve para aglomerar as partículas de pigmentos. A resina também denomina o tipo de tinta ou revestimento empregado. Assim, por exemplo, temos as tintas acrílicas, alquídicas, epoxídicas, etc... Todas elas levam o nome da resina básica que as compõe.¹

Desde que o químico alemão, de origem belga, Baekeland (1863-1944), descobriu a primeira resina sintética, denominada bakelita, em 1907, o adjetivo “plástico” tem sido aplicado às matérias sintéticas maleáveis ou suscetíveis de serem moldadas por meio de diversas técnicas. De forma genérica os produtos que experimentam deformação plástica são chamados de plásticos. Em seu estado final são sólidos, no entanto, em determinada etapa de sua fabricação, encontram-se em uma condição que, sob oportunas ações térmicas e mecânicas (calor e/ou pressão) permitem que sejam moldados de diversas maneiras conforme a necessidade.

Os plásticos são polímeros que apresentam propriedades intermediárias entre os elastômeros (polímeros muito flexíveis que recuperam sua forma inicial depois de estirados ou deformados) e as fibras.

A *Nova Enciclopédia Barsa* assim define plástico:

“todo composto sintético ou natural que tem como ingrediente principal uma substância orgânica de elevado peso molecular. No seu estado final é sólido, mas em determinada etapa de fabricação pode comportar-se como fluido e adquirir outra forma.”²

Normalmente, todos os membros das diversas famílias dos polimerizados sintéticos são chamados de “plásticos”, mas a indústria acha mais adequado chamá-los de “resinas polimerizadas”.

Algumas aplicações

Em 1846 o pintor Louis Nicolas Ménard revestiu suas telas paisagísticas com colódio (nitrocelulose em determinada concentração de nitrogênio, utilizada na fabricação de vernizes e lacas) e obteve uma película lisa, dura e límpida. A

partir daí, o tradicional uso de materiais naturais em arte passou a ser lentamente substituído pela experiência com produtos artificiais e sintéticos até acelerar-se no século seguinte.

Na arte, o avanço tecnológico industrial refletiu-se na inovação técnica e contribuiu para a diversidade de linguagens utilizadas pelos artistas plásticos em geral. Distantes no tempo ficaram as Academias encarregadas de selecionar a pureza dos materiais empregados pelos pintores. A conseqüente autonomia do artista e seu afastamento do rigor técnico tradicional propiciaram inovações estéticas, ao mesmo tempo em que, na maioria das vezes, facilitaram a perda da acuidade do conhecimento técnico por parte do pintor. Passou-se a selecionar um material com critérios distintos daqueles escolhidos por artistas de outrora. O artista começou então a explorar esteticamente todos os campos e materiais que lhe aprovaram e, conseqüentemente, enriqueceram a história da arte.

Inicialmente, em nível comercial, os polímeros sintéticos foram criados para substituir o vidro e a madeira e depois os demais materiais tradicionais, como o metal, a cerâmica, a borracha, o papel, etc. Nos anos 60 os plásticos começaram a ser utilizados para substituir o vidro e o papelão nas embalagens. Nos anos 70, ao substituírem principalmente as ligas leves, destacaram-se no campo até então dominado pelos metais. Do início da década de 80 em diante, essas substituições têm sido cada vez mais importantes e constantes, tanto do ponto de vista técnico como do comercial.

Da mesma forma, no campo artístico, algumas de suas propriedades e vantagens técnicas também despertaram a atenção de muitos artistas plásticos bastante sensíveis aos materiais sintéticos, a ponto de abandonarem materiais artísticos tradicionais e incorporarem em seu trabalho matérias plásticas como fonte de estímulo para explorações estéticas em suas pesquisas. Artistas de renome internacional começaram a expor obras de arte em acrílico, poliéster, PVC, etc. Pintores e escultores adotaram chapas e telas plásticas em lugar de tecidos, usando também tintas à base de resinas sintéticas.

Mencionando brevemente apenas alguns nomes mais relevantes, não se poderia deixar de citar, no âmbito mundial, os irmãos Anton Pevsner e Naum Gabo (russos), pois são apontados como os primeiros grandes artistas que introduziram o plástico na arte, o que ocorreu na década de 20. Naum Gabo investigou amplamente produtos propiciados pela indústria, defendendo sempre que as qualidades estéticas deveriam estar de acordo com as propriedades dos materiais e dizia que “o aparecimento de um novo material na técnica determina sempre um novo método no sistema de construção”.

Partindo de premissas similares, David Alfaro Siqueiros, no afã de encontrar uma resina que se adequasse aos murais exteriores, igualmente explorou produtos industriais e rechaçou as técnicas

tradicionais. Empenhou-se profundamente na experimentação de novas ferramentas criadas pela mecânica moderna e sobretudo pelo uso de polímeros sintéticos criados pela química orgânica moderna, tais como, a piroxilina e a vinelita, entre outros.

Em decorrência das investigações práticas e reivindicações de Siqueiros, as tintas acrílicas passaram a ser fabricada para uso artístico. Constituídas pela mistura de pigmentos coloridos, resinas acrílicas e veículo (normalmente água), conquistaram um imenso grupo de artistas, graças à sua rapidez de secagem e seu grande poder adesivo, adequando-se a qualquer tipo de superfície.

Com o acima exposto, constata-se que no século XX os chamados "*polímeros sintéticos*" começaram a efetivamente fazer parte do segmento industrial e em pouco tempo foram incorporados em nosso cotidiano e na obra de artistas plásticos, seja na forma de objeto industrializado usado como material artístico, seja pelo uso de resinas sintéticas utilizadas como aglutinante, razão suficiente para que a terminologia dos materiais poliméricos sintéticos também faça parte do léxico dos artistas plásticos.

¹ FAZENDA, Jorge M.R. *Tintas e Vernizes. Ciência e Tecnologia*, 1993, p.40.

² NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA, 1998, vol.11, p. 370.

Referências bibliográficas

BIASOTTO MANO, Eloisa. *Introdução à Polímeros*. 5ª reimpresión. São Paulo: Editora Edgar Blüch Ltda, 1994.

CYRIL MILES, Derek. *Tecnologia dos Polímeros*. São Paulo: Editora Polígono S.A., 1975.

DONATO, Mário. *O Mundo do Plástico*. São Paulo: Editora Goyanna S.A., 1972.

FAZENDA, Jorge M.R. *Tintas e Vernizes. Ciência e Tecnologia*. São Paulo: ABRAFATI - Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas, 1993. v.I, II.

GUEDES, Benedito; FILKAUSKAS, Mário E. "*O Plástico*". São Paulo: Érica Editora, 1986.

LEGARRETA, J.A.; DE MARCO, I. *Introducción a los Polímeros y Reacciones de Polimerización*. Bilbao/España: Escuela Superior de Ingenieros Industriales - Sección Publicaciones, 1985.

NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo: Publicações Ltda., 1998.

QUARMBY, Arthur. *Materiales Plásticos y Arquitectura Experimental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Da prática artística e da pesquisa teórica do professor às operações em Poéticas Visuais na Universidade¹

Marco de Araujo

Artista plástico. Doutor em Artes Visuais pela Universidade Complutense de Madri. Pesquisador e Professor Titular da FUNDARTE/UEGGS.

Resumo: O presente texto trata das relações entre a prática artística do professor artista e sua produção teórica, considerando que ambas as atividades são elementos indispensáveis da pesquisa em arte, ou seja, são partes inseparáveis de uma mesma pesquisa para o professor que também é artista. A partir dessas relações, o artigo propõe uma reflexão de como esses dois elementos devem servir e auxiliar o professor artista na prática do ensino da arte e nas operações em poéticas visuais na universidade.

Palavras-chave: pesquisa/produção prática, pesquisa/produção teórica, ensino da arte.

Abstract: This paper examines the relation between artistic practice and theoretical production of the teacher, considering that both activities are indispensable elements in art research, that is, they are inseparable parts of the same research to the teacher who is also artist. After this relations, this paper aims a reflection about the use and help of these elements to the artist-teacher in his/her practice teaching art and in visual poetics at university.

Key words: research/ practice production, research/theoretical production, art teaching.

A prática de atelier e a pesquisa teórica em poéticas visuais: um exemplo pessoal

Para tratar deste assunto, farei de início um paralelo entre minha produção prática e minha produção teórica para explicar meu processo de pesquisa. O objetivo, portanto, é o de relacionar meu trabalho artístico, minha prática de atelier, com minha produção teórica e, desse modo, abordar minha experiência pessoal.

No começo, meu processo artístico era intuitivo. Mas com o seu desenvolvimento e a partir da reflexão a respeito dele, comecei a ter consciência dos elementos que utilizava no meu trabalho e por que os utilizava. Percebi, então, que tinha interesse em trabalhar com contrastes e contraposições, ou seja, com elementos de correntes ou movimentos artísticos diferentes e, de certo modo, até mesmo contraditórios, como o informalismo abstrato e o abstracionismo geométrico. A idéia inicial e mais consciente nesse momento era, portanto, a de trabalhar com esses diferentes elementos em uma mesma obra, de modo que se estabelecesse um contraponto entre eles.

Comecei a executar a idéia através da pintura sobre tela. Nesses trabalhos, ainda existia a forma quadrilátera. Depois, passei a usar a

madeira recortada, saindo da forma quadrilátera e afastando um pouco o trabalho da parede. Assim, o trabalho aproximou-se do objeto sem deixar de ser pintura, passando a ser, portanto, pintura-objeto.

Além disso, percebi que também utilizava outros elementos dos quais, no início, quando surgiu a idéia, eu ainda não tinha consciência. Esta emergiu como resultado do desenvolvimento do trabalho prático. Percebi, então, que no meu trabalho existia uma alusão ao realismo, em contraposição ao abstracionismo. Surgiu também como resultado a ilusão ótica que o remeteu à Op Art. Como trabalho com elementos geométricos planos, estabeleceu-se também uma relação entre a ilusão e a planaridade que, na prática, subverteu os preceitos da pintura modernista de Clement Greenberg.

Outra constatação foi a de que, ao afastar o trabalho da parede por ripas colocadas atrás e por sua forma não ser quadrilátera, estabeleceu-se uma relação de figura-fundo entre ele e a parede. Desse modo, a pintura perdeu seu caráter meramente contemplativo, interagindo com o ambiente e reforçando o seu caráter de pintura-objeto.

Assim, pelo fato de trabalhar com elementos estilísticos e estéticos diferentes numa mesma obra e por

fazer referências a diferentes movimentos e tendências artísticas, dei-me conta de que meu trabalho era eclético.

Foi a partir da consciência da utilização desses elementos que iniciei minha pesquisa teórica e minha produção intelectual. Comecei a me interessar pelo ecletismo estilístico na pintura, que muitas pessoas chamam de hibridismo. Eu, entretanto, não tendo preconceito com a palavra e com o conceito de ecletismo, o prefiro em relação a hibridismo.

A partir disso, percebi que muitos artistas contemporâneos também estavam utilizando diferentes estilos ou diferentes elementos estilísticos em suas obras. Compreendi, então, que o ecletismo, a citação e a reutilização de elementos estilísticos diferentes eram práticas utilizadas com certa frequência na arte pós-moderna e, por isso, era uma de suas características mais importantes.

Como consequência dessas constatações, surgiu a idéia do meu projeto de tese para o doutorado que foi sobre o ecletismo estilístico na pintura. Comecei minha pesquisa com o período pós-moderno, mas, ao perceber que o ecletismo foi uma característica forte e dominante na segunda metade do século XIX e a principal característica da arte do período helenístico, decidi estudar essas três épocas e compará-las, a fim de compreender melhor o ecletismo artístico em si e na arte pós-moderna. Esta pesquisa abordou a pintura em nível internacional.

Depois de concluído o doutorado, comecei outra pesquisa para estudar o ecletismo estilístico na pintura contemporânea brasileira. Esta, que está em andamento, segue a mesma linha básica da pesquisa da tese, só que restrita apenas à pintura brasileira.

A minha linha, portanto, está voltada ao estudo do ecletismo estilístico na arte pós-moderna, tanto internacional como brasileira, ou seja, às produções artísticas que justapõem, unem ou mesclam estilos ou elementos estilísticos diferentes ou opostos em uma única obra. Trabalho, então, com a diversidade e a multiplicidade de elementos que compõem a arte contemporânea.

Desse modo, minha produção teórica encontra-se intimamente vinculada e relacionada ao meu trabalho artístico, em que existem referências a diferentes estéticas ou estilos artísticos. Toda a minha produção teórica até agora se refere, portanto, ao ecletismo na arte. Embora eu analise obras de outros artistas, a idéia inicial da minha pesquisa surgiu do meu trabalho prático. Penso que não me interessaria por este tema do modo que me interessa, se ele não fizesse parte da minha prática artística.

Entretanto, pode parecer à primeira vista e sem relacionar o meu trabalho artístico à minha produção teórica, pela análise histórica que é feita do ecletismo, que se trata de pesquisa sobre arte não relacionada à minha prática artística. Não obstante, a pesquisa teórica surgiu desta mesma prática ar-

tística, com o objetivo de compreendê-la melhor dentro da contemporaneidade e dentro dos referenciais históricos. A função, portanto, da pesquisa teórica foi a de refletir a respeito do meu próprio trabalho artístico diante do contexto da História, trabalhando, desse modo, com a interdisciplinaridade comum à pesquisa na área de artes visuais, tanto a pesquisa sobre arte como a pesquisa em arte. Além disso, penso que se trata de pesquisa em arte pelo fato de que minha pesquisa teórica é a visão, ainda que histórica, do artista, sobre um tema que ele mesmo utiliza em sua praxis artística realizada antes, durante e depois desta produção teórica.

E, no meu entender, pesquisa em arte significa tanto a produção teórica quanto a produção prática, o fazer artístico e seu resultado, que não deixam de ser atividades e produções intelectuais. A produção prática e a teórica, para mim, são partes integrantes da mesma pesquisa, pois, já no fazer, na prática artística, a procura pelos elementos a serem utilizados no trabalho, ainda que num primeiro momento não exista uma total consciência do resultado, já constitui uma parte da pesquisa em arte.

Embora existam pensamentos baseados no racionalismo e no cientificismo, que procuram aproximar de forma quase absoluta a pesquisa em arte da pesquisa científica, penso que o processo intuitivo é mais evidente e mais característico da pesquisa em arte - ainda que a intuição também possa fazer parte da pesquisa científica. Mas, apesar disso, penso que a reflexão e a consciência ou a compreensão racional do trabalho e dos elementos nele utilizados sejam essenciais para o artista pesquisador, mesmo que se possam dar a posterior.

Assim, a produção prática de atelier e a produção teórica são partes essenciais da pesquisa em arte para o artista-pesquisador. Ambas são a pesquisa em sua totalidade, pois uma não tem sentido sem a outra para o pesquisador que também é artista.

A partir dessas considerações, relacionando a prática de atelier e a produção teórica do professor artista, surge a questão de como e de que modo elas devem servir e auxiliar no ensino da arte e nas operações em poéticas visuais na universidade.

As operações em poéticas visuais na universidade

Para analisar a questão acima mencionada, relacionando a prática artística e a produção teórica do professor com a atividade artística e de aprendizagem do aluno, creio que a experiência artística e a produção teórica e reflexiva do professor universitário são importantíssimas para que este auxilie e fomente a produção própria e individual do aluno, pois lhe dá mais subsídios para estimular o trabalho prático e a respectiva reflexão, ou seja, a sua reflexão sobre o próprio fazer artístico,

tanto no momento do processo de criação da sua obra, como na formulação teórica posterior à execução.

Entretanto, este estímulo à produção prática do aluno e a reflexão sobre ela devem estar separados da produção prática e teórica do professor. É necessário, portanto, que o professor auxilie e estimule o aluno na construção de sua produção individual baseada em suas próprias experiências, na construção de uma produção que seja singular e resultado de uma busca do aluno. Assim, o professor deve ter o cuidado para que a produção artística do aluno não se constitua em apenas um reflexo ou uma continuidade da sua própria obra. Deve observar certo distanciamento e cuidado para não influenciar o aluno para que a obra deste tenha como parâmetro a sua própria e que o aluno não seja levado a utilizar o mesmo processo criativo ou os mesmos elementos da obra do professor.

O professor artista, portanto, deve procurar dar ao aluno um embasamento para a conscientização e a reflexão de sua obra dentro do seu próprio processo de busca, relacionado aos parâmetros artísticos contemporâneos que, aliás, são bastante amplos e diversificados. Agindo dessa forma o professor não conduzirá o aluno a uma busca estética semelhante à sua e, assim, estará trabalhando no sentido de que as operações em poéticas visuais na universidade sejam cada vez mais criativas, livres e diversificadas como é a arte contemporânea. O professor artista pesquisador, por estar sempre em contínuo trabalho de reflexão e reformulação de suas próprias certezas e "verdades", torna-se também mais apto e capaz para orientar o aluno tanto em sua prática como na reflexão teórica sobre esta.

Creio que isso é cada vez mais importante dentro da contemporaneidade, em vista de que a abertura em relação às linguagens e às poéticas é cada vez maior. A diversidade da arte contemporânea, como sabemos, contempla inúmeros processos artísticos e várias técnicas que vão desde as tradicionais até as últimas oferecidas pela tecnologia. E isso muitas vezes permite ao artista um diálogo e uma inter-relação no seu trabalho entre diferentes técnicas e entre diferentes procedimentos.

Para concluir, gostaria de enfatizar ainda que a universidade, além de proporcionar a formação de artistas e de profissionais da arte, é cada vez mais um espaço que se destina também às discussões, mostras e divulgações de produções dirigidas à comunidade em geral e não só ao meio acadêmico. A universidade, assim, exerce um papel que outros espaços destinados à divulgação artística muitas vezes se recusam a fazê-lo até mesmo por questões mercadológicas. A universidade, portanto, junto com outros espaços institucionais públicos, assume também o papel de órgão difusor das

operações em poéticas visuais, tanto das produções de seus professores e alunos, como também de produções importantes dentro do contexto artístico, que muitas vezes não encontram espaço em outros segmentos do sistema geral das artes. As práticas de atelier dos professores artistas junto com suas reflexões teóricas são importantes para conferir idoneidade, legitimação e respeito também a essas atividades exercidas pela universidade.

¹ Este artigo foi elaborado a partir de duas palestras originalmente apresentadas nos painéis "A Pesquisa em Poéticas Visuais: teoria e prática de ateliê" e "Operações em Poéticas Visuais na Universidade" do Encontro Nacional de Pesquisa em Arte realizado pela Fundação Municipal de Artes de Montenegro, entre 02 e 13 de junho de 2003.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Marco Antonio Gomes de. *El Eclecticismo en La Pintura*. 1998. Tese (Doutorado) - Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

WANNER, Maria Celeste de Almeida (Org.). *Artes Visuais – pesquisa hoje*. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais – ANPPAV. Salvador, Mestrado em Artes – UFBA, 2001.

Pesquisa em Arte na Universidade: algumas questões sobre a experiência da orientação

Jose Luiz de Pellegrin
Professor do Instituto de Letras e Artes da
Universidade Federal de Pelotas.
Doutor em Artes pela USP.

Resumo: O texto focaliza a mudança no curso de Artes Visuais, do Instituto de Letras e Artes da UFPel, com a inclusão da pesquisa em arte no currículo a partir da reformulação ocorrida na metade dos anos 90.

Palavras-chave: pesquisa em arte, artista/pesquisador, pintura e poéticas visuais.

Abstract: The text focuses the changing within Visual Art course, at UFPel Arts Institute, when art research was included in curriculum in the middle of the 1990s.

Key words: art research, artist/ researcher, painting and visual poetics.

O curso de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas compreende habilitações em: Pintura, Escultura, Gravura e Design Gráfico.

A pesquisa em arte passa a fazer parte do curso na metade dos anos 90 com a última reformulação curricular. O curso possui uma etapa básica de quatro semestres, e entre as disciplinas do quarto semestre estão as de introdução a cada uma das habilitações oferecidas. A partir do quinto semestre, é feito o ingresso na etapa profissionalizante, com o desenvolvimento de atividades de aprofundamento das especificidades das diversas habilitações. Essa segunda etapa é subsidiada pela Metodologia da Pesquisa, pela Prática Profissional, culminando com o Projeto de Graduação.

Mesmo sem os dados mais objetivos de uma pesquisa, porque não temos ainda uma avaliação geral depois da última mudança curricular, é possível apontar alguns dados que permitem identificar a mudança de direção e de resultados, reforçando a orientação dada pelo MEC na mudança promovida.

A orientação no curso de graduação do ILA mudou sensivelmente, a partir dos anos noventa, com o retorno de professores afastados para qualificação em curso de mestrado na área de poéticas visuais e com o ingresso de novos professores com titulação e ou com produção artística que integram

eventos de arte em instituições reconhecidas, no sul e no centro do País.

Com a pesquisa realizada pelos professores, a vivência de um circuito de eventos de artes que, no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, se tornou visível, caracterizou cidades do interior do Rio Grande do Sul como pólos culturais, pela produção artística. A possibilidade de introduzir uma nova condução das disciplinas finais do curso de graduação, especialmente as específicas a cada terminalidade e a de prática profissional, é decorrência direta da experiência dos professores e da expectativa dos alunos sobre aquela, feita através da inclusão da reflexão no processo de trabalho. Foi essa nova orientação que evidenciou a necessidade de mudança curricular, iniciada em 1995. E em 98 a primeira turma teve a experiência de conclusão de curso sob a nova estrutura curricular, com o desenvolvimento do seu projeto de graduação.

Como resultado direto das primeiras mudanças, tivemos a participação de alunos em mostras representativas no Estado e fora dele, e também os primeiros ingressos em curso de pós-graduação, desenvolvendo pesquisa em poéticas visuais. Alguns desses alunos retornaram à universidade como professores substitutos ou já com titulação de mestrado, em função permanente, em alguns casos, substituindo professores afastados para doutoramento. E, nesse fluxo,

brevemente teremos os primeiros doutores que tiveram formação inicial com orientação para a pesquisa em arte.

Outras questões precisam ser apontadas aqui, pois servirão de base para algumas perguntas e ou respostas sobre as condições na orientação da pesquisa em arte. A efervescência da produção artística dos anos oitenta no Rio Grande do Sul teve papel motivador importante para a opção dos professores pela qualificação na pós-graduação em poéticas visuais. Estimulou a criação artística com a circulação, a produção de alguma crítica que respondia a essa produção. Esse movimento pode ser constatado em Pelotas pelo número de eventos, de espaços de exposições e pela presença de artistas do centro do País. Espaços oficiais e espaços comerciais promoviam de oito a dez mostras mensais, além dos salões. Toda essa produção motivou o intercâmbio entre as várias cidades-pólos do Estado e dessas com a capital, no início dos anos noventa, através do Instituto Estadual de Artes Visuais. A produção circulou, ficou próxima do público, dos estudantes; a crítica surgiu como decorrência dos acontecimentos, e a produção de jovens artistas teve também o incentivo da perspectiva de continuidade da pesquisa no curso de pós-graduação.

Entretanto, na metade dos anos 90, apenas o Museu Leopoldo Gotuzzo mantinha, em Pelotas, com certa regularidade, as suas exposições. E só agora começam a surgir lentamente novos espaços. Essa diferença de contexto reverbera no público que chega à universidade, no futuro pesquisador cuja convivência com a produção e a criação artística é extremamente reduzida, sempre mediada, impedindo a experiência direta. Como consequência temos estudantes que, na sua maioria, são movidos por uma concepção de arte e por inquietações que não diferem das do senso comum.

Essa condição dá a dimensão do caminho a ser percorrido hoje pelo aluno para que sua escolha por uma das habilitações no momento indicado pela própria estrutura do curso o encontre apto a fazê-la com critério; para que os conhecimentos e experiências adquiridos dêem alguma sustentação à sua trajetória e sirvam como o suporte que lhe permita encontrar um lugar onde possa lançar suas dúvidas/perguntas, instaurando o movimento que configurará sua poética. A constatação dessa experiência, revelada pela proximidade que a orientação permite, começa a apontar a necessidade de um novo estudo do currículo.

A grande dificuldade de dar-se voz ao aluno da graduação é a quase impossibilidade de ele demarcar um lugar no seu fazer pessoal que o coloque dentro de um espaço suficiente de onde possa esquadrihar horizontes e conduzir sua trajetória, orientado pelo movimento que a poética pode criar. É uma espécie de falta de horizonte que possivelmente impossibilita a alternância entre o fazer mergulhado, envolvido em todos os seus

gestos, e o distanciamento para, de fora, poder identificar o movimento que resulta do embate entre a vontade do artista e o respeito às possibilidades do material. Da ação justa de um para ativar e não se sobrepor, dominando a possibilidade do outro. Da negociação que passa a se estabelecer entre a vontade do artista/pesquisador e a vontade do trabalho que começa a se estabelecer a partir do seu próprio aparecimento, que se move no fazer que refaz o já feito para alcançar a integridade do todo, considerando o fazer de seus contemporâneos e de seus predecessores.

Usa-se a pintura para tentar pensar sobre essa relação. A pintura que exige a ação da mão do artista, que se impõe à necessidade do gesto, da escolha de procedimentos feitos no momento preciso. O movimento que, implicado entre ambos, se dá por uma alternância de pergunta e resposta, podendo variar a ordem dessa condução. O pintor decide, projeta no vazio. A ação vai dar corpo no mundo ao seu desejo, através do embate com o material. Esse momento se dará num espaço de engeguencimento, próximo da tela. É um segundo momento. O primeiro foi a observação a distância.

Toda a preparação para esse ataque, que pode ser vio(lento) ou delicado, é feita a uma certa distância à qual o pintor retornará para decidir o próximo passo. Este será avaliar, pensar sobre a ação estabelecida graças ao travo que o mundo propicia à passagem do que era desejo e agora passa a agir no mundo. Mas ainda não é a medida definitiva, ela será obtida progressivamente. Passo a passo, gesto a gesto, um refazendo o outro enquanto a superfície de cor vai redimensionando as relações anteriores, como observava Matisse: *"...Tenho uma tela de tintas frescas e a retomo.. O tom, sem dúvida, irá tornar-se mais pesado. Ao meu tom inicial irá suceder-se um outro que, tendo mais densidade, irá substituí-lo com vantagem, apesar de menos sedutor para os olhos"* (Chipp, 1988, p.129).

Enquanto o trabalho vai se constituindo, vai movendo o pintor entre o ponto cego de sua ação e a distância de onde avalia o já feito, o projetado e pela indicação do resultado refaz o seu projeto e prepara a próxima investida. Sucessivamente fazer e refazer cria intervalos para olhar, para decidir e para ouvir. Sued já disse: *"Quando tenho dúvidas sobre a cor que devo usar, fecho os olhos e ouço a música que as outras cores fazem"* (Roels Jr, 1989,p.33). Mas a liberdade para poder alcançar esses acessos só advém do cuidado que se possa ter com os sentidos e o modo de sensibilizá-los. Rausmüller fala dessa liberdade que vê na pintura de Ryman e sugere que ela decorre dos conhecimentos, mas que eles não são ainda suficientes. É preciso energia, capacidade e sensibilidade para que se propicie um momento de estar em foco, momento de concentração de todos os poderes do artista que dispõem alguma coisa no que está fazendo. Ryman responde: *"Para mim,*

o que é muito importante na pintura é não pensar enquanto pinta. Você pode pensar antes de pintar, depois de ter pintado, mas enquanto está pintando, pensar é a pior coisa que se pode fazer". ... "O artista apenas faz aquilo. Acho que isso só pode acontecer, naturalmente, quando você compreende os seus materiais e não tem de pensar sobre aspectos técnicos". Caso contrário: "..., não consegue deixar a pintura surgir" (Rausmüller, 1997, p.700).

Se considerarmos essa passagem entre a luz que permite projetar e a cegueira, que permite a ação e de novo a luz, que permite observar, decidir, dialogar, comparar as perdas e os ganhos da passagem do que estava ausente e começa a aparecer, é o movimento que vai se estabelecer como o da feitura da pintura; cada repetição desse mesmo movimento gerará, então, um percurso que se confundirá com o do próprio trabalho, o que fará a pintura surgir.

A reflexão do artista/pesquisador deverá dar acesso a esses mecanismos. Assim, a obra do artista tem a possibilidade de não estar subordinada à sua fala, a uma fala. Sua reflexão poderá dar acesso à especificidade do seu processo de criação e, através das decisões reveladas, poder-se-á chegar à pintura sem que se caia na tentação de traduzi-la, sem que se pretenda dar conta definitiva dela.

Para tanto, o percurso que o artista carrega consigo e de onde pode projetar suas novas direções ajuda no acesso ao movimento que a sua poética pode instaurar, mesmo quando o novo arremesso se opõe à direção escolhida até o momento. Pois, como o corpo do caminhante que, sofrendo a ação da topografia, se move oscilando entre os deslocamentos que o eixo do equilíbrio pode sofrer, a mudança na postura do corpo redesenha o rastro, mas o diálogo é mantido e a coerência é dada como resultado. O envolvimento intenso, a cada passo da experiência, poderá garantir a validade e a singularidade do percurso de cada artista. Como fazê-la decorre de um projeto que permita uma primeira escolha de direção. Desenvolvê-la é a possibilidade de fundar um lugar próprio, de onde sairão modificados o lugar inicial e o artista. E sua obra não acaba, deixa-o preparado para novas perguntas, para a escolha das novas direções, apto para novos ataques e novas passagens pela cegueira e para a luz como condição própria e necessária para que a trajetória e obra se confundam.

A orientação deve deixar surgir o projeto como indicação de uma direção, quando da partida, mas só o movimento do seu desenrolar vai determinar mudanças e escolhas que modificarão o projeto inicial. O enfrentamento do percurso poderá negar o projeto que continha os conceitos que balizaram a pertinência das perguntas iniciais, mas essa negação será bem-vinda se for condição necessária para melhor precisar os conceitos.

Logo, as dificuldades encontradas na orientação do último grupo levou-nos a propor que,

ao invés de os alunos escolherem seus orientadores no último semestre, as escolhas devam ser feitas durante o desenvolvimento da disciplina do projeto de pesquisa do penúltimo semestre, para que os orientandos e orientadores possam se escolher com conhecimento mais profundo dos projetos e dos suportes que terão à disposição para o percurso do projeto. O tempo de trabalho previsto até aqui tem se revelado insuficiente para que a orientação encontre a medida correta na condução necessária para as circunstância e para o aluno/pesquisador desenvolver ao máximo suas potencialidades.

Referências bibliográficas

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROELS JR, Ronaldo. Cor, música e construção. *Revista Guia das Artes Internacional*, São Paulo, n.13, 1989.

RAUSMÜLLER, Urs. Entrevista com Robert Ryman. *GÁVEA: Revista de história da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, v.15, n. 15, 1997.

Diretrizes curriculares: ressignificando o conceito de controle

Ensaio semiótico a partir do método greimasiano

*Umbelina Maria Duarte Barreto
Mestre em Antropologia Filosófica pela PUC-RS.
Doutoranda em Educação pela UFRGS.
Professora do Instituto de Artes da UFRGS.*

Resumo: Este trabalho aborda a transformação da matriz curricular dos cursos de formação em Artes Plásticas/Visuais por meio da ressignificação do conceito de controle.

Palavras-chave: currículo, controle, vigilância, arte, ciência, auto-organização.

Abstract: This paper examines the curricular base transformation at the Plastic/Visual Art Course through changing meaning of control concept.

Key words: curriculum, control, vigilance, art, science, self-organization.

I Introdução

I.1 Modos de representação e apresentação

A semiótica de Greimas¹ constrói a possibilidade de ressignificação de um texto, tornando-o semioticamente descritivo. Antes da Semiótica Estrutural, os textos eram essencialmente interpretativos², abrindo-se somente à explicação ou à representação. Porém, a partir da observação de regularidades constitutivas, os textos tornaram-se semioticamente descritivos, abrindo-se também à reapresentação, o que possibilitou a visibilidade do objeto abordado na interlocução da compreensão de seu texto, ou seja, partindo do sentido dado, instala-se a possibilidade de traçar um percurso gerativo no encontro da significação.

Verifica-se, ao focalizar inicialmente a questão da ressignificação de um texto, que se faz necessário debruçar-se sobre a polissemia dessa palavra. Greimas, no Dicionário de Semiótica (1979)³ traz à consideração de texto como enunciado opondo-se a discurso; logo a seguir, texto como sinônimo de discurso, mas, também, evidencia texto como uma grandeza, num sentido amplo e num sentido restritivo, ou seja, correspondente à totalidade de uma cadeia lingüística e correspondente à natureza configuradora de limites de um objeto, tornando-se sinônimo de corpus. Porém, além desses sentidos,

é construído um significado que enfoca texto como produtividade, subsumindo nesse conceito o conjunto de operações da produção e das transformações do texto. Essa nova definição constitui o texto a partir dos elementos semióticos relacionados ao projeto teórico da descrição.

Para localizar o ponto que interessa ao escopo deste trabalho, busca-se, nesse momento, explicitar as relações que passarão a ser criadas entre um texto como produto e um texto como produtividade. Essas relações estarão presentificadas recursivamente em todas as etapas desta produção. Essa recursividade tem por finalidade a emergência de um novo significado do conceito de controle, o qual se considera ser a chave para a substituição entre matrizes curriculares, cujo texto se põe como centro desta abordagem.

O texto produto é tomado aqui como um modo de representação, e o texto produtividade, por outro lado, é visto como um modo de apresentação ou reapresentação. Porém é necessário esclarecer que o modelo máximo que temos em mente é o modelo da Arte onde esses dois modos reiteradamente se entrelaçam, tornando visível ora um, ora outro.

Encetando o percurso, ao tomar como objeto de análise a transformação, no Brasil, da matriz curricular dos cursos superiores de Arte, atualmente Artes Visuais, determinada através da Lei Federal de Diretrizes e Ba-

ses da Educação Nacional de 1996, que fixou no exercício de autonomia das universidades a determinação dos currículos e programas desde que observadas as diretrizes gerais pertinentes, constroem-se algumas passagens das determinações da Lei de Regulamentação anterior, datada de 1968. Esta, combinada com a Lei de 1971, definia um Currículo Mínimo, na busca de significados essenciais ao entendimento daquilo que se pode determinar a priori como um controle da educação, no sentido geral de um exercício fiscal de uma atividade, para que esta não se desvie da norma preestabelecida.

A primeira parte deste trabalho abordará o Currículo Mínimo na tentativa de fazer emergir os significados dessa determinação de Lei contextualizados na área das artes. Isso significa que de um texto produto se farão emergir as representações históricas correspondentes ao estabelecimento de lugares determinados para a área das artes na construção do conhecimento.

Na segunda parte, partindo de Diretrizes Curriculares, não mais de estabelecimento de Currículo Mínimo, trabalha-se o "apontar" no contraponto do "determinar" como possibilidade de uma construção interna da área das artes, abrindo ao possível encontro das proporções e conteúdos através do desenho real da consciência participativa da área na construção do conhecimento.

A parte final deste trabalho faz uma "varredura de superfície", para usar a metáfora da escanerização e não a da fotografia, mapeando o conceito de controle em suas diversas contextualizações, pensando na amplidão da apresentação da superfície e por um momento deixando de lado as representações da profundidade.

II Currículo mínimo

II.1 A diferença imposta

O enquadramento da área de artes no ensino superior brasileiro se deu com a definição da Educação Artística como uma área de "formação especial", tornando-a autônoma e inserindo no complexo de cursos que formavam o "campo de Comunicação e Expressão". O modelo já estava traçado e era o mesmo para todas as licenciaturas, composto de uma habilitação geral e habilitações específicas. Nesse modelo estava prevista como geral e específica uma relação das "grandes divisões da Arte", ou seja, Cênicas, Plásticas, Desenho⁴ e Música. Verifica-se que esse modelo torna visível uma contradição existente entre uma formação generalista⁵ e uma formação especializada, e vê-se que a área das artes é o campo ideal para que se construa a visibilidade de um desejo insatisfeito de unidade.

O desejo que a racionalidade científica traz embutido em seu método de conhecimento de exercer o controle sobre todas as áreas é um dos responsáveis por este equívoco, que resulta, nesse caso, na transformação do educador em um animador cultural, ou operacionalizador de eventos, o que faz lembrar os também extintos engenheiros operacionais, um outro equívoco da modernidade. Não se afirma com isso que um animador cultural ou um operacionalizador de eventos não têm uma função na sociedade, provavelmente, sejam muito importantes na educação informal; de outro modo, afirma-se, sim, que a formação em artes deve ultrapassar a possibilidade de formar somente animadores culturais.

Por um lado é interessante que estas tentativas ocorram na modernidade, no auge da racionalidade, expondo uma exacerbação técnica que traz em seu próprio ventre o descontrole. Por outro lado, se quer lembrar aqui que a modernidade, com sua origem no Renascimento, fornece dois modelos de conhecimento, apesar de somente um ser considerado como tal: um cartesiano, vindo do filósofo René Descartes, cujo "Discurso do Método" é a origem de nosso método científico, e um davinciano, que certamente não é reconhecido como método, a não ser pela referência ao trabalho de Paul Valéry, "Introdução ao método de Leonardo Da Vinci"⁶, no qual afirma que Leonardo não se parece nem com os antigos nem com os modernos, sendo o fundador de uma Europa distinta. Para Valéry a reciprocidade entre o fazer e o saber, sendo o primeiro a garantia do segundo, é a característica fundamental de seu trabalho. Leonardo chegou à atualidade na qualidade de artista, e todos os seus estudos, nas diversas áreas do conhecimento, têm um amplo reconhecimento artístico e nenhum reconhecimento científico. A ciência explicitou seu método, a arte explicitou seu produto e inaugurou-se no Renascimento a pretensão de controle sobre todo e qualquer objeto ou produto através do método da ciência.

A transformação de "DaVincis" em cartesianos ainda ocorre na atualidade, mas já se vislumbra uma brecha quando se vê a ciência sendo perturbada em seu controle e tendo que investir maciçamente em vigilância, precavendo-se em seu desequilíbrio.

No texto do parecer de 1973, que fixa os Conteúdos Mínimos da Lei 5.692, de 1971, encontra-se, na etapa que trata da parte comum do currículo, numa referência a uma formação generalista⁷ ou especialista, o seguinte:

"...Impõe-se, em consequência, um grande equilíbrio entre os dois extremos; equilíbrio contra o qual, aliás, milita a tradição brasilei-

ra de um ensino superior prematuramente especializado....”

O texto afirma ainda que o professor não deve ser um especialista (lembre-se de que a ênfase é sempre no conteúdo considerado próprio da área e nunca no conteúdo pedagógico), e, mais além, preconiza uma clara separação entre a teoria e a prática, da mesma maneira enfatizada pela ciência, quando diz que

“... exige-se uma adequada coordenação das disciplinas diferenciadas para que o futuro mestre possa perceber o fato artístico na substancial unidade em meio as suas distintas manifestações.”

A exposição desses fragmentos da resolução confirma a direção racionalista dada à área artística, e, é claro, o total descrédito à área pedagógica, propondo separações mutiladoras, unidades inoperáveis e arbitrando necessidades da área, partindo exclusivamente de uma abordagem externa.

Na seqüência da resolução tem-se a parte diversificada, na qual se encontram os conteúdos mínimos necessários a cada grande divisão artística. Nessa etapa é dada uma ênfase na vantagem da diversificação, sugerindo a possibilidade de articulação entre o bacharelado e a licenciatura, e, de certa maneira, é proposto que um seja a metade do caminho para o outro, expondo as deficiências impostas a um e outro.

Ainda, em relação à formação pedagógica, ela foi simplesmente agregada, da mesma forma que os currículos mínimos da área comum e da área diversificada e, quanto à duração dos cursos, foi definida, para reafirmar a cientificidade da resolução, como um esquema superior ao traçado como referência às Humanidades, e idêntico ao traçado para as áreas de Ciência e Tecnologia, o que demonstra esta mescla construída entre ciência, técnica e arte. E arte aqui está presente porque evidentemente é o conteúdo do curso, pois seria mais correto dizer que o curso de Arte foi pensado e elaborado unicamente na forma de gestão e implementação da Ciência e Tecnologia.

A fixação do conteúdo mínimo é definida no texto por matérias, sendo obrigatórias as seguintes na parte comum: Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas; Estética e História da Arte; Folclore Brasileiro; Formas de Expressão e Comunicação Artística.

Afirma Souza (1991)⁸ que a matéria abrange um campo do saber e pode ser separada em disciplinas. Explica ainda que na parte diversificada a matéria foi desdobrada em disciplinas que contêm as especificidades a serem estudadas nas diferentes etapas do curso.

Na parte diversificada é necessário que se pontuem as disciplinas de duas habilitações, que, em sua essência, dizem respeito à área de Artes Visuais: na Habilitação em Artes Plásticas têm-se: Evolução das Artes Visuais; Fundamentos da Linguagem Visual; Análise e Exercício de Técnicas e Materiais Expressivos; Técnicas de Expressão e Comunicação Visuais; na Habilitação em Desenho têm-se: Evolução das Técnicas de Representação Gráfica; Linguagem Instrumental das Técnicas de Representação Gráfica (Desenho Geométrico, Geometria Descritiva e Perspectivas); Técnicas de Representação Gráfica (Desenho Mecânico, Topográfico, Arquitetônico e de Interiores); Técnicas Industriais; Introdução ao Desenho Industrial.

A exposição acima dos conteúdos mínimos de duas áreas diversificadas atende ao Currículo Praticado, que serve de referência a este trabalho ao fazer parte da minha experiência como docente da UFRGS, do Instituto de Artes, lotada no Departamento de Artes Visuais. O currículo do Curso de Artes Plásticas da UFRGS congrega sete Bacharelados e uma Licenciatura e foi determinado tomando como base as duas habilitações das quais se definiram os mínimos acima.

A imposição de conteúdos mínimos passa uma idéia de um padrão determinado que pode ser medido facilmente, afirma William Doll (1997)⁹, quando se refere ao sistema científico de gerenciamento pedagógico e à exigência de mensuração de resultados à luz de padrões fixos, o que certamente garantiria o controle científico. Doll vai mais longe ainda quando afirma de um modo radical que o pensamento da racionalidade técnica pensou um Currículo à prova de professor, pois via na ciência o caminho para a salvação social. Isso parece soar como um absurdo, pois hoje não se consegue mais pensar em um currículo que não se defina como um processo de desenvolvimento, numa abertura à transformação, focalizando-se a dinâmica e não, a estase do currículo. Pode-se de certa maneira dizer que o currículo passou de objeto pré-definido, com um controle total da sua parte mais significativa, a sujeito interativo.

O currículo monitorial parece que foi suficiente para manter o controle, e a qualidade esteve garantida por um longo tempo pela quantidade confirmada. Mas, por outro lado, o que essa imposição acarretou no desenvolvimento dos cursos? De imediato impõe-se à visão um currículo que perdeu o significado de uma parte de seu corpo, pois se os mínimos determinados há trinta anos atrás, na época eram a atualidade das áreas, é certo que essa atualidade precisa de uma nova atualização, sendo essa perda agravada pela adequação científica imposta à área artística. Os “mínimos” passaram de determinantes a inoperantes, decretando explicitamente seu caráter impositivo

de presença. Os “*mínimos*” passaram a ser vistos como a diferença imposta e, também, como desagregadores do todo, metástases que passaram a provocar a necessidade da mudança.

II.2 O Paradigma cartesiano

Afirma Tomas Kuhn (1970)¹⁰ que um paradigma controla métodos, problemas e padrões, assim como “*a constelação mais ampla de crenças, valores e técnicas*”. O paradigma cartesiano é denominado também de paradigma moderno, sendo fundado no empirismo de Newton e no racionalismo de Descartes. A dominação da Educação por um sistema de ordenamento linear, seqüencial e quantificável reflete a ciência em que se apóia, e isso define uma das perspectivas que apontam o currículo como um conjunto de conteúdos a ser ensinado numa organização por disciplinas e como o plano de ação pedagógica fundamentado e implementado no sistema tecnológico (Pacheco, 1996)¹¹. O conhecimento, neste paradigma, é algo a ser transmitido e descoberto, numa negação da transformação e da criação.

Percebe-se que as abordagens que se fazem na atualidade a respeito de currículo são polarizadas de tal modo que este novo campo se torna palco de batalha de paradigmas diferentes. O paradigma cartesiano define-se através de uma metáfora mecânica, e isso acarreta um currículo fechado numa organização em disciplinas, em que os objetivos estão fora e são como que carregados ao longo do currículo. Doll¹² afirma que o professor acaba se tornando um condutor do aluno, o qual, no pior dos casos, acaba se tornando um objeto sendo conduzido. Espelha-se isso no método de Descartes de “*conduzir corretamente a razão*”. Mas, tão grave quanto isso é o estabelecimento a priori do desempenho que se espera obter com o currículo.

A “*teoria*” é sempre substantiva neste padrão paradigmático da modernidade, assumindo uma posição privilegiada em relação à “*prática*”, que acaba sempre sendo vista como uma aplicação da teoria. Porém, esta posição é complicada ao ser estabelecida num curso superior de Arte (pense aqui na especificidade da arte manifestada na experiência artística)¹³, determinando constituições subjacentes, mas que, ao longo do tempo, foram minando o campo do conhecimento artístico, abrindo fissuras que vão se explicitando nos diversos níveis, alcançando inclusive a pós-graduação. (Isso é fundante da situação atual onde correm linhas paralelas e competitivas que se propõem a formar o teórico, o prático e o educador)

O paradigma cartesiano funda a razão moderna ao paradoxalmente reduzir para ampliar, e, é interessante perceber que, sincronicamente, instala-se na Arte a redução da visão binocular para uma visão monocular, com a criação do sistema

perspectivo, duas construções reducionistas, que tomam como base a matemática, com vistas à determinação de um controle externo, ainda que virtual.

Na extensão da razão e da percepção, assim construídas no Renascimento, levadas em tensão ao encontro da metáfora do olho mecânico da máquina fotográfica, marco de um desenvolvimento áureo da modernidade, complementa-se a instauração deste novo modelo de visão, que abre uma nova chave deste paradigma, onde o rebatimento dos objetos em sua obstrução ao caminho da luz gera uma escrita de sombras como a perfeita luz da razão, e, fica claro aqui que esta leitura que se faz não é mais moderna. Estranha triangulação entre o olho, o espírito e a luz!

Talvez seja, justamente essa obstrução que levou o ser humano a uma nova mudança paradigmática, construída através da articulação do totalmente externo e por isso um outro, com o totalmente interno, mas também um outro, pois imposto. A diferença interna, vista nesta perspectiva, traz à luz um novo padrão composto, passando do simples ao complexo, numa mudança quantitativa/qualitativa que, ao ser conscientizada, gera a possibilidade de assumir o controle de sua própria criação. Essa recorrência do sistema sobre ele mesmo provoca o que a modernidade descobriu como fenômeno de auto-organização, inaugurando a leitura da pós-modernidade contextualizada em um novo paradigma.

II.3 Exatas x Humanas ou teoria x prática

Pode-se pensar que seja certo que as universidades se organizem academicamente, construindo seus cursos cientificamente, pois o único conhecimento com valor reconhecido é o conhecimento científico. Sendo assim, isso acabou se tornando a norma aceita como natural. A padronização dos currículos, ao focar o controle, enfatizou também o progresso através da eficiência de seus modelos. Hoje o progresso tem um novo significado, pois a ordem para o progresso trouxe recalcada em seu ventre a desordem, reintegrando ao imaginário a figura do caos, que há muito tempo havia sido banido.

Em que medida esta ordem abstrata e uniforme, que se define na dominação, impossibilitou o exercício dos métodos reflexivos próprios das áreas humanas? As pluralidades preconizadas pelas universidades uniformemente ordenadas em seqüenciamentos lineares lembram os processos de produção industrial, que eliminam toda e qualquer mudança qualitativa ao longo do tempo, e ainda recomendam uma clara separação de fins e meios.

Mas o desenvolvimento científico entrou numa curva assintótica¹⁴ com o desenvolvimento tecnológico atual, trazendo, também, a multiplica-

ção exacerbada daquele único olho, dito controlador, que imperou por aproximadamente um milênio. Dessa multiplicação configurou-se uma imagem da qual já não se pode afirmar que seja diretiva, focal e linear. Passa-se, então, da límpida imagem do conhecimento científico que tudo explica e que, desse modo, se tem reproduzido constantemente em nossas mentes, para a ambígua e paradoxal imagem, cuja referência não é mais a natureza visível, controlada e dominada, mas, sim, a natureza mítica, descontrolada e caótica. Passa-se, então, do olho controlador ao olho devorador, o qual necessita ser controlado, o que, para continuar na ordem do mito, pode vir a se construir no reflexo de um espelho, ou na reflexão, como um exercício da consciência, geradora de uma nova ordem engendrada em seu próprio controle.

Por outro lado, o privilégio da teoria frente à prática foi levado ao extremo de se considerar, inclusive, um equívoco, o fato de se caracterizar uma disciplina como prático/teórica ao invés de teórico/prática. Isso acarretou para as áreas fundamentalmente enraizadas na arte do fazer, distanciado de um fazer científico aceito como paradigma, um descrédito em seus princípios e um desvio ao forçar a utilização de princípios de uma natureza diferente da sua, imprimindo a essas áreas uma perda de significados. Vê-se hoje, em muitos casos, que essa norma imposta foi responsável por algumas inversões, como a cientificização de áreas não científicas, simultaneamente à busca desenfreada da ciência, que tenta encontrar em si os fundamentos de um paradigma que não mais lhe correspondem.

II.4 O currículo imposto

Por que se devem ensinar certos conteúdos e linguagens e não, outros? Essa questão foi negada à reflexão das áreas nas universidades por um longo tempo, acarretando uma absorção uniforme de métodos, intenções e orientações. Este currículo imposto, dito à prova de professor, mostrou-se também à prova de mudanças, pois seus conteúdos mínimos estabelecidos por normatizações, geraram um único modo de pensá-lo. O currículo passou a ser pensado somente como um depósito de conteúdos, abrangendo-os como sua única definição. Toda e qualquer mudança, se é que se poderia chamar de mudança, se restringiu ao acréscimo ou extinção de disciplinas que não fizessem parte do mínimo, é claro.

Mas um currículo é também um texto (assim também o define Lundgren, 1983)¹⁵ e, como texto, é produtor de sentido, guardando regularidades que possibilitam sua ressignificação. Um texto sempre representa um tempo/espaço determinado historicamente e, por isso, ao ser recontextualizado,

pode ser palco do novo em sua reapresentação.

Nas investigações das teorias curriculares fala-se hoje em reconceptualização do currículo, e verifica-se que os pontos-chaves que deverão ser questionados nesta investigação mudam o foco do ensino para a aprendizagem, do dever ser para o poder ser no exercício do possível e não do determinado, do conteúdo para o contexto, do objeto para o processo, e do sistema fechado para o sistema aberto, focalizando não a transmissão, mas a construção do conhecimento.

Estes pontos estão colocados por Pacheco (1996)¹⁶ da seguinte maneira:

- a legitimidade normativo-jurídica do plano estruturado com referentes de aprendizagem;
- a interligação do que pode ser, face ao que deve ser;
- a defesa de valores, propósitos e significados de cada cultura;
- o papel de um ator curricular como parte integrante de um trabalho conjunto;
- um projeto de formação orientado para os desafios do mundo da pós-modernidade.

Como se apropriar do currículo imposto e transformá-lo num projeto de formação orientado para os desafios da pós-modernidade? A contextualização pós-moderna do currículo imposto dará visibilidade à falta de conexões com a natureza de nossa cultura atual, minando os propósitos educativos que de certo modo serviam anteriormente para a modernidade. A rígida estrutura disciplinar seqüencialmente linearizada não permite que se pense em autonomia, a qual fica restrita a experimentações individuais dos atores curriculares desintegrados e competitivos. Não são gerados em consensos, nem acordos.

O termo currículo significa percurso, caminho, e nesse sentido já se presentificam dois significados, um, do todo deste percurso; e outro, de seu desenvolvimento. Um fazendo uma referência direta ao conteúdo, e outro, à forma, um produto, outro processo. Esses dois planos deverão estar intrinsecamente ligados para que se concretize a apropriação do currículo imposto vigente e realmente se possa transformá-lo em um projeto de formação onde se façam presentes a reflexão, a reorganização e a ação interativa. Se a diferença abriu um espaço de desassossego e inquietação, a apropriação do que foi imposto reativou a reflexão sobre a identidade perdida.

II.5 Definindo o sentido pelo mínimo

É difícil deixar de usar diretamente a experiência da área artística quando é justamente minha área de formação, e desse modo fico aqui pensando em como a arte minimal (movimento de arte contemporânea) foi reduzindo o seu objeto e se

apropriando dos espaços até inverter a relação entre o objeto e o espaço, passando este a ser o objeto e o objeto, o pretexto para mostrar o espaço, e isso, inclusive, gerou um novo conceito dentro da arte, construído por Rosalind Krauss¹⁷, que é o conceito de campo expandido.

A reflexão sobre a experiência artística é sempre pertinente, e o interesse que se tem ao torná-la visível deve-se ao fato de sempre presentificar um todo significativo, que, mesmo ao se apresentar como mínimo, vê-se que este é o todo significativo que lhe corresponde.

Mas de que mínimo que se fala agora? Do mínimo imposto pela ciência? Do mínimo espaço de autonomia para o exercício da arte? Da mínima relação necessária a qualquer desenvolvimento? Do mínimo padrão que nos colocaria lado a lado com a diferença?

Leonardo Da Vinci¹⁸ em seus escritos exorta o "buscador das coisas" a não se contentar em conhecer as coisas somente como a natureza as produziu, mas também a regozijar-se com o conhecimento das coisas que se desenham em seu espírito. E viu-se anteriormente Valéry¹⁹ exaltando esta indissociabilidade do fazer/saber.

Mondrian (artista que foi um dos maiores expoentes do modernismo) apresenta no desenvolvimento de sua obra um desdobramento da forma que vai da realidade natural à realidade abstrata, ao transformar o vazio e o cheio de uma realidade natural representada e rerepresentá-la por uma grade. Essa grade aparentemente controladora passa a ser a estrutura elementar e radicalmente simples que ele afirma como necessária para suportar o exercício de sua liberdade artística. Pode-se ver essa grade como uma caixa de ressonância que aos poucos vai vibrando ritmicamente a cada vez em estruturas mais complexas, e aí se compreende como seus trabalhos finais podem representar visualmente as complexas harmonias jazzísticas de uma forma que transcende qualquer limite entre a música e a pintura.

O prefácio da obra "Arte Plástica e Plástica Pura", de Mondrian²⁰, inicia com a seguinte citação, que de certa maneira nos apresenta esta consciência da transformação intrínseca à construção da realidade:

A cultura produz uma relativa consciência da expressão mutável da realidade. Quando se alcança esta consciência, tem lugar uma revolução: é o princípio da liberação desta expressão da realidade. A isto segue a destruição do que a limitava. A intuição venceu. É possível uma percepção mais clara da realidade, aparece um novo realismo...

A referência a Mondrian é somente uma das muitas formas de percepção de um processo de auto-organização que, partindo da organização de um mínimo inicial, tal como uma unidade e um meio,

para usar o sistema biológico de Maturana²¹, passa a se produzir continuamente a si mesmo numa evolução estrutural de ordens complexas. O limite que define algo como uma unidade diferenciada e autônoma é também a sua autonomia de especificar sua própria lei, ou seja, aquilo que lhe é próprio. E a auto-organização só se dá nesse exercício de autonomia.

III Diretrizes curriculares

III.1 Apontando sentidos

A Proposta de Diretrizes Curriculares do Curso de Artes Visuais sistematizada pela Comissão de Especialistas de Ensino de Artes Visuais da SESu/MEC que deverá ser regulamentada nos próximos meses refere-se à Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional de 1996, da Constituição Federal de 1988.

Esta proposta espelha a reorganização da área, ao ser perturbada num limite máximo quando seu próprio meio passou a não mais lhe corresponder. Essa situação, como se tratou anteriormente, teve sua origem nas imposições da Lei dos "Currículos Mínimos" e intensificou-se pela lenta transformação da área, que vinha sendo soterrada pelas contínuas sobreposições de sua identidade, o que levou a uma impossibilidade de reconhecimento interno e externo. Ao tomar a identidade do outro e "virar a mesa", demonstrou que as capacidades reflexiva, criativa e perceptiva são próprias da especificidade do conhecimento artístico e que o método de conhecimento da Arte merece o mesmo respeito que o método de conhecimento da Ciência. Mostrou ainda a importância da diferença, pois se estruturou através dela.

É certo que o estabelecimento de Diretrizes pelo MEC busca uma atualização do Sistema de Ensino Brasileiro semelhante às atualizações que estão ocorrendo em outras partes do mundo. As resoluções que instituem as Diretrizes parametrizam desde as competências adequadas à formação, abrindo também o caminho para a formação continuada, até os recursos essenciais a esta formação, humanos, instrumentais, físicos, dentre outros, que deverão ser posteriormente foco de avaliação, complementando, desse modo, as perturbações necessárias para que se realizem reflexões periódicas sobre os projetos pedagógicos e os currículos vigentes.

Verifica-se que a proposição de currículo que está se tratando aqui deverá desenhar um currículo que esteja acompanhado por um projeto pedagógico que, como um "mapa de navegação", faça uma previsão dos tempos e espaços indispensáveis à formação. Esboça-se a grade por Competências e Habilidades que possibilitem a construção dos conhecimentos, associando-se a isso a presença de estratégias de aprendizagem e avaliação como organização do ensino-aprendizagem. A prá-

tica pedagógica presente nesta proposição curricular se dá na construção, apropriação e transformação dos saberes, possibilitando a amplificação permanente do currículo, que passa a operar como um sistema aberto.

Esta mudança de orientação contida na regulamentação do Ensino que, de certo modo, passa do dever ser para o poder ser, se insere na necessidade de auto-organização gerada pela pós-modernidade e pela própria globalização na contemporaneidade. A partir da auto-organização do sistema educativo, dispensa-se a tão propalada necessidade da gestão científica, que, ao utilizar um sistema organizado mecanicamente, conduziu-o ao extremo da caricaturização levando a estigmatização da burocracia que hoje se tenta desconstruir num processo devastador.

A compreensão da inadequação do modelo de Taylor (1969)²², propondo que um perito reúna o conhecimento sobre a gestão do trabalho e elabore uma ciência de sua execução para o adestramento do operário na função precisa que deve executar, é um dos motivos principais dessa desconstrução, apesar de, em muitos projetos e proposições, encontrarem-se ainda esquemas claros desta racionalidade técnica. Esta visão do currículo somente como objeto de gestão perde de vista sua dimensão histórica, social e cultural.

Na perspectiva atual das Diretrizes interligam-se o planejamento, a ação e a avaliação, prevendo uma construção curricular indissociada do processo de realização nas condições concretas onde se desenvolve. Incorpora o mundo da construção cultural e social ao converter alunos em participantes ativos, e todos os actantes do processo passam a assumir a criação do significado como criação cultural e social, subsumindo desse modo os conflitos aí existentes.

É somente na dinâmica desse processo que tem sentido a discussão em consenso ou dissenso para o estabelecimento de acordos relacionados às concepções artísticas dos actantes num curso de formação em Arte, pois dessa forma se estará garantindo a diversidade de tendências, que é o que define sempre a contemporaneidade do contexto artístico, observado o contexto histórico em que se encontra. A prática curricular, assim, estará em constante negociação e deliberação.

III.2 Em busca do significado perdido: o artista e o professor de arte

Afirma-se na definição de Competências e Habilidades na Proposta de Diretrizes Curriculares elaborada pela Comissão de Especialistas que:

"A arte é simultaneamente uma atividade humana e uma esfera de conhecimento, de modo que a inter-relação entre habilitação ou formação profissional e área de conhecimento, no caso da arte, é intrínseca."

Esta preconizada indissociabilidade entre fazer e conhecer na arte parece ser essencial para o resgate do significado desta relação entre o artista e o professor de arte.

É importante lembrar como Eisner (1979)²³ traz a sua experiência artística para dentro de suas reflexões a respeito do ensino e atua significativamente na recuperação do sentido artístico do ensino. Volta-se na pós-modernidade a falar "na arte de", recuperando significados do fazer que a modernidade havia embotado, mutilando o ser humano ao privá-lo de uma ação significativa.

Para Eisner o ensino é uma arte, pois os fins são criados no próprio processo; assim como os artistas, pintores, compositores, etc., os professores fazem juízos que são baseados em qualidades que se revelam no curso da ação; a ação dos professores não é dominada por uma prescrição ou rotina, mas, sim, por qualidades e contingências que são imprevisíveis e, ainda, o ensino pode ser realizado com habilidade e harmonia, de modo que para professor e aluno a experiência é vivida como uma experiência estética.

Eisner vai buscar em Dewey²⁴ o conceito de experiência estética. Para Dewey²⁵ é a qualidade estética que unifica a experiência enquanto reflexão, sendo a culminância de um processo. Esse sentido de totalidade presente na experiência artística e que gera a qualidade estética se dá na união do fazer e do padecer, significando que ora é o sujeito que constrói a obra, ora é a própria obra que aponta seu desenvolvimento, e nesta relação do formar e ser formado é que se dá a criação artística.

É interessante pensar que a grande maioria dos professores de um curso superior de Arte é também artista, mas o mais importante é que se possa como Eisner utilizar esta experiência na pluralização de experiências que se encontram reduzidas a um cientificismo técnico robotizado.

A referência que aparece na Proposta de Diretrizes da formação de um artista que é também um pesquisador pode ser a relação dialógica necessária à ampliação dos métodos de conhecimento monopolizados por definições científicas. Os padrões metodológicos hoje essencialmente científicos deverão padecer com o acréscimo de métodos artísticos.

Com o cuidado de não provocar simplesmente uma inversão, trocando um estado de coisas por outro, ou seja, com o cuidado de não transformar somente cartesianos em davincianos, deve-se talvez, gerar o espaço necessário para que cartesianos e davincianos possam criar juntos o conhecimento adequado à complexidade do mundo atual.

III.3 Orientação para uma prática curricular

A passagem que se quer construir agora lança uma ponte entre o produto e o processo, a representação e a apresentação, a transmissão e a criação, o sistema fechado e o sistema aberto, a organização e a auto-organização, o controle e o autocontrole, o cientista e o artista, o Currículo Mínimo e as Diretrizes Curriculares, e esta ponte está ligada ao que se denominou nas Diretrizes de Competências e Habilidades.

Competências são justamente ações e operações que se utilizam para estabelecer relações com objetos e entre eles, situações, fenômenos e pessoas que se deseja conhecer. São operações mentais estruturadas em rede que, mobilizadas permitem a incorporação de novos conhecimentos e sua integração a essa rede. Já as habilidades decorrem das competências adquiridas e referem-se ao plano imediato do saber fazer.

A proposta de um currículo a ser organizado por competências é o que define uma prática curricular centrada no processo e não no produto, voltada para a construção, apropriação e mobilização desses saberes. A construção de competências depende de conhecimentos significados.

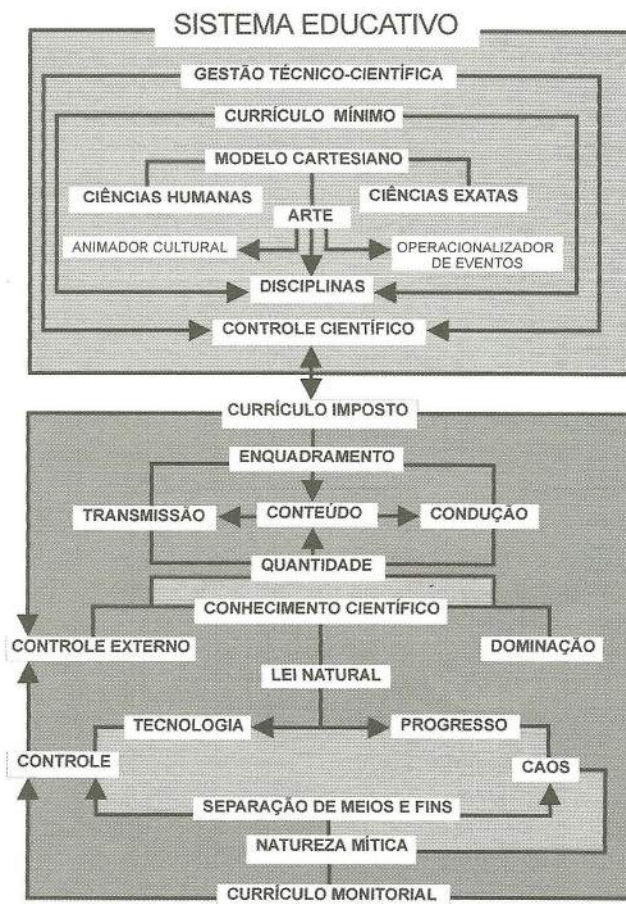
Até bem pouco tempo as capacidades que deveriam ser adquiridas na formação superior estavam garantidas através de um Currículo Mínimo, a prova de professor, prescrito e controlado por uma gestão tecnológica, que via nesse controle a confirmação da eficiência da Ciência. O produto transmitido garantia o produto final. Porém o padrão estrutural da inteligência mudou, e, hoje, não se fala mais em aquisição de capacidades, mas, sim, em construção de competências.

Competências são estruturas da inteligência que dependem para sua construção não só de um conhecimento adquirido, pois sabe-se hoje que o conhecimento não está posto, ele precisa ser construído e significado, para assim movimentar a rede.

É necessário que se conceba e se desenhe a rede (a exemplo de Mondrian²⁶), e desse desenho tem-se uma nova significação para um termo que para muitos tem um sentido negativo e limitador: a palavra grade, que, se for vista como produto, significa prisão, limite, mas, se a tomarmos como um processo, o foco passa do plano que impede a passagem para as conexões, que, ao inverso, são agora as que constroem a passagem. Tem-se então elaborado a passagem de um sentido de grade numa referência a um objeto duro e inorgânico a um sentido que se aproxima mais de uma rede numa referência a um objeto flexível, orgânico e aberto à relação.

IV O controle

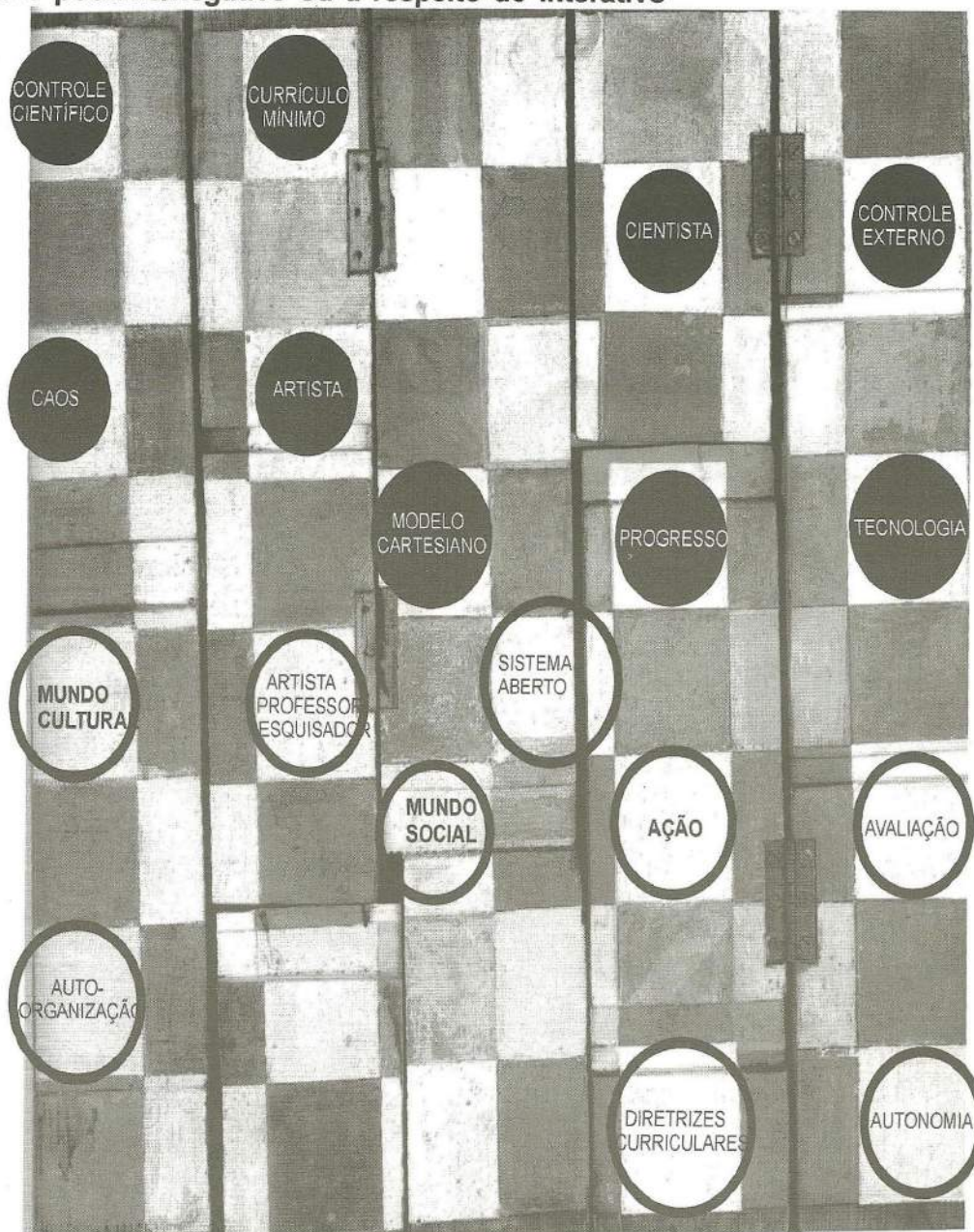
IV.1 Sobre o sentido negativo



IV.2 Sobre o sentido positivo



IV.3 Sobre o positivo/negativo ou a respeito do interativo



A imagem interativa que se utiliza para concluir este texto é de um trabalho do artista contemporâneo Peter Greenaway, *"Tabuleiro de Jogo"*, que foi realizada em 1968, na técnica de óleo sobre madeira.

Nesse espaço está posta a idéia que corresponde ao confronto dos paradigmas dos quais tem se tratado desde o início deste texto.

A presença no trabalho de Greenaway de uma grade que faz referência a um jogo qualquer, cujas regras são sempre intrínsecas e definidas, simultânea à presença de outras realidades sugeridas no segredo da sobreposição de outra grade, contendo pequenas dobradiças sugerindo portas que apontam aquilo que não se mostra, é o complexo em que jogamos o confronto das duas realidades paradigmáticas.

No caminho que se percorre, numa certa linearidade temporal até alcançar-se o espaço das redes semióticas, que reapresentam no final o sentido resignificado do conceito de controle, explicita-se nosso envolvimento e a expectativa do exercício

futuro. Ao mesmo tempo em que se aponta um movimento que, tendo vivenciado o controle externo do paradigma cartesiano, redescobre a autonomia da ação autopoietica (para usar o termo de origem da teoria da auto-organização) ao redefinir constantemente seus próprios limites.

Mas, é exatamente esta a experiência do exercício da arte que nos assalta em todas as etapas, e, sendo assim, a imagem da interatividade final não poderia deixar de fazer referência à possibilidade de deriva que está presente em toda a navegação. O acaso e o determinismo andam de braços dados e só nos resta, ainda, agradecer a reflexão de Peter Greenaway que em sua obra, a qual utilizamos com despudor, soube tão bem antecipar o jogo da complexidade atual onde se cruzam todos os paradigmas desenvolvidos pelos seres humanos em sua insistente busca pelo conhecimento. A regra existe e é conhecida, mas o jogo, assim como a vida, é preñado de peculiaridades que só se conhecem na ação de jogar.

¹ Greimas constrói uma semiótica do texto, inserida num contexto metodológico, a qual segue uma linha da Teoria da Linguagem que vem de Saussure e Hjelmslev, separando-se deste por abordar o "texto como produtividade". Focaliza o significado como significação, estudando sua produção na linguagem realizada.

² Rubem Alves em seu livro "Filosofia da Ciência", diz que algo precisa ser interpretado quando este algo, tal como nos é apresentado, é destituído de sentido.

³ A.J. Greimas e Joseph Courtés, Dicionário de Semiótica, São Paulo, Ed. Cultrix, 1979.

⁴ É interessante ressaltar aqui que Desenho como grande área da Arte guarda uma relação direta com a Arquitetura (esta que é classificada como uma das grandes áreas da Arte), mas também traz o já emergente Design, ou o Desenho Industrial.

⁵ O equívoco que se apresenta aqui é a crença de que se poderia formar um professor polivalente para o desenvolvimento de atividades artísticas em todas as grandes áreas da Arte com os alunos de 1º Grau, talvez, ainda, com uma intenção ingênua de caçar talentos emergentes.

⁶ Paul Valéry. Introdução ao método de Leonardo Da Vinci. São Paulo: Ed. 34, 1919.

⁷ É interessante ressaltar também com relação à formação que se pretendia aqui generalista, não só o sentido negativo da polivalência que se ressaltou anteriormente, mas também um sentido positivo que poderia ser talvez um germe da transdisciplinaridade atual.

⁸ Paulo Nathanael Pereira de Souza. Estrutura e funcionamento do ensino superior brasileiro. São Paulo: Pioneira, 1991.

⁹ William E. Doll, Jr. Currículo: uma perspectiva pós-moderna. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, p.59.

¹⁰ Thomas S. Khun. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

¹¹ José Augusto Pacheco. Currículo: Teoria e Práxis. Porto: Porto Editora, 1996, p.64.

¹² Op. Cit. P. 44

¹³ Ver a este respeito John Dewey. Art as Experience. New York: Perigee Books, 1934.

¹⁴ Diz-se na Geometria analítica de uma reta limite da família de tangentes a uma curva quando o ponto de tangência tende para o infinito.

¹⁵ P. Lundgren. Text and Context in Curriculum. Victoria: Deakin University Press, 1983

¹⁶ Op. Cit. P. 45

¹⁷ Rosalind Krauss. October, The second Decade, 1986-1996, New York: October.

¹⁸ In Luis Cardoza y Aragón. André Breton / Malevich. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

¹⁹ Op. Cit.

²⁰ Piet Mondrian. Arte plástica e plástica pura. Buenos Aires: 1961.

²¹ Humberto Maturana. El árbol del conocimiento. Editorial Universitária, 1984.

²² In J. Cimento Sacristán. O currículo: Uma reflexão sobre a prática. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

²³ In José Augusto Pacheco. Op. Cit., p.50.

²⁴ Op. Cit.

²⁵ In Ana Mae Barbosa. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

²⁶ Op. Cit.

Referências bibliográficas

ALVES, Rubem. *Entre a ciência e a sapiência, o dilema da educação*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

_____. *Filosofia da Ciência, Introdução ao jogo e sua regra*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Ed. C/arte, 1998.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Perigee, 1980.

DOLL, William E. *Currículo: uma perspectiva pós-moderna*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

EISNER, Elliot W. *Cognition and curriculum reconsidered*. New York: Library of Congress, 1994.

_____. *The Enlightened Eye*. New Jersey: Merrill, 1998.

GIROUX, Henry A. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1992.

KINCHELOE, Joe L. *A formação do professor como compromisso político*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1997.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El árbol del conocimiento*. [s.l.]: Editorial Universitária, 1984.

_____. *De Máquinas e seres vivos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

PACHECO, José Augusto. *Currículo: teoria e práxis*. Porto: Porto Editora, 1996.

POPKEVITZ, Thomas S. *Reforma Educacional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

SACRISTÁN, J. Gimeno. *O Currículo, Uma reflexão sobre a prática*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.

TUTIKIAN, Jane (Org.). *Avaliação e Compromisso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

A pintura como experiência: do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador

Marilice Corona

Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS.

Professora do Curso de Artes Visuais da ULBRA.

Professora do Curso de Especialização em Design Gráfico – Arte na Comunicação da UNISINOS.

Resumo: A construção do espaço na pintura é um assunto que vem fascinando muitos pintores desde a Antigüidade. Neste ensaio tento, baseada em minha prática, propor uma reflexão sobre a sensação de espaço que experienciamos diante do ato da pintura e nele próprio. Para tanto, foi indispensável recorrer ao filósofo francês Merleau-Ponty, que invoca a pintura como experiência para restituir a importância do conhecimento sensível.

Palavras chave: Pintura – espaço - sensação

Abstract: Painting space construction is a subject that fascinates many painters since ancient times. In this essay I try – according to my practice - to propose a reflection about the space perception we experience before and while painting. So, it was very important to apply to the French philosopher Merleau-Ponty who invokes painting as an experience to bring back the perception knowledge importance.

Key words: painting – space – perception.

A convencionalidade dos sistemas de representação e a sensação de espaço na pintura têm sido assunto constante em minhas investigações como pintora e pesquisadora.

O estudo da convencionalidade dos sistemas de representação nos possibilita compreender como determinado conjunto de regras representacionais surge em determinado período histórico. E a pergunta que inevitavelmente se coloca é a que demandas responde um sistema específico de representação? Ou, a que discursos está interligado?

Ao debruçar-me sobre o estudo da convencionalidade dos sistemas de representações de espaço e suas transformações na história, deparei-me com uma série de modificações em outras instâncias que não a arte. Conforme afirma Santos, “*estudar o nascimento de uma organização espacial é também indagar sobre as origens de uma nova maneira de perceber e conceber a natureza*”.¹ Mas isso também nos leva a uma circularidade, pois a maneira de perceber a natureza também é uma construção e também está vinculada a transformações e ao desenvolvimento de outros campos do saber. O avanço das investigações no campo da astronomia, por exemplo, determinaram a transformação do espaço celeste divinizado, também, em espaço físico, regido pelas mesmas leis que regem o espaço onde habita o homem. Nesse momento, céu e terra unem-se em uma

mesma fisicalidade, e o espaço dividido das representações da Idade Média cede lugar ao espaço homogêneo.² Na pintura, o espaço gótico (caracterizado pela divisão bem demarcada entre o mundo celeste e o mundo terreno, pelas justaposições de planos e pelas variações de tamanho das figuras conforme uma hierarquia de valor convencionalizada) vê-se substituído por um sistema ordenado que oferece ao espectador uma visão globalizante do espaço, baseado na geometria euclidiana, a perspectiva linear. Com a progressiva investigação astronômica chega-se, no século XX, à noção de espaço em contínuo movimento de expansão. A este é adicionada outra dimensão, o tempo. E de uma concepção de espaço absoluto, passaremos ao espaço-tempo relativo. O espaço homogêneo euclidiano é substituído pelo espaço descontínuo, heterogêneo e relativo. O mundo não é mais representável pelas mesmas fórmulas. Essas transformações de concepção de espaço refletem-se nas transformações dos sistemas de representação da pintura, e a arte moderna, liberta de seus compromissos com outras instâncias, alcança autonomia e cria suas próprias regras. O espaço na pintura torna-se, então, auto-referencial e o plano, a superfície da tela, já no início do século, surge como paradigma.

Nos anos 50, o crítico americano Clement Greenberg, apoiado na *Crítica da razão pura* de Kant, define de

forma dogmática as bases para as definições das categorias artísticas a partir da auto-determinação e auto-referencialidade. Greenberg estende à arte o método crítico de Kant, em que uma disciplina constitui-se por usar seus próprios métodos para estabelecer seus próprios limites. O purismo reivindicado por Greenberg, no qual a integridade do plano pictórico torna-se a única condição para a pintura, não sendo compartilhada com nenhuma outra arte, expulsa do campo da pintura qualquer possibilidade de narração, ilusão ou referência externa à realidade do quadro. Sendo assim, a pintura é entendida como verdade em contraposição ao ilusionismo da pintura naturalista. E, analisando com mais atenção, é importante perceber que o sistema teórico construído por Greenberg tinha em vista a legitimação de um programa específico de pintura, ou seja, o abstracionismo norte-americano, sendo Pollock seu mais alto representante. A construção teórica de Greenberg acabou por excluir diversas manifestações pictóricas por não se enquadrarem em seus critérios, veja-se o surrealismo.

Estas informações históricas, que aqui aparecem de modo conciso, foram fundamentais para que eu pudesse me colocar de forma reflexiva diante de minha pintura. De que modo posso, hoje, falar de representação do espaço na pintura? Descobrir um novo espaço pictórico que fosse característico de nossa época, que representasse nossas concepções de espaço e natureza me parecia sem sentido.³

Voltei-me então para os postulados de Clement Greenberg e comecei a pensar sobre a auto-referencialidade e a autodefinição da pintura. Parecia-me restritivo pensar minha pintura a partir de um discurso sobre a planaridade, o formato do suporte e as propriedades das tintas. Ao experimentar articular sensações de espaço provenientes de sistemas distintos, e até antagonísticos, fazendo uso da perspectiva, muitas vezes interrompidas por planos ou pela abstração informal, busquei alcançar um número maior e mais curioso de relações tanto estruturais quanto metafóricas (fig.2). A auto-referencialidade pode assumir um caráter mais amplo através dessas representações, uma vez que não se torna restrita à característica planar do suporte, mas reivindica o trânsito pela longa tradição da pintura e seus diversos modos de produzir imagens. Percebi que poderia tomar os sistemas de representação do espaço não como referentes à realidade exterior ao quadro, mas como recursos operacionais derivados da história da pintura e que poderiam ser revisitados.

A planaridade como autodefinição e única condição para a pintura também poderia ser questionada, uma vez que o plano é condição necessária, mas não é condição suficiente para que haja pintura. Pensar nesses termos seria procurar a essência da pintura (se é que tal essência pode ser alcançada), e deixar de lado a experiência. As definições do que venha a ser pintura no decorrer da história são baseadas em convenções que, inevita-

velmente, sempre acabam por deixar de fora determinadas produções.

Talvez seja necessário voltar a atenção para a experiência que a pintura nos convoca. Sendo mimética, figurativa ou abstrata, ilusionista ou planar, parece-me que antes de tudo a pintura tem um pacto com o corpo. Do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador.

Quando comecei a investigar a construção de espaço na pintura pelo uso concomitante de diversos sistemas de representação, percebi que estes se tratavam de recursos operacionais que me dão acesso à sensação de espaço. Mas o conhecimento destes não é suficiente para que se dê a sensação. Sabe-se que a menor incisão feita em uma superfície compromete sua planaridade aparentemente imaculável, levando-nos a alguma espécie de ilusão.

Diante disso, para abordar a sensação de espaço e profundidade na pintura, recorri aos escritos do filósofo francês Merleau-Ponty. Seguidor da fenomenologia de Husserl, seguirá esta corrente filosófica preocupada com a volta *"às próprias coisas tal como elas se apresentam a nós no mundo, isto é, com aquilo que cotidianamente nos cerca"*.⁴ Método filosófico que se propõe a uma descrição da experiência vivida pela consciência. Para Merleau-Ponty, a consciência é sempre consciência de alguma coisa, e o objeto é sempre objeto para uma consciência, e o homem é visto sempre como homem em situação, diante de um mundo já dado.

*Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido persiste.*⁵

A tarefa daqueles que seguem esta corrente é a de descrever os fenômenos ao invés de explicá-los. Conforme Carmo, explicar implica *"interferir no fenômeno, introduzindo nele nossas categorias lógicas, enquanto descrever supõe abordar o fenômeno da perspectiva do homem que o vivencia tal como ele se apresenta à consciência"*.⁶ Descrever a experiência de sensação de espaço em uma pintura é ultrapassar o conhecimento dos códigos de visibilidade, das convenções, para encontrar, como diz Merleau-Ponty, o *"diagrama do real em meu corpo"*.

O filósofo vê a percepção como porta de entrada e saída para o mundo exterior e, justamente, irá buscar nela uma resposta que evita

o dualismo consciência/mundo, sujeito/objeto. Sabe-se que para a filosofia clássica o inteligível sobrepuja-se ao sensível. Os sentidos eram considerados enganadores, criando obstáculos ao acesso ao conhecimento e à verdade. Segundo Chauí, Merleau-Ponty ao invocar as obras de arte *"rompe com a tradição filosófica que as julgara cópias imaginativas da percepção, simulacros platônicos e, portanto, identificara ficção, erro e ilusão"*.⁷ Não é à toa que o filósofo francês irá debruçar-se sobre o fenômeno artístico, sobretudo a pintura, para tentar esclarecer o papel fundamental do sensível no conhecimento. Para superar o dualismo *"sentir e entender"*, propõe o entrelaçamento, a interação entre ambos.

*O pensar com a pintura, dirá Merleau-Ponty, é fruto do olhar dirigido às coisas do mundo; torna-se visível pelo traço produzido pelas mãos, sendo a visão concebida como uma ponte entre a consciência e o mundo. No ato de pintar e até mesmo no de contemplar o objeto pintado, há uma profusão de sentidos em que estão imbricados a coisa, o corpo e a consciência.*⁸

Quando comecei a pesquisar sobre a perspectiva linear, uma das descrições que mais me chamou a atenção foi o fato de se tratar de um sistema ordenado capaz de medir, além dos objetos, os vazios. Constatei, então, que a representação desses vazios é exatamente aquilo que dá visibilidade à sensação de espaço. Mais ainda, terminei por concluir que são esses vazios, esses intervalos que uma pintura revela, o que mais me instiga. A pintura torna possível a representação daquilo que não é objeto, não é corpo, não é concreto nem palpável. Pode apenas ser sentido, identificado com uma experiência do corpo, de seu deslocamento. Segundo Strauss, é do vazio que parte minha mão para tocar a superfície de um objeto, e é ao vazio que ela retorna quando dele se distancia. *"Assim, em cada impressão tátil, o outro, ou seja, a distância como vazio, se produz concomitantemente ao objeto que se destaca deste. (...) É somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para o que não possuo, e além disso para modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim"*.⁹ Portanto, a profundidade não é um puro fenômeno ótico, é a experiência de um corpo dotado de movimento. Origina-se então o segundo paradoxo: materializar, por meio da tinta e da cor, aquilo que é desprovido de materialidade: a nossa percepção da profundidade, essas relações de proximidade e afastamento. Dar visibilidade àquilo que se crê invisível. Segundo Chauí:

As coisas são configurações abertas que se oferecem ao olhar por perfis e sob o modo do inacabamento, pois nunca nossos olhos verão de uma só vez todas as suas faces (totalidade visual que o olho do espírito imagina ver porque dela se

*apropria pelo conceito). As coisas são profundas, enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza, superfícies móveis que se cruzam com odores, sabores, toques. Visíveis tecidas de invisibilidade: a profundidade não é terceira dimensão do espaço, é o invisível da visibilidade, aquilo sem o que não vemos e sem o que nada seria visível. O invisível não é um negativo positivo que dublaria a positividade do visível, mas aquilo pelo que o visível é visível, seu avesso e estofo, uma de suas dimensões, uma ausência que conta no mundo.*¹⁰

A sensação de profundidade presente em uma pintura explicita o entrelaçamento entre meu corpo e as coisas do mundo. De um corpo que vagueia sobre as coisas do mundo e volta para si. A sensação de profundidade fala da experiência do movimento vivo, da experiência de sentir o longe e o perto. Espaço e tempo são aqui indissociáveis. A determinação de um ponto de vista evidencia a relação entre um olhar localizado, que se apodera e é atingido por aquilo que está aquém do corpo. A profundidade não existe por si, sozinha, pertence *"à perspectiva e não às coisas; portanto ela não pode ser nem extraída destas, nem ser posta nelas pela consciência; ela anuncia um certo elo indissolúvel entre as coisas e mim, pelo qual estou situado diante delas"*.¹¹ A profundidade é *para e por* alguém. É relação, ligação estabelecida entre um corpo que vê e as coisas vistas. As coisas não estão sobrepostas umas às outras no mundo. Cada qual tem o seu lugar. O uso da perspectiva como forma de representação do espaço não explicita outra coisa senão nossa deficiência visual de abarcar os objetos em sua totalidade. Usando as palavras de Gombrich, o uso deste sistema evidencia a impossibilidade de nosso olhar estacionário *"dobrar esquinas"*.¹² Em uma pintura abstrata as cores hierarquizam-se em nossos olhos e, mesmo sem a sobreposição de planos ou objetos reconhecíveis, cores diversas nos atingem de forma distinta. Amarelos intensos avançam, tons frios azulados recuam. *"Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida"*.¹³ A visão não é um sentido isolado, envolve as respostas de todo o corpo. Rugosidade ou lisura, frio ou calor, sensações derivadas dos demais sentidos são possuídas pela visão. Conforme diz o filósofo, *"ver é ter a distância"*:

(...) Quando a propósito da pintura italiana, o jovem Berenson falava de uma evocação dos valores táteis, não poderia enganar-se mais: a pintura não evoca coisa alguma, especialmente o tátil. Ela faz coisa totalmente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de "sentido muscular" para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos "dados visuais", abre para uma

*textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o homem habita como o homem habita a sua casa.*¹⁴

Ao empregar o termo “*voluminosidade*”, o filósofo conjuga dois estados “*normalmente contraditórios da visão, o volume tátil ou construído e a luminosidade ótica incircunscritível*”.¹⁵ E como observará Merleau-Ponty, esta circunscrição será possível na pintura. “*A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão*”.¹⁶

Bela é a passagem em “*O olho e o espírito*”, onde o autor descreve muito bem o olhar do pintor diante das coisas do mundo:

*(...) É a própria montanha que lá, de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. Que lhe pede ele exatamente? Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, só têm existência visual. Não estão, mesmo, senão no limiar da visão profana, e comumente não são vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como é que eles se arranjam para fazer que haja subitamente alguma coisa, e essa coisa para compor esse talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.*¹⁷

Essa comunhão com as coisas do mundo também fica evidente na análise que faz Merleau-Ponty de Renoir quando este, diante do Mediterrâneo, opera a transmutação da água do mar no riacho das Lavadeiras. O pintor interroga através do olhar como o mar manifesta o ser da substância líquida.

*Como podia [o mar] ensinar-lhe alguma coisa acerca do riacho das Lavadeiras? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, ora crivado de turbilhões, de cristas e de rugas, ora maciço, espesso e imóvel nele mesmo, desdobra um número ilimitado de figuras do ser, mostra um certo modo que ele tem de responder e de vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todo tipo de variantes, e finalmente ensina, além dele mesmo, uma maneira geral de falar.*¹⁸

Normalmente, durante o processo de trabalho, mesmo estando imbuída de um certo grau de consciência necessária, um novo saber se instaura no momento em que um acaso é apreendido pelo olho, despertando um sentimento de estranheza, para, posteriormente, ser decodificado e, se houver intenção, repetido. Quando começo uma pintura já fiz algumas escolhas conscientes: quais os sistemas que vou utilizar, que possíveis justaposições, de que forma a imagem arquitetônica será determinada e como será sua perspectiva. No entanto, no decorrer do processo a imagem vai se distanciando

do pré-estabelecido. De repente sou surpreendida por uma mancha que encontra o lugar exato, que não poderia ser outro. Mas esse lugar exato não pode ser definido pela linguagem verbal, ele é sentido, e sentido em relação a todo resto da pintura. Torna-se difícil descrever estas experiências, estes passos como se houvesse a possibilidade de existir um pensamento anterior ao gesto. Seria como pronunciar uma frase e pensar antecipadamente o sentido de cada palavra. Estamos instalados na linguagem.

A pintura é um conhecimento, “*vem dos olhos e aos olhos se dirige*”. Principia de um olhar que age e é “*agido*” pelas coisas que emanam da superfície da tela. No processo de pintura é impossível prever com exatidão no que resultará a obra finalizada. No decorrer de sua construção vai ganhando autonomia, seus elementos articulados pulsam, olham-me, agem em mim gerando um duplo movimento: Quem requisita e transforma quem? O acaso muitas vezes desvia nossas intenções primeiras, de superfície “*agida*”, a pintura passa a ser sujeito da ação, me provoca e me incita. A matéria externa a meu corpo solicita meu ajuste. A contemplação, ao contrário do que clamam alguns, não é passiva, é reflexiva!

Os espaços que procurei construir nas pinturas de *(In)Versões*¹⁹, além de pressuporem o conhecimento, por parte do observador, de sistemas convencionais, apostam em um conhecimento que principia pelo corpo, pelos olhos, pelas sensações. “*O enigma da pintura consiste em fazer com que os objetos estejam na tela sob a condição expressa de não estarem ali, de transcenderem a materialidade, sem a qual, entretanto, não existiriam, e rumarem para o sentido, sem o qual não seriam pintura*”.²⁰

Tentei construir espaços que façam coexistir o longe e o perto, a vista de topo e a frontal, a ambigüidade do que está sobre e o que está sob. Penso que estes antagonismos criam ambigüidades perceptivas, levando o observador atento a voltar-se para seu próprio olhar. Procuro criar estratégias de representação que criem estranhamento. Uma superfície que não corresponde ao espaço habitável de determinada figura (fig. 1); um ambiente perspectivado que se dissolve em espaço abstrato (fig 2); um suporte xadrez que engana o olho parecendo sobreposto à pintura (fig. 3), etc. Imagens fragmentadas, oriundas de espaços um dia vividos na infância, e que em meu corpo marcaram suas cifras. Espaços transmutados em pintura quando a visão se tornou gesto.

Mas, afinal, onde estão estes espaços que surgem em uma tela evidentemente plana? Não estão nem na tela e tampouco em meus olhos. Estão neste “*elo indissolúvel*” entre as coisas e eu, onde o mundo e o corpo são feitos do mesmo “*estofa*”.

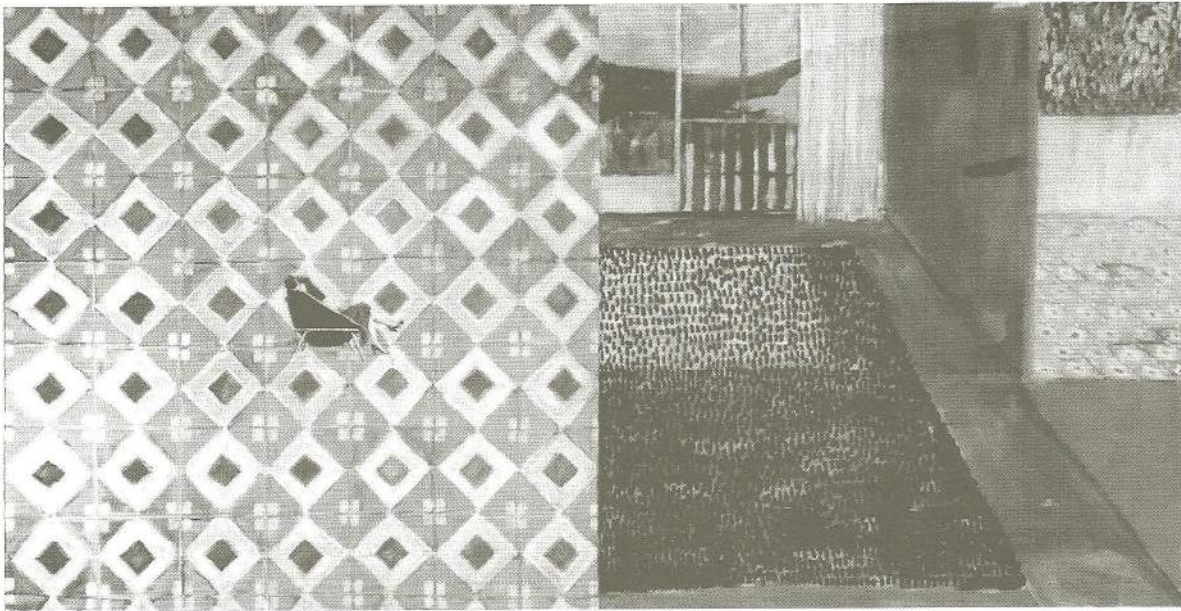


Figura 1
"Espaço Invisível" - Acrílico sobre tela - 70 x 140cm - 2002

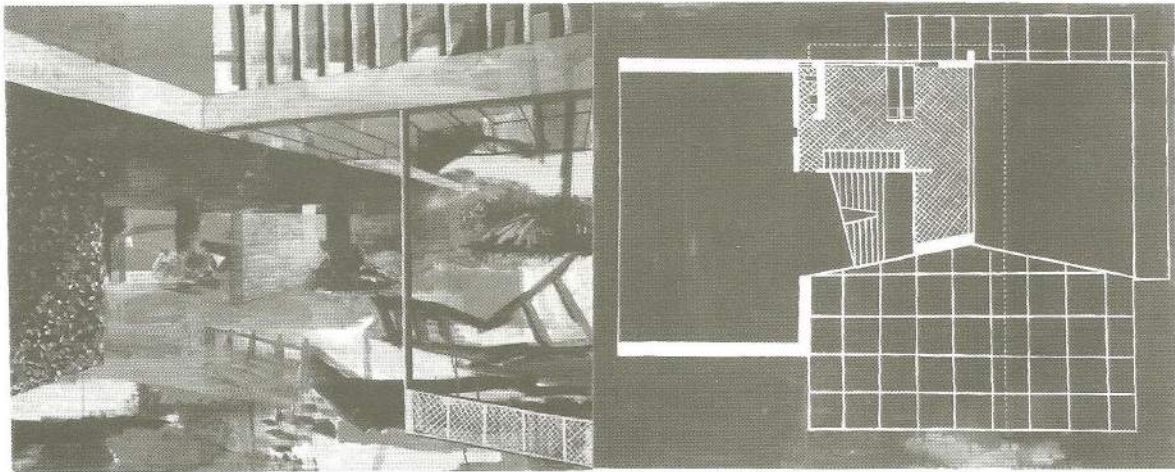


Figura 2
"Topoanálise" - acrílico sobre tela - 120 x 300cm - 2000

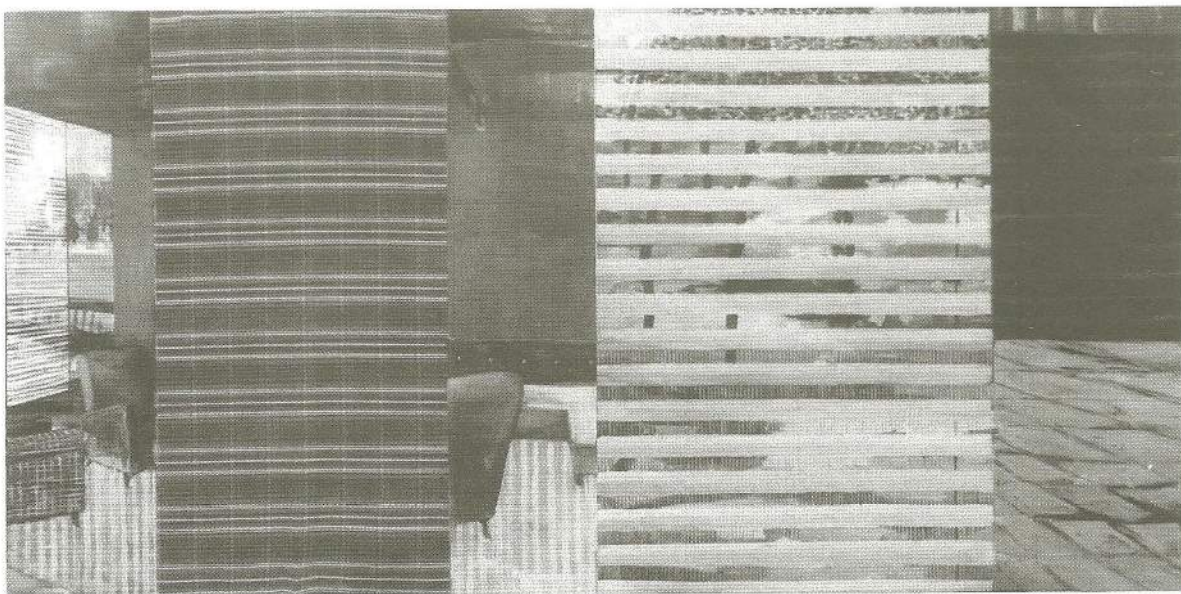


Figura 3
"A Traição do Suporte" - acrílico sobre tela 100 x 200cm

¹ Ver SANTOS, D. , *A reinvenção do espaço: Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*, São Paulo: Unesp, 2002, p. 45.

² Sobre o assunto ver WERTHEIM, M. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp.57-89.

³ Através do desenvolvimento de instrumentos de altíssima precisão, nossa concepção espacial tomou enormes proporções. Tanto o conhecimento do espaço interno do corpo, através de aparelhos invasivos, ou mesmo os microscópios eletrônicos que nos proporcionam imagens inacessíveis ao olho nu, como as imagens de satélites que possibilitam a visão do macro, fazem com que o corpo e, portanto, a visão humana, não seja mais o modelo de representação. Está mais do que firmado o limite de nossos sentidos. Os meios mecânicos amplificam a nossa percepção da realidade. Portanto, tenho me questionado se estas possibilidades de deslocamentos entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, entre a realidade concreta e a virtual, entre a relatividade de tempo e a simultaneidade, devam estar a cargo da pintura. Penso que outros meios, e provavelmente os tecnológicos, sejam os mais apropriados para esta tarefa

⁴ Ver CARMO, Paulo S. do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2000, p. 11.

⁵ Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, em "O olho e o espírito", in: *Merleau-Ponty*, Col. Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 89

⁶ Ver CARMO, Paulo S.do. Op. cit., p. 22

⁷ Ver CHAUI, M. "Obra de arte como filosofia" in: *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 158.

⁸ Idem, p. 58.

⁹ Ver citação feita por DIDI-HUBERMAN, G. em *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34, 1998, p.161, 162.

¹⁰ Ver CHAUI, Marilena, "Janela da alma, espelho do mundo", in: *O olhar*. (org. NOVAES, Adauto). São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 58.

¹¹ Ver M. Merleau-Ponty, "O olho e o espírito". In: *Merleau-Ponty*. Col. Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 100.

¹² Ver E. H. Gombrich. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 264.

¹³ Ver M. Merleau-Ponty. Op. cit., 1984, p. 91.

¹⁴ Idem, p. 91.

¹⁵ Ver DIDI-HUBERMAN, G.. Op. cit, p. 165.

¹⁶ Ver MERLEAU-PONTY, M.. Op. cit., p.91.

¹⁷ Idem, p.91.

¹⁸ Ver MERLEAU-PONTY, M. "A linguagem indireta", in: *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 89.

¹⁹ (In) *Versões do Espaço Pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades* trata-se de minha Dissertação de Mestrado desenvolvida na área de Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e defendida em setembro de 2002.

²⁰ Ver CHAUI, M. "Vida e obra" in: *Merleau-Ponty*. Col. Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Referências bibliográficas

CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. "Obra de arte e filosofia". In: *Experiência do Pensamento*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, E.H.. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A dúvida de Cézanne", in: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. Os Pensadores).

_____. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio", in: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. Os Pensadores).

_____. "O olho e o espírito", in: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Col. Os Pensadores).

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: UNESP, 2002.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

A memória em esquecimento: sobre o ocaso da fotografia e suas imersões na arte recente

Francisca Ferreira Michelin

Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em História pela PUCRS.

Resumo: O ocaso do processo fotográfico de natureza fotoquímica está se dando diante da emergência do processo digital que, para o mercado fotográfico, definiu-se progressivamente dominante no ano de 2003. O ensaio em questão busca refletir sobre o esgotamento do primeiro processo, que operou durante um século e meio como uma das mais significativas memórias artificiais da civilização ocidental e como esse fato evidencia que ainda não se abarcaram todas as implicações que a fotografia engendrou ao longo de sua breve existência fotoquímica, no que tange à representação do mundo e ao seu legado memorial. Sob esse aspecto, buscou-se retomar alguns conceitos fundamentais, vinculados à gênese da fotografia e ainda inseridos num pensamento próprio do séc. XIX, a saber: o de realidade e o de verdade. Tratados, primeiramente, sobre o processo fotoquímico, tentou-se verificá-los na emergência do digital. Como um campo de observações, o ensaio inventaria a aparição da fotografia na última bienal do Mercosul, levantando algumas perguntas a serem respondidas na continuidade das reflexões aqui propostas.

Palavras-chave: fotografia, fotografia e memória, fotografia digital.

Abstract: Forgetfulness photochemical photographic process is occurring in face of digital process emergence which became dominant to photographic market in 2003. This essay aims to reflect about the breaking-down of the first process, which operated for a century and a half as one of the most significant artificial memories of occidental civilization and how this fact shows that it has not covered all implications photography produced during its short photochemical life referring to the world representation and memorial legacy. At this way, we tried to take again some fundamental concepts connected to photography origin and still inserted at twentieth century way of thinking: reality and truth. We tried to see them at the digital emergence after photochemical processing. As observations field, the essay would invent the photography appearing at the last Mercosul Bienal, making some questions to be answered after reflections here proposed. **Key words:** photography, photography and memory, digital photography.

A velocidade é de facto a velhice do mundo (Paul Virilio).

O curioso dos fatos (ainda que possa ser mais irônico do que curioso) traduz-se no inevitável esgotamento do processo fotográfico fotoquímico diante da evolução do processo digital, sem que se tenha esgotado o fascínio que o primeiro exerceu sobre a civilização que o engendrou, desde o seu surgimento. Um dos sinais deste fascínio acometido pela surpresa do irreversível esgotamento pode ser constatado no número de publicações que o mercado editorial brasileiro¹ há pouco vem somando, sendo, essas, parte de coleções fotográficas que instituições e particulares detêm com louvável e meritório esforço². Os adjetivos não exageram a qualidade do empenho desses detentores de acervos fotográficos históricos, pois adquirir e manter exemplares com idade entre 50 e 150 anos demanda fundamental conhecimento da matéria, atenção, uma dose significativa de perspicácia e intuição para o que vem a ser relevante na área e muito investimento de recursos, pessoais ou institucionais, conforme o caso.

Para tanto, o envolvimento dos responsáveis traduz, não raro, grande paixão, efervescência tangível do fascínio já mencionado. Ora, somos gratos a tais guardiões que nos possibilitam a revelação em tantas formas: na forma da imagem que nos descortina uma fresta do passado sempre perdido; na forma do espelho que nos surpreende com o brilho dos nossos olhos quando nos defrontamos com essas imagens.

Para alguns o digital é evolução, não exatamente no sentido técnico, porque os processos são diversos, mas enquanto resposta e reflexo de anseios sociais contemporâneos. Para outros, coloco-me entre estes; o digital é um caminho diverso e próprio que é reflexo de opções que conceituam e qualificam a civilização contemporânea, mas que não respondem exatamente a anseios sociais, embora satisfaçam expectativas da atualidade. Longe de desejar discutir a questão sob a égide do bom ou ruim, ou dicotomizando os processos, desejo pensar através desse texto sobre alguns sentidos do não esgotamento do fascínio, enquanto se contam os dias em direção ao fim do processo foto-

gráfico que vingou durante mais de um século e meio. Por fim, desejo observar como nas produções artísticas recentes, presentes em algumas mostras de importância no Brasil, traduz-se esse fascínio. Parto, inicialmente, de uma constatação notória: a de que o processo digital conforma um novo fotógrafo para então apostar de que se está, também, conformando um novo consumidor da fotografia. Nas posturas de novos e antigos encontram-se os indícios de que algo está ficando para trás, irrecuperável e apenas parcialmente traduzido. Algo assim, que na memória dos que viveram e conheceram o processo fotoquímico, manter-se-á em certo mistério, talvez desde sempre existente, a partir de então, intraduzível.

Mudam os processos, mudam os processadores.

Estou me referindo aos processadores humanos ou aos que fazem uso dos processos. No que concerne ao nome fotógrafo, há que distinguir do enorme grupo que recebe tal nome, os que operam câmeras e os que fazem fotografias. Evidente é a grande diferença numérica entre os dois, superior no primeiro caso. E a partir do ano que findou, 2003, o comércio indica que essa cifra será crescente para o digital e decrescente para o fotoquímico, conforme dados fornecidos por Preuss (1980). Não é difícil lançar hipóteses que justifiquem o fato, eu arrisco afirmar que uma dessas vem a ser o custo que envolve a obtenção de imagens pelos dois processos e outra deve ser a imediata inserção da imagem digital nas formas de comunicação contemporâneas e nos meios visuais informatizados. Enquanto o equipamento digital (que pode ser visto como um computador destinado a operar fotos) ainda for de custo elevado, haverá demanda generalizada (ou seja, não profissional e específica) pelo equipamento do processo fotoquímico, mas não tardará que os preços se tornem a equivaler, o que já tende a ocorrer no somatório do custo da câmera e processamento das imagens. Aí, para os apocalípticos (e talvez, para todos os demais observadores) haverá chegado o fim da era do filme, do laboratório escuro e de toda a química que fazia da foto imersão no mundo de traduções do real. Por outro lado, os usos especiais do processo fotoquímico deverão fazê-lo sobreviver a esse primeiro ocaso por algum tempo ainda. E para o artista visual, o fim do comprometimento com a documentação que renderá a liberdade total ao processo e às suas incontáveis possibilidades. Sob esse aspecto, já vem surgindo um novo fotógrafo (que em possibilidade sempre houve). Um sinal de sua nova singularidade será abolir o consagrado gesto de olhar através da câmera, que o fotógrafo do equipamento fotoquímico faz ao colocar a câmera na frente do rosto e, usando-a como mediadora entre seu olho e o mundo, operá-la como uma prótese da própria vista. O usuário do equipo digital tende a usar o visor eletrônico (a tela de cristal líquido³), quando a câmera o possui, em detrimento do visor ótico. Ao fazer isso, é necessário manter a câmera afastada do rosto e do olho. A nova postura não é fortuita, mas decorre da própria origem do digital, cujos primeiros modelos identificados pelo nome still vídeo, foram uma decorrência da tecnologia de gravação de imagens em substrato fotoeletrônico (em

fitas magnéticas) para a obtenção de registros fixos.

Como a história desse equipamento é recente, conseqüentemente, a relação do usuário é muito fundada ainda nas experiências anteriores em termos de civilização, comungando expectativas do fotógrafo com o vídeo-maker. A primeira Mavica⁴, por exemplo, apresentada pela Sony em 1981, tinha um formato essencialmente herdado dos modelos compactos de câmeras para filmes, e o primeiro modelo da Cannon a ser usado em uma cobertura jornalística (três anos após a Mavica) tinha o formato semelhante aos das SLRs (single lens reflex, 35 mm) da década, inclusive com a lateral mais ergonômica para a mão direita. No presente momento deste texto, as câmeras digitais que melhor e imediatamente estão rendendo o desejo do usuário (o que não se aplica aos modelos considerados profissionais) são pequenas, leves e tendem a transgredir o formato das câmeras compactas tradicionais. E há certa lógica nessa preferência, porque a relação que o usuário estabelece com esses objetos é nova, ou renovada no que concerne ao processo fotoquímico. Câmeras digitais, para o consumidor atual, equiparam-se ao equipamento de informática de uso pessoal. A sedutora tecnologia na qual a Internet se desenvolveu pressupõe uma obsolescência tão veloz que já é sabido pelo usuário médio que seu conhecimento sobre a mesma será sempre uma ingloria tentativa de atualização. Mas tão rápido envelhecem os recursos como se ampliam as possibilidades.

No século XIX (o século por excelência da fotografia), passaram-se alguns anos entre as primeiras tomadas da câmera de daguerreótipo⁵ e o registro de pessoas imobilizadas por instrumentos de metal que firmavam cabeça, pescoço e ombros dos retratados, garantindo sua imobilidade durante o longo tempo de exposição à luz, necessário para o registro da imagem sobre a chapa metálica. A história dos processos fotográficos no séc. XIX é vasta, muito amparados, esses, em inventos ou técnicas que aproveitavam os recursos já existentes. Apenas para dar luz à universalidade dos processos, lançando mão de dados levantados sobre fotógrafos pelotenses do oitocentos⁶, o nome de Augusto Amoretty é exemplar. Esse fotógrafo radicou-se na cidade no ano de 1875 e nela atuou por, no mínimo, duas décadas. Anunciava-se nos jornais locais como detentor de técnicas inovadoras para a ocasião (assim as dizia). Recomendava os retratos abrilhantados e os célebres retratos Rembrandt (adjetivos do fotógrafo), fazia os cartões de visita e os cartões imperiais, usava o ampliador solar e produzia a foto-pintura em associação com um pintor uruguaio, obtinha retratos de tamanho natural através do ampliador solar e fotografava crianças de qualquer idade, inclusive bebês, em qualquer hora do dia, inclusive no inverno. Amoretty foi contemplado com uma medalha de ouro na exposição Brasileira-Alemã de 1881 e a partir daí incluiu no seu selo a referência à premiação, vindo a usá-la pelos anos que se seguiram. Também esse foi um fato recorrente nos ateliers do séc. XIX. As técnicas apregoadas pelo fotógrafo, tal como a utilização que fez do prêmio recebido, foram estratégias para conquista de público, mediante valorização profissional. Mas o fato é que muitas das técnicas divulgadas eram as mesmas com denomina-

ções diversas. Por exemplo, a fotopintura e o processo Rembrandt consistiam no mesmo procedimento na produção de retratos pintados. Os fotógrafos do séc. XIX poderiam, em eras anteriores, ser confundidos com alquimistas, homens detentores de poderes secretos, fundados na ação de uma ciência incipiente: a química. De fato, esses fotógrafos eram, sem subtração, também laboratoristas, detentores de um conhecimento completo que implicava todas as etapas de geração da imagem do negativo ao positivo. Era uma prática, portanto, essencialmente autoral, na qual a habilidade, a perspicácia e a atenção aos detalhes somavam a diferença do mérito de cada um. Será no séc. XX, com o crescimento da indústria de materiais e serviços encabeçada pela Kodak, que as profissões de fotógrafo e laboratorista irão diferenciar-se. Em uma era e num mundo que afirmava a especialização como única saída para o domínio do conhecimento (transformando este num universo de áreas e subáreas), o autor da fotografia passou a ser aquele que gerava a imagem dentro da câmera, sobre o filme. O laboratorista era apenas o executor da finalização do processo, positivando o negativo. Decorrente dessa divisão, olhar através da câmera, enquadrar e clicar nos momentos certos tornou-se o foco da fotografia, a ação de cuja responsabilidade estava atribuído o fotógrafo.

Este, o autor, consagrava seu ofício a buscar a melhor foto no somatório de duas vertentes: o encontro do real surpreendente, inusitado ou revelador e a sua capacidade de registrar esse real com ênfase nas suas qualidades primordiais. Não se dá por acaso o casamento duradouro e bem nutrido entre fotografia e expedições exploratórias, dentre as quais podemos lançar mão, apenas a título de um exemplo consagrado e conhecido historicamente, da documentação gerada entre 1914 e 1915 pelo aventureiro e fotógrafo Frank Hurley, durante a malograda expedição antártica do navegador sir Ernest Shackleton, na qual submergiu esmagado pelo mar glacial o quebra-gelo *Endurance*. Ainda nesse momento, o fotógrafo dominava o equipamento, tirando dos poucos recursos que esse oferecia o atestado de suas habilidades pessoais. Mas a lucrativa indústria das imagens cresceu em função das demandas do mercado e em direção (muito possivelmente, não intencional) a sanar as dificuldades do fotógrafo. A partir dos anos trinta do século XX, com o advento da 35mm portátil, esse fotógrafo que antes sumia atrás do seu volumoso e barulhento aparelho passou a portar uma discreta câmera que escondia apenas um de seus olhos e que poderia ser levada no bolso do casaco (de um casaco grande, é óbvio), o que lhe dava a grande vantagem de surpreender o fato sem ser percebido. Sem esse equipamento, Henri Cartier-Bresson e o paradigma do instante decisivo não teriam sido possíveis, tampouco Robert Capa teria inaugurado o inconfundível estilo do jornalista moderno. É nesse momento e nas décadas que se seguem que o fotógrafo confunde-se com o equipamento, e a câmera assume o papel de prótese da visão humana. O harmonioso casamento entre homem e máquina durará não para sempre e não da mesma forma ao longo da sua duração, pois durante a Segunda Grande Guerra e durante a Guerra Fria,

as demandas da indústria bélica motivaram o desenvolvimento de recursos para o registro mais discreto de imagens, para o registro visando o grande alcance e para registros progressivamente velozes. O casamento estava terminando e os papéis começavam a ser invertidos: a máquina insinuava se sobrepor ao homem. Atenta, a indústria soube dosar as dificuldades definindo o mercado para profissionais e amadores e, mais tardiamente, para os chamados amadores avançados. Nessa distinção, ao profissional coube um equipamento mais complexo, mas também mais completo quanto à gama de possibilidades operáveis; ao amador, um equipamento mais caro, mas mais autônomo quanto aos resultados, embora ainda sempre restritivo na obtenção de resultados criativos. No que tange ao último, a velha máxima da Kodak "*você aperta o botão, nós fazemos o resto*" tornou-se um slogan subjacente para as portáteis 35mm de visor direto. Estas, dirigidas ao grande mercado consumidor, estabeleceram-se em categorias que respondiam ao desejo do amador em aproveitar o máximo do filme, entendendo o mínimo do funcionamento da câmera.

Foi essa última vertente do mercado que gerou, em possibilidade, o usuário do equipamento digital. Este, o chamado fotógrafo amador do processo fotoquímico, estava pronto para portar uma câmera que não fosse a prótese de sua visão, que não se confundisse com o seu olhar, que não somasse como uma extensão do seu corpo. O usuário do equipamento digital tem preocupações de ordem muito prática que a indústria negocia com suas vantagens determinantes. Talvez, em primeiro lugar, esteja o desejo da concomitância entre imagem e ocorrência do fato, que no processo fotoquímico tentou-se sanar na câmera Polaroid (primeiro processo a sucumbir diante do digital). No entanto, antes e talvez, sobre esse, estava o fotógrafo jornalista, para quem a simultaneidade entre o registro e a veiculação deste impôs o digital como solução. Ora, a questão do tempo sempre foi um assunto caro à fotografia, não seria menos agora, na velocidade em que vive a nossa civilização. Mas há outro fator de relevância para o usuário não especializado da dita fotografia digital: a não-necessidade de conhecimentos específicos, o que para o digital é uma verdade apenas relativa, pois se o equipamento não demanda de o fotógrafo saber de fotometria, materiais e recursos fotográficos, demanda conhecimentos em informática e, especialmente, sobre uso de programas gráficos. No entanto, é bem sabido que, no caso do computador, o saber restrito e parco, na maioria das vezes, dá conta das necessidades do usuário médio. O atestado da incompetência do fotógrafo, antes fixado no negativo, agora some da memória do equipamento mediante um simples, rápido e seguro comando de apagar: apaga-se a foto ruim, seja qual for a razão de sua ruindade, ainda no painel da câmera, quase simultaneamente à sua feitura. E se essa não for julgada ruim nesse momento, mas em outro, no qual já aparece na tela do computador, pode ser tornada melhor através dos recursos do programa que trabalha foto. No processo digital há sempre uma segunda chance para a imagem, porque ela só está pronta quando o usuário desejar. Mais maleável e mais subjuguável, a imagem no processo digital não é ates-

tado da competência do fotógrafo, no interior da câmera é apenas uma matéria-prima sobre a qual quase tudo pode ser feito. Então, entre o primeiro fotógrafo que lutava contra todos os elementos para consubstanciar sua fotografia e o atual operador do equipamento digital é possível, com muito esforço, encontrar alguma semelhança, mas essa não será decisiva para defini-los. No entanto, as diferenças, que são notoriamente muitas, definem esses diretamente, operativamente e, não sem exageros, definitivamente.

A verdade e a realidade do registro

De certa forma, voltando ao exemplo já dado de Augusto Amoretty, confirma-se por esse o vaticínio a que estava sujeita a fotografia, quase imediatamente ao seu invento: o de continuar ampliando seu campo de aplicações, que sempre foi tão múltiplo quanto as possibilidades tecnológicas do momento. Ora, torna-se compreensível que na atualidade, diante do ocaso do processo fotoquímico, suplantado pelo processo digital, reviva-se a discussão que já se fez sobre o realismo e a fidedignidade do registro desses dois processos.

Se, num primeiro momento, o legado da fotografia ao observador do oitocentos não foi pequeno, uma vez que foi esse meio que oportunizou para a civilização européia a possibilidade de ver o que era distante do olho do observador, de ver o que era desconhecido e de ver o que era despercebido, gerou-se uma espécie de vácuo no discurso dos homens da ciência daquele século. Cientistas inerentes a um sistema de pensamento regido pelo desejo de um raciocínio neutro e objetivo, a verdade dos fatos só transpareceria fora da percepção natural do homem. Fundamentava-se a idéia, então, de que o cientista seria capaz de observar, concluir e enunciar as leis gerais, sem apreender a natureza, sem macular seu registro com a sua imperfeita subjetividade. A fotografia parecia capaz de compensar, através de sua natureza maquinal, a inaptidão dos falhos sentidos humanos porque, tratada como um instrumento de particular neutralidade, apenas registrava inegável realismo, a ocorrência dos fatos. Instituiu-se, então, no século XIX, a fotografia como um olho mecânico, uma prótese da vista, melhor do que a visão humana, pois era entendida como capaz de operar um registro fiel do mundo, uma fiel ferramenta apta a auxiliar na descoberta das leis pelas quais se poderia fazer previsível a natureza. Falando sobre o séc. XIX, dirá Baumer (1990, p.69) que "*O determinismo foi o dogma principal da ciência de meados do século (...)*". Assim, reinava o intuito de tudo domesticar pela ordenação, ao mesmo tempo em que se espargiam tentativas de tipificar os fenômenos, de engendrar classificações através das quais fosse possível identificar, nomear e reconhecer os fatos da existência e da natureza em todas as suas múltiplas manifestações. Inegável observar que o visível sobrepunha-se na elaboração dos inventários urgentes à ciência da época. A fotografia, capaz de fazer vislumbrar sinais, permitia localizar fatos e ocorrências equivalentes que, por assim dizer, tornavam-se passíveis de agrupamentos, viabilizando através desse processo de sistematização a edificação do desejado conhecimento verdadeiro, da incontestável

revelação das causas dos fenômenos. Portanto, faz-se mister reconhecer a razão pela qual a fotografia representou no séc. XIX o documento por excelência: realista e verdadeiro, apto a apresentar o real, sem nele interferir de qualquer forma. O conceito de documento fotográfico é um legado do oitocentos, e a esse foi dada a condição de prova legítima, detentora de autonomia, da qual se fez mão quando foi conveniente.

Convém não esquecer que as qualidades atribuídas ao registro fotográfico são inerentes a um sistema de representação inédito até o século XIX e para o qual a condição técnica dessa imagem, somada à sua natureza analógica, instituiu-a como imagem universal, reforçando a interpretação de que essa se encontrava protegida de todos os desvios da realidade, próprios dos rejeitados padrões decorrentes da subjetividade dos que operavam a produção de imagens. Tal condição automática inerente ao dispositivo mecânico permitiu que se visse a fotografia como um registro que não excedia suas possibilidades técnicas, sendo, inclusive, capacitado a evitar interpretações sobre o registrado. Isso resultou na rapidez com que a fotografia veio a substituir o desenho dos viajantes e dos cientistas por ilustrações feitas a partir de fotografias (ainda que o desenho de observação não tenha entrado em desuso e, mesmo na contemporaneidade, ainda seja praticado com fins que lhe são exclusivos). Esses fatos foram ocorrendo à medida que a civilização saía de um estado no qual o mundo parecia legível; para outro, no qual dava-se visivo. Sustentava-se a convicção de que o real poderia ser descrito em imagens.

Esses conceitos herdados do século XIX, essencialmente históricos porquanto inscritos em um tempo passado, reafirmam que o processo fotoquímico pode ser observado a partir do noema de Barthes (1998), o de que a fotografia enuncia *isso foi*. O pressuposto passa a ser então uma pergunta decorrente: foi assim? E todo o esforço de tratamento da fotografia vem ao encontro da pergunta formulada. Então "*a realidade entendida como o campo das existências de fato, tangíveis pelo intelecto ou pelos sentidos e no qual se identificam as coisas, é uma projeção ideal de circunstância idealizada*". Basta admitir que intelecto e sentidos interpretam os fatos, aos quais se pode referir como a existência dada, o mundo real ou o mundo dos objetos. Incide no conceito de realidade um outro necessário e ligeiramente distinto, o de real, aquele da factualidade pura e imediata, para o qual não se teria acesso a não ser na forma tradutora da realidade (Michelson, 2003). Portanto, tanto realidade como verdade são condições relativas da história. Com bastante agudeza, Goodman (1995, p.159) afirma ser a realidade "*frequentemente inaplicável, raramente é suficiente, e por vezes tem de ceder a vez a critérios rivais*". Diz o autor mais a seguir: "*A verdade, como a inteligência, é talvez apenas o que os testes testam; e a melhor explicação do que é a verdade pode ser uma explicação operacional, em termos dos testes e procedimentos usados para a julgar*"(p.176). Para Goodman, tanto realidade como verdade são fatores inapreensíveis em sua totalidade, mas que podem ser tratados como um sistema de compreensão do mundo, no qual se estabelecem critérios que, por sua vez,

consubstanciam o que ele vem a chamar de dados de realidade e verdade nos modos de fazer os mundos. As considerações de Goodman auxiliam a que se perceba a fotografia dentro de um sistema no qual esta opera como a verdade do registro, mas não uma verdade absoluta que, por assim ser, atingiria o real, ou seja, o registrado. Sob esse aspecto, a semelhança entre o registro e o registrado pode ser tomada como conseqüência do estatuto próprio da imagem, mas não um dado absoluto. A realidade, sob esse prisma, pode ser tratada como um simulacro reiterado pela fotografia. Portanto, é aceitável essa confusão para a qual faz referência Dubois (1994, p.163) de que na fotografia, por questões vinculadas à sua gênese, representação foi confundida com *apresentação*. Há um jogo de presença/ausência que se estabeleceu para essa imagem e que, mesmo sendo pertinente a todas as formas de representação, mostra-se fortalecido e dominante na imagem fotográfica. Ora, estamos falando de uma condição secular à imagem: a ilusão da objetividade. Claro que no caso da fotografia soma-se uma confusão gerada em suas origens, cujos resultados ainda atuam sobre a qualificação e tratamento do meio: objetividade como verossimilhança. Desde já, urge explicar que a objetividade, aqui, não é tratada como observação pura do intelecto, isenta de influência subjetiva, mas como resultado da observação da realidade pelo ser subjetivo. Assim, aquilo que se aponta como objetividade fotográfica vem a ser a realidade gravada pelo dispositivo mecânico, pela ação voluntária do ser subjetivo, de acordo com o que, através do somatório dos dois, da máquina e do homem, faz-se capaz de registrar; é, portanto, aquilo que Goodman (1995) chama de um *esquema de organização*. Não se trata de um simulacro da visão humana, que implica complexa operação mental, mas de um registro mecânico do real, realizado na interface do programa do dispositivo, no qual opera localizada e circunscrita a subjetividade do fotógrafo.

Não haveria porque duvidarmos de que a fotografia realiza, em alguma medida, uma visão programada do mundo. Evidente que o programa implica noções convencionadas de espaço, tempo e realidade, anteriores à fotografia, mas enquanto expectativa da nossa civilização, sempre existentes e moldadas a um tempo histórico. No caso da fotografia, esteve implicado nessa conjunção de fatores e opções o desejo de um resultado supra-real, no sentido de ser melhor do que as capacidades humanas para o ver e que respondem ao anseio da modernidade em desvendar o mundo em toda sua complexidade. Assim, *"nesse contexto de tecnologias que operam sobre o sentido da visão e sobre a percepção do mundo, a fotografia surge como a verdade do mundo em imagens"*. Mas não esqueceremos que essa verdade está no limite do alcance da interpretação e que todo o estudo sobre o realismo fotográfico implica considerar o realismo um conceito circunstancial e histórico, para o qual concorrem diferentes percepções que se teve deste ao longo da história do meio. Ora, então os atributos de realidade e verdade conferidos à fotografia são decorrências de uma forma de pensamento, própria no contexto do século XIX, assim como própria no presente, em qualquer situação decorrente de anseios que demandavam ou demandam a ocorrên-

cia de respostas práticas e operacionais. Estou, através dessa argumentação, buscando justificar historicamente a emergência do digital para o grande público.

A velocidade parece ser a força motriz de todos os anseios que induzem as respostas operacionais ofertadas pelo digital. O custo baixo talvez não possa ser o argumento mais forte, uma vez que a obsolescência dos equipamentos está na raiz do grande capital que gira essa indústria; por exemplo, sabemos que os modelos 35mm da Nikon eram renovados a cada dez anos, mas estamos observando que os modelos digitais renovam-se em um prazo que oscila entre doze meses. Então, o preço de mercado do fotoquímico mantinha-se estável enquanto o modelo de equipamento não era renovado, mas essa lógica aplicada ao digital já não garante nenhuma permanência. Trata-se, posso sugerir, de uma postura que se encontra satisfeita frente a um meio que tem como primazia encolher o tempo: o tempo de realização e de apresentação da imagem. No digital, ao menos em tese, todas as operações são rápidas e todas as ações, possíveis. Uma imagem gerada em cor pode ser transformada em PB, por um comando no programa gráfico; uma imagem mal enquadrada pode ser redimensionada; uma imagem com pouca cor pode ser saturada cromaticamente e assim por diante. Vista na tela, essa imagem pode ser traduzida no papel, dependendo da competência dos equipamentos e do conhecimento do operador com as mesmas qualidades visuais no impresso. E, sempre, em alguns minutos. No caso do digital, a tecnologia transforma a realidade em ficção com alto grau de realismo. A realidade ainda encontra o seu lugar, mas e a verdade? Essa, possivelmente, seja a questão mais cara à reflexão sobre os novos meios.

E ainda se fotografa

Faço uso da última bienal do Mercosul porque se trata de um fato recente à escritura deste ensaio, para o qual posso me remeter sem fazer uso das imagens que lá estiveram. Essa mostra foi exemplar para a reflexão aqui estabelecida no que concerne a dois fatores: a concomitância dos processos fotoquímico e digital e a presença de fotos históricas e contemporâneas. É fato que a fotografia não foi uma presença significativa na curadoria do Brasil, mas foi na de outros países convidados. Apenas registro a observação, mas não é meu intuito abordar esse fato. A concomitância, sim, é de meu interesse. Talvez nesta resida a resposta de uma passagem do processo já tido como estável e permanente para o novo, por princípio fugaz. Os dois processos colocados lado a lado descortinam suas possibilidades e revelam suas diferenças temporais, o digital é mais efêmero e recomenda a efemeridade, não se enraíza e cobre-se de uma mobilidade sedutora que nos aponta a efervescência irredutível da realidade. Na mão de artistas, o digital faz revelações. Os simulacros que esse processo permite são dotados de uma irônica autenticidade, porque não se mascaram de realidades, apenas reiteram a ficção como resultante de realidades possíveis. Sob esse aspecto, a força expressiva do digital, hoje, parece ser o desenfreado gosto pela visualização dos oníricos mais banais, como se o pensamento

descomprometido pudesse tomar forma e colocar-se lado a lado com aquele pensamento decorrente de um esforço contínuo, de um amadurecimento intenso da imersão no tempo.

Por outro lado, a concomitância do histórico com o contemporâneo tem outros sentidos (vejam bem, muitos sentidos). As mostras de Martin Chambi e Pierre Verger são reveladoras, tanto quanto arrebatadoras. O primeiro, retratista arguto, faz do olhar dos que fotografou uma passagem através do tempo para a qual pode ou não o espectador entregar-se. Se o espectador parar frontalmente diante das fotos e olhar para dentro dos olhos dos retratados, seguramente, será cooptado pelo eco do tempo findo, perceberá na afirmada finitude dos que um dia confrontaram a câmera do retratista a sua própria finitude. O retratista, através das figuras tão peculiares à sua cultura e a seu tempo, emprestou ao retrato uma aura espectral, de cuja recorrência atenta-se para a vastidão do que se pode considerar humano. Nas percebidas diferenças dos retratados, há uma incômoda semelhança que faz de toda a estranheza que se oportuniza no encontro com essas figuras o audível eco de um réquiem. Comparando as fotos do retratista com a do viajante francês, sobressai, evidentemente, a diferença dos processos, para os quais emerge uma pergunta: então a evolução da indústria fotográfica matou os pretos profundos e insondáveis (porque nas cópias expostas é isso o que de imediato se nota)? Não se deve esquecer que o lucro da indústria fotográfica foi o de compor materiais rápidos com menos custo. E menos prata significou, desde sempre, custo menor. Embora as cópias sejam contemporâneas, os processos que geraram os negativos dos dois fotógrafos não o são, e é na matriz que se encontra boa parte das diferenças. Mas isso também é só o começo, porquanto o resultado difere em tudo, do que foi fotografado, ao que foi e ao por que foi, pelos dois fotógrafos. Em essência, no conteúdo dessa postura dialoga o tempo. O tempo encontrou forma no contraste entre preto e branco, nas fotos do retratista. Nas do viajante curioso é o enquadramento que fala da estranheza, do encontro com o não familiar, da imersão no estranho.

Ambígua é a fotografia, não deixando de ser cada uma das que estiveram nessa grande mostra. É assim na condição de imagem realista, porquanto reafirma que o é a realidade em si mesma necessária tradução do real, e verdadeira quando enuncia a verdade, circunstância relativa, como sendo o inconteste. Na totalidade das imagens visitadas, encontra-se a experiência de uma temporalidade alongada, no que tange ao histórico e ao contemporâneo, no que tange ao registro do real ou à criação do mesmo.

Mas a observação conclui que, desenraizada dos liames do seu tempo e do descompromisso de uma aplicação, a fotografia deixa à interpretação o direito da dúvida e fomenta a observação questionadora. Talvez o fotoquímico esteja sucumbindo muito rápido, sem que se tenha traduzido o réquiem ou compreendido o olhar incrédulo do viajante, e sem compreensão da realidade vista pelos óculos do digital.

¹ Para o assunto este é bastante reduzido. Algumas iniciativas vêm se destacando em função dos espaços acadêmicos que as mantêm, como o é caso dos títulos editados pela editora da Unicamp e pela editora do SENAC, ambas em São Paulo.

² Apenas a título de exemplo: de Pedro Karp Vasquez, *Fotógrafos alemães no Brasil do séc. XIX*; do mesmo autor, *A fotografia no Império e Postais do Brasil*, ambos de 2003.

³ Hoje, a maioria das câmeras digitais (faz-se necessário diferenciá-las das webcam) apresenta os dois visores: ótico e eletrônico. O primeiro é equivalente aos que existem nas câmeras do processo fotoquímico, enquanto o segundo (item que aumenta consideravelmente o preço da câmera) é uma espécie de monitor reduzido em dimensões (uma pequena tela de cristal líquido) acoplado ou inserido no corpo do equipamento.

⁴ Abreviatura para Magnetic Vídeo Câmera.

⁵ Primeiro processo fotográfico oficializado na França em 1839. O nome ao processo foi atribuído pelo seu inventor, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), como referência a si próprio. Neste processo a imagem dava-se positivada e era formada sobre uma placa de cobre recoberta por fina camada de prata altamente polida. Caro, lento e de processamento árduo, o daguerreótipo foi suplantado pelo processo negativo-positivo, que se fazia em substratos menos onerosos. No entanto, olhando os daguerreótipos que vingaram até nossos dias, concordamos com a maestria desse primeiro processo no que se refere à definição da imagem. Em especial nos retratos, dependendo da habilidade do fotógrafo, somos invadidos por um sentimento de presença do retratado, que advém da finura dos detalhes, da plenitude das minúcias nos contornos, no registro das sombras e volumes. Na França, seu país de origem, o processo não durou vinte anos; no entanto, do outro lado do Atlântico, veio a conhecer grande popularidade, o que o fez perdurar nos Estados Unidos, até a última década do século XI.

⁶ Dados oriundos da pesquisa *Retrato Fotográfico, identidade e memória na cidade de Pelotas*. Esse trabalho, que foi proposto e desenvolvido pela autora do texto, teve início em 1995 e concluiu-se no ano seguinte, tendo sido lotado no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas.

⁷ Michelon (2003).

Referências bibliográficas

BAUMER, F. L. *O pensamento europeu moderno*. Lisboa: Edições 70, 1990. V. 2.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: D. Quixote, 1998.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

GOODMANN, N. *Modos de fazer mundos*. Portugal: Edições Asa, 1995.

MICHELON, F. F. Delimitações sobre o estudo de fotografias como fontes: o caso das fotos impressas da Ilustração Pelotense (1919-1925), In: CIC UFPel e ENPÓS, 11, 4, 2003, Pelotas: PRPPG/UFPel, 2003. (Cd-Rom).

PREUSS, J. *Fotografia Digital: da compra da câmera à impressão das fotos*. Rio de Janeiro: Axcel Books, 2003.

PROJETO PINTAR

O Projeto Pintar da FUNDARTE tem por objetivo proporcionar às crianças de baixa renda uma oportunidade de crescimento através das Artes Visuais, para fins de melhoria em seu processo de socialização e desempenho escolar.
São atendidas três turmas de 7 a 16 anos de idade.

Realização:

