ABSTRACT: *This research looked for to identify the relationships between the perception and the process of artistic production. It left of a focus cognitive/social and it tried answer to three basic subjects: about the intervening factors in the perceptive acts during the artistic process, on the different perception manners and that are expressed in the artistic production and on the consequences of these previous aspects in the plastic results. The conclusions evidence the relevance of the perceptive function in the structuring of the different artistic languages.*

KEY WORDS: Artistic production, perception, artistic process.

RESUMO: *Esta pesquisa buscou identificar as relações entre a percepção e o processo de produção artística. Partiu de um enfoque cognitivo/social e procurou responder a três questões básicas: sobre os fatores intervenientes nos atos perceptivos durante o processo artístico, sobre os diferentes modos de percepção e que são expressos na produção artística e sobre as conseqüências destes aspectos anteriores nos resultados plásticos. As conclusões evidenciam a relevância da função perceptiva na estruturação das diferentes linguagens artísticas.*

PALAVRAS-CHAVE: Produção artística, percepção, processo artístico.

MÔNICA ZIELINSKY

Percorrendo processos de criação artística: a percepção

RELATO DE PESQUISA

De que modo o domínio da arte poderia ser delimitado sem referência às condutas que instauram as obras?

RENÉ PASSÉRON¹

A maior parte das pesquisas na área das artes visuais tem contemplado a leitura da produção artística através de inúmeras abordagens: questões sobre a imagem, a problemática histórica da obra e seus significados, a consideração dos aspectos sócio-culturais, as linguagens existentes ou em elaboração, entre muitas outras. Poucos estudos, especialmente em nosso país, têm-se detido no processo do fazer, isto é, naquilo que ocorre durante a elaboração do trabalho artístico e que, posteriormente, pode ser identificado na obra concluída. Foi, portanto, sobre esta base que propôs-se este estudo, buscando analisar alguns aspectos da percepção no processo de criação artística, fornecendo dados sobre este último, no estudo de casos de alguns artistas plásticos.

As condutas que instauram as obras situaram-se como foco primordial de nosso interesse. O que é enfatizado não é a obra percebida, como produto final, mas a relação dinâmica entre a atuação do artista e a elaboração da sua produção.

Entre as inúmeras variáveis que compõem o processo de produção artística, encontram-se os estudos da invenção, da confecção da obra, do acaso, das técnicas e procedimentos, dos materiais e instrumentos, dos sistemas de formas, da temática, das motivações e condicionamentos culturais, entre muitos outros aspectos. Optamos, no entanto, pela pesquisa do fenômeno de percepção inserido no processo do fazer artístico, em suas contribuições e inter-relações.

A importância do desenvolvimento deste tipo de pesquisa é a de permitir um conhecimento mais profundo dos fatores que intervêm no processo da criação artística e das relações que o artista estabelece com o mundo exterior. Com os dados obtidos em pesquisa sob esta perspectiva, tanto os artistas podem refletir sobre as suas relações com o contexto ao qual pertencem, como os discursos sobre a arte podem abranger novos métodos de análise das obras. Estes últimos apresentam a possibilidade de levar em conta os depoimentos e os projetos dos artistas, os esboços das obras em execução, que são construídas pela percepção dos artistas. Da mesma forma, os resultados podem estimular revisões no ensino da arte.

O fazer artístico foi considerado nesta pesquisa como a exteriorização de uma maneira de ver o mundo, a partir de valorações, pensamentos e

condicionamentos que pertencem à história pessoal do sujeito (artista), estruturados ao longo de uma interação social. Buscou-se, portanto, uma abordagem cognitivo/social das relações entre a percepção e a produção nas artes visuais. Foram consideradas algumas questões fundamentais sobre a percepção, como a abordagem cognitiva de Arnheim:² as formas como conceitos, as imagens mentais, a captação dos estímulos por estruturas cognitivas, entre outros. Este enfoque foi pesquisado por se considerar que uma cisão entre sensações e pensamento, quando tratamos do fenômeno artístico, tornava incompleta a compreensão deste último. Sabemos que a atividade artística é uma atividade cognitiva. Esta ocupa, em nosso ponto de vista, um importante lugar no reino da formação das imagens, sem constituir com isso qualquer ameaça à experiência estética e perceptiva dos artistas, mas, bem ao contrário, a cognição é um elemento que lhe é constituinte e inerente. Apenas lembramos que Kant³ há tanto tempo já havia situado o prazer estético como um efeito causal de convergências entre as nossas faculdades cognitivas, ocasionado pela percepção de alguns fenômenos.

As leis gestálticas (especialmente a partir da obra de Koffka)⁴ interessaram pelas várias possibilidades de compreensão do processo perceptivo que permitem, entre outras, os estudos

das inter-relações perceptivas entre os elementos e os passos da organização perceptiva.

Foram também valiosas as reflexões de Merleau-Ponty⁵ sobre as interações entre os mundos subjetivo e objetivo através do processo perceptivo, pois estas evidenciam uma forma específica de compreender o mundo. O estudo de fatores influentes ao ato da percepção, tais como as nas obras dos gestaltistas, mas retomados por Puig,⁶ constituíram igualmente pontos que consideramos essenciais para a análise, por elucidarem dados importantes na estruturação do processo perceptivo. Destacou-se, ainda, a relevância dos fatores culturais externos no processo de produção artística, tais como a tradição plástica existente. Os novos estudos sobre a Crítica Genética,⁷ a partir de Salles (que apresenta um apanhado pioneiro sobre este estudo no Brasil), também trouxeram uma valiosa contribuição à análise, por focar as questões do processo artístico, como reveladores de poéticas e de investigações sobre os processos genéticos das obras.

Buscou-se especialmente encontrar as relações entre todos estes fatores acima citados, na estruturação da linguagem artística de cada um dos artistas selecionados para os estudos de caso, alcançando-se nas conclusões a possibilidade de fazer algumas referências ao caráter simbólico inerente a este processo.

Para que pudessem ser atingidos os objetivos propostos pelo estudo, foi realizada uma ampla pesquisa sobre a percepção e o processo de criação artística, abrangendo este material a ótica de diferentes disciplinas: filosofia, psicologia, antropologia, sociologia e biologia. A vasta bibliografia levantada pelos bolsistas de Iniciação Científica, sob orientação da autora da pesquisa, permitiu a formação de um banco de dados sobre o assunto, cadastrado na Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, permitindo o intercâmbio desta área de pesquisa a outros núcleos interessados na mesma.

Para os estudos de caso, a partir do levantamento das fontes referenciais, foram elaborados pela autora da pesquisa, juntamente com a cooperação dos estudantes-bolsistas, os instrumentos para a pesquisa de campo: questionários e fichas de observação. Estes foram bastante extensos, abrangendo todos os aspectos destacados como relevantes para o aprofundamento do assunto. Selecionou-se para a presente análise alguns dados, pela impossibilidade de apresentá-los todos neste relato.

Foram escolhidos seis sujeitos (artistas) para os estudos de caso, sendo que dois destes seis foram inicialmente testados sobre a pertinência dos instrumentos de pesquisa. Consideraram-se para esta seleção três aspectos básicos:

1) o currículo dos artistas que envolvesse a sua participação em no mínimo três exposições individuais e em no mínimo dez exposições coletivas, em espaços institucionais reconhecidos e legitimados no sistema das artes plásticas do Rio Grande do Sul;

2) a existência de ensaios críticos sobre os mesmos, de reconhecimento legitimado no sistema das artes plásticas do Rio Grande do Sul;

3) especialmente, a especificidade de suas linguagens plásticas, apresentando diversas possibilidades, mas sempre nos gêneros gráficos ou pictóricos (desenho, pintura ou gravura).

Os instrumentos foram aplicados pelo próprio grupo de pesquisa em seis entrevistas. Duas delas foram seguidas pela pesquisadora, sendo que as quatro restantes ficaram sob a responsabilidade da Dra. Sandra Rey, que substituiu a autora por ocasião do seu afastamento para doutoramento na França, a partir de outubro de 1994. Para proceder-se à análise dos dados, tomou-se cada uma das questões de pesquisa como diretriz básica. A partir delas, foi possível encontrar as respostas no material levantado, através dos questionários dirigidos aos sujeitos da pesquisa e nas fichas de observação preenchidas em contato com estes. Seguem abaixo as questões de pesquisa, com a apresentação dos resultados obtidos.

QUE FATORES INTERVÊM NOS ATOS PERCEPTIVOS DURANTE O PROCESSO DE PRODUÇÃO NAS ARTES VISUAIS?

Esta pergunta voltou-se especialmente aos fatores que podem interferir no processo perceptivo, durante a elaboração do trabalho dos artistas, em especial às de influências do meio, seja de origem familiar e de fase escolar, como da época da sua formação como um todo, e igualmente a do ambiente cultural circundante.

Encontramos em Puig⁸ que as experiências anteriores guardam as percepções anteriores e armazenadas na memória, e atuam de forma intensa no ato perceptivo mais recente.

EXPERIÊNCIAS PASSADAS

Estas foram relatadas pelos sujeitos das mais diversificadas formas, sendo que somente um deles negou a sua influência em seu processo do perceber. Foi destacado um tipo de armazenamento, evidenciado na citação a seguir:

“(...) Parece que aquilo que eu escolho, eu *boto* no meu banco de dados. O dia em que eu quiser, vem (...)”⁹

Em outro sujeito, estas experiências surgem no relato de dados históricos que lhe impressionaram, como sacrifícios de animais aos quais assistiu em passado remoto.

Um terceiro artista relatou que estas retenções na memória são relacionadas à morte de amigos; seu aspecto dramático vincula-se à tragicidade de sua história pessoal judaica, igualmente de perdas:

“(...) A convivência com pessoas doentes antena-te para certas percepções (...) eu sinto uma transformação na minha vida e conseqüentemente em meu trabalho (...) A morte é uma passagem (...)”¹⁰

Dois sujeitos comentaram que as experiências passadas, às vezes até anteriormente amortecidas na memória, surgem no momento da elaboração do trabalho artístico. Observa-se, neste caso, que as novas percepções podem fazer reaparecer outras, até mesmo esquecidas.

Encontra-se nos estudos de Puig a importante consideração de que o passado estrutura-se como base para o presente e é a sua condição. “A natureza do sujeito que observa é a história mesma do sujeito.”¹¹ As percepções anteriores participam, deste modo, do constante processo perceptivo, podendo da mesma forma as atuais, como vimos, fazê-lo voltar ao seu passado. Sob este prisma, o autor aponta para a relevância dos dados formadores na percepção do indivíduo, tais como eles se estruturam no núcleo familiar, escolar e mesmo profissional. Este aspecto foi examinado na pesquisa em alguns itens, como os dois próximos que seguem.

INTERFERÊNCIAS DO NÚCLEO FAMILIAR

Perguntados sobre este aspecto, a maioria dos sujeitos respondeu positivamente sobre esta influência na estruturação do seu processo perceptivo. Apresentaram-na relacionada à afetividade ou a atividades dos familiares voltadas a algum fazer artístico (esculturas na areia, cinema, música, vínculos literários...). Outros tipos de formação cultural no núcleo familiar, igualmente foram destacados, tais como, por exemplo, uma proximidade à área filosófica ou jornalística. A maioria dos artistas indicou como influência importante o fato de terem sido conduzidos por familiares (desde a infância) a exposições de arte, fato que consideraram sempre significativo para suas escolhas profissionais.

INTERFERÊNCIAS DA FORMAÇÃO ESCOLAR

Esta questão evidenciou acentuadas diferenças entre os sujeitos. Apenas um deles apresentou a relevância das vivências na escola em sua forma de perceber que repercute na área artística: este encontrou estímulo à integração dos sentidos, na interação simultânea do grafismo e som musical nas atividades. Os outros sujeitos questionaram a validade da instituição

escolar em suas formações, sendo esta até indicada como detentora de uma função de *domesticação*.

Um artista entrevistado afirma hoje possuir uma necessidade inerente de voltar ao inconsciente, pois toda a estrutura escolar com a qual conviveu foi dirigida a uma conduta de racionalidade e lógica, típicas da educação acadêmica.

Alguns artistas observaram fortes influências da área universitária, na qual o trabalho profissional passa a adquirir um valor importante para as suas percepções da realidade: registros jornalísticos, a reflexão filosófica, a formação em história ou em arquitetura. O contato com museus, por iniciativa própria, ou com ateliers de artistas foram relatados como fatores mais significativos que a vida escolar institucionalizada.

Puig já dizia a este respeito que no momento em que as percepções tornam-se normativas, como no caso do que ocorre nas instituições, a riqueza sensível é amortecida (os *hábitos* perceptuais cristalizam-se e deixam de ser processos de consciência).

Os depoimentos encontrados sobre este item evidenciam um sentimento de frustração quanto ao papel desempenhado pelas escolas na formação dos hábitos perceptuais.

As vivências dos indivíduos nestes núcleos de origem, tanto familiares como institucionais, são colocados através das respostas às entrevistas

ou como momentos para a aprendizagem de uma organização (programação) de vida, ou no da universidade, como o da aquisição de informações. Observa-se nestes relatos a pouca ênfase dada à *atuação perceptiva* dos próprios sujeitos e sim a marcante submissão às diretrizes estipuladas pelos núcleos de formação.

HÁBITOS PERCEPTUAIS

Os seis sujeitos foram indagados sobre as conseqüências dos hábitos perceptuais de sua formação, na estruturação de seus trabalhos artísticos. Somente um deles respondeu negativamente sem justificar.

Outro respondeu com dificuldade à questão, afirmando que trabalha de forma totalmente inconsciente, não conseguindo, desta maneira, identificar as conexões entre seus hábitos perceptuais e o seu trabalho. Este sujeito insiste na importância dos aspectos técnicos de sua produção plástica e nega qualquer interferência de sua formação nesta ênfase. No entanto, ao longo de toda a entrevista, apresentou ricos elementos de sua história de vida, apesar de acusar a si mesmo de demonstrar falhas de memória. Sua linguagem plástica é, nos dias de hoje, absolutamente voltada à abstração e nela não se encontra qualquer referência explícita aos dados visíveis da reali-

dade. Seria a forma mais competente de perceber o mundo pelo desenvolvimento dos aspectos técnicos de seu trabalho? Perguntaríamos se seria possível dissociar estes últimos de uma determinada postura perceptual diante da realidade?

Quanto aos outros quatro sujeitos, todos concordam com convicção nas inter-relações entre os hábitos perceptivos adquiridos em suas formações de origem e sua produção artística: foram relatados tanto em hábitos de organização de seus ateliers, dos materiais de trabalho, como na elaboração de suas linguagens plásticas específicas.

Um dos artistas manifesta em sua pintura uma delimitação acentuada das bordas das formas pintadas. O acabamento pictórico no uso da tinta, é revelador de extrema sutileza e respeito aos limites. Quando questionado sobre as influências de sua formação em seu trabalho, respondeu que em sua casa na infância, podia *demolir* tudo, brincar à vontade, desde que após, tudo fosse perfeitamente acomodado novamente. Este senso de organização do espaço residencial da infância foi incorporado como um hábito perceptivo que transparece hoje em sua atividade artística.

Este mesmo sujeito reconhece a relação entre os hábitos de uma vida programada, com um certo automatismo existente em seu processo de trabalho e na maneira de perceber a realidade. Lembramos aqui sua expressão

banco de dados, já mencionada quando foi feita uma referência à sua forma de armazenamento da experiência: remete à idéia de automação (inconsciente), na forma de registro das suas apreensões do mundo externo.

TRADIÇÃO PLÁSTICA

Ainda em resposta à primeira questão de pesquisa, perguntou-se se a tradição plástica existente e conhecida pelos sujeitos interferia em seu fazer artístico. Esta indagação relaciona-se com a problemática de ser esta tradição um possível condicionamento da percepção dos artistas. Os seis artistas responderam positivamente a esta questão, manifestando que o discernimento de uma tradição preestabelecida da arte é um fator relevante às suas percepções. Cada um, no entanto, expressou uma visão muito peculiar diante da pergunta, evidenciando o que lhe interessava desta tradição: o conhecimento da produção completa dos artistas, tais como Klee, Iberê Camargo, Picasso, Miró, entre muitos outros; as informações encontradas sobre a história da arte em museus; o estudo de determinados elementos pictóricos, como, por exemplo, a cor e as possibilidades técnicas do trabalho artístico (como sobreposições e transparências); o próprio cinema, assim como sentimentos, como o de pertencer à história, entre

outros. Cabe observarmos este fator sintomático em um momento em que a arte está vivendo a crise de sua legitimação. Parece que a tradição passa a ser um elemento que lhes guia no mundo contraditório e sem parâmetros da arte atual.

Nenhum dos artistas mencionou qualquer questionamento desta história da arte em que estão inseridos e da tradição plástica reconhecida. Aceitam esta legitimação, sem qualquer alternativa de percebê-la a partir de óticas diferentes. A atitude perceptual configura-se como a do hábito, incorporada às suas estruturas perceptivas como parte inquestionável dos dados armazenados através de suas formações e do ambiente cultural circundante. Rainer Rochlitz, em uma análise sobre a tradição histórica da arte, lembra-nos o pensamento de Darragon, no qual “paralelamente ao uso que o artista faz hoje da história da arte, interessa-nos igualmente averiguar as maneiras como esta história foi desde sempre escrita e reescrita pelos artistas, à margem da disciplina da história da arte que se constituiu progressivamente, com seus métodos e exigências”.¹²

Tanto no que o artista apreende desta área, como quando ele mesmo a reflete possibilita-nos conhecer um mundo aberto de perspectivas para se compreender as opções e critérios das escolhas de suas práticas artísticas.

A revisão dos hábitos perceptuais incorporados na formação e na cultura que nos envolve, poderia favorecer uma nova posição frente a uma história atenta e distanciada da tradição estabelecida, feita pelos artistas.

CULTURA LOCAL E CIRCUNDANTE

Em relação à cultura local e circundante, uma constelação de fatores poderia atuar, inter-relacionadamente no condicionamento da percepção dos artistas.

Os sujeitos apresentaram posições concordantes e todos reforçaram a relevância deste condicionamento: a consideração de si mesmos como produtos do meio, as questões de identidade com sua cultura de origem e o reconhecimento das semelhanças e diferenças culturais foram fatores destacados. Ressaltaram contribuições da literatura local ou de alguma especificidade das culturas da região, ou mesmo questões cruciais sobre a circulação mundial da cultura, pela ação das mídias nos dias de hoje. Este fenômeno traz certamente importantes alterações no processo e na dinâmica perceptiva dos indivíduos e grupos sociais, que merecem cuidadosos estudos, tais como no valioso ensaio de 1936 de Walter Benjamin¹³ sobre esta problemática.

O QUE É PERCEBIDO SEGUE CAMINHOS DIFERENCIADOS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS?

Dando seguimento às questões de pesquisa, encontramos os resultados que seguem, em relação à segunda formulada.

Para analisarmos esta etapa do estudo, alguns itens foram destacados para a entrevista. Entre eles, solicitou-se aos artistas que descrevessem seu processo perceptivo.

O PROCESSO PERCEPTIVO

A maioria dos sujeitos apontaram dois pontos básicos sobre este tópico: por um lado, tratar-se de um processo inconsciente, como algo que acontece “como se várias coisas se conectassem”.¹⁴

O estabelecimento de relações ou a livre associação estavam presentes nas respostas. E nestas descrições surgiram importantes dados sobre o desenvolvimento do processo de produção artística dos sujeitos.

Por outro lado, encontramos um conjunto de respostas que têm respaldo nas idéias de Rudolf Arnheim, autor que apresenta uma fundamentação cognitiva para o estudo da percepção:

“Em meu ponto de vista, sustento a idéia de que o conjunto das operações

cognoscitivas chamadas pensamento não são um privilégio dos processos mentais vinculados à percepção ou se situam além dela, mas são os ingredientes essenciais da própria percepção.”¹⁵

Estas operações cognoscitivas são identificadas pelo estudioso, como exploração ativa, captação do essencial, a simplificação, a análise, a síntese, o ato de completar, a comparação, a combinação, entre muitas outras. De acordo com esta ótica, que foi básica para a fundamentação da pesquisa, verificamos nos relatos dos sujeitos toda uma interação entre operações mentais e o processo de perceber, “como uma execução eminentemente ativa”,¹⁶ mesmo que ocorra em um processo inconsciente.

Segue, para exemplificação o extrato de um dos depoimentos:

“(...) Quando sentei para pintar, começou pelos dedos. Veio um dedo, outro dedo, montando, montando, foi indo, indo, foi indo (...) Aí já fica.”¹⁷

Trata-se de um conjunto de dados importantes para a compreensão da percepção que o artista tem da realidade e a forma com a qual vem a utilizá-la em seu processo de trabalho. Inicia a pintura pela parte de um todo (o dedo como parte da mão, que é, por sua vez, parte do braço, etc.) e vai estruturando uma etapa após a outra até completar a sua proposta. Os valiosos estudos dos gestaltistas podem ser aqui mencionados, nos quais o todo vai sendo compreendido pela inter-relação

significativa das partes. A grande quantidade de dedos repetidos compõe a superfície do quadro, quase levando-os a perder a sua identidade original em função da nova forma do todo. É uma busca de *sentido* dos elementos utilizados na obra que vai se fazendo aos poucos.

Em outro relato, encontramos por exemplo, um processo semelhante:

“(...) A figura humana existe dentro de mim; eu a estou vendo, de forma obsessiva sempre. Eu termino colocando a figura existente dentro da minha cabeça e tento passá-la para aquela máquina. E dali para a minha cabeça e aquela máquina vai para o lápis. Este é o processo. A figura humana existe em mim e há alguns códigos que eu relaciono com ela (...)”¹⁸

Nesta descrição, pode-se igualmente observar toda uma dinâmica de combinação dos elementos percebidos, como bem ressalta Arnheim.¹⁹ Vai-se estabelecendo um desdobramento de um ao outro, de forma encadeada. Transparecem claramente, também, neste caso, as operações mentais de exploração ativa, da seleção de elementos, sua combinação e o ato de completar.

IMAGENS MENTAIS: DESCRIÇÃO E CARACTERÍSTICAS

Em 1670, Frederico Zuccari referia-se à existência para o artista de um

disegno interno. Seria talvez para distingui-lo de um *disegno esterno*, sobre a tela, como conjecturou apropriadamente Rudolf Arnheim.²⁰

Esta idéia vem sendo bastante refletida, tendo sido as imagens mentais concebidas, na opinião mais elementar, como réplicas da realidade. Na antiga Grécia, elas eram vistas permanecendo na alma, como imagens impressas na memória. Em tempos mais recentes (década de 20), estas imagens passam a ser visualizadas como a memória fotográfica, de acordo com o psicólogo de Marburgo, Erich Jaensch, citado igualmente por Arnheim. Koffka,²¹ por sua vez, aponta ao fato de se perceber de forma incompleta, um objeto completo, ressaltando no ato perceptivo os aspectos significativos, como por exemplo, um detalhe. Segundo este último autor e Arnheim, as imagens mentais são produtos da mente que *discerne seletivamente* e que não se limita apenas a registrar fielmente a realidade. Ainda, segundo Arnheim, como as imagens mentais são produtos de uma seleção ativa, seus complementos são percebidos como *presentes*, mas muitas vezes não visíveis. “Possibilitam reduzir, assim, visualmente um tema a um esqueleto de traços dinâmicos essenciais, nenhum dos quais chega a constituir uma parte tangível do objeto real.”²²

Buscando-se identificar o processo perceptivo com uma maior precisão

de dados, perguntou-se aos sujeitos sobre as imagens mentais que são inerentes a este processo. Apenas alguns foram possíveis de seleção nos relatos dos artistas em análise.

Todos os seis estudos de caso concordaram com a existência das mesmas, com diferenças entre si sobre a sua forma de manifestação. Cinco dos seis sujeitos afirmaram sobre a não constituição de imagens mentais anteriores ao trabalho: a sua formação seria simultânea ao seu processo criativo. Mas a maioria as situou em movimento, com cor, e definidas. Todos apontaram a transformação destas imagens na elaboração dos seus trabalhos e a acentuada diferença entre as suas características enquanto imagens mentais, às das imagens que aparecem em seus produtos artísticos. Um dos sujeitos ressaltou que, em seu caso específico, as imagens mentais *brotam* sem formação anterior na linguagem abstrata e existem previamente com nitidez de configuração, cor e movimento nas produções figurativas.

Um outro relato sugestivo evidenciou-se por outro sujeito: a cor nunca é visível em suas imagens mentais, sendo que em sua produção plástica a cor é o elemento mais importante. O mesmo artista acrescentou que quando suas figuras estão sozinhas, surgem em imagens mentais estáticas e quando em grupo, sempre em movimento. Ressalta amplamente a transformação da ima-

gem mental para as do trabalho em execução:

“Existe uma ligação, mas quando eu vou transpor para o desenho, ocorre logicamente uma transformação. Há um sabor de caneta, um sabor de traço (...) Imagino uma figura, mas de repente, a linha me leva a uma outra coisa.”²³

O sujeito 5 descreve a imagem mental como uma concepção sobre algo:

“(...) Eu percebo e concebo. Essa percepção às vezes pode alterar a relação das coisas. Se eu percebo uma imagem, uma praia, percebo um outro elemento que está lá no meio. Isso pode alterar toda a relação de valores (...) Essa imagem interna para mim é conceitualização. É coisa mental.”²⁴

Este mesmo artista evidencia a importância das imagens mentais, como um elemento fortemente vinculado ao pensamento e aos conceitos, sem deixar de apontar em seu processo de trabalho as possibilidades de mudanças da idéia inicial.

É ressaltada a validade das concepções prévias ao trabalho em execução, por serem já delineamentos do que irá ocorrer após, mesmo que acentuadamente modificadas. São partes constituintes do processo criativo e trazem seleções significativas dos estímulos da realidade, seus traços essenciais e mesmo, como no caso de um dos sujeitos, claramente a idéia de uma concepção das coisas e fatos. Geral-

mente estes dados mencionados têm sido negligenciados nas reflexões sobre o processo artístico e são acusados de pertencerem a um superficial *psicologismo*. São preteridos muitas vezes por preferências a enfatizar outros aspectos de análise do fazer artístico. Considera-se estas contribuições importantes, mesmo que difíceis de se apreender. Elas permitem aprofundar a forma como os artistas processam suas relações com o mundo externo, para que se possa examinar, posteriormente, os resultados destas relações nas obras concluídas. Muitos elementos ricos à análise são por este enfoque oferecidos ao pesquisador.

OS RESULTADOS PLÁSTICOS REVELAM DIFERENÇAS ENTRE O QUE É PERCEBIDO PELOS ARTISTAS?

Para procedermos à análise desta última questão, analisou-se tanto o reconhecimento das linguagens plásticas e de suas transformações pelos próprios sujeitos, como os dados obtidos em um exame geral de suas obras pela pesquisadora.

Buscou-se, basicamente, encontrar conexões entre os dados levantados sobre a percepção dos artistas e a estrutura das suas linguagens. Parece-nos que as relações interfuncionais destes dois elementos de análise não têm recebido a devida atenção. A per-

cepção é abordada como um processo psicológico importante na atuação dos indivíduos; a produção artística, por sua vez, é geralmente objeto de diversos outros enfoques, citados na introdução desta pesquisa. No entanto, a interdependência destas duas áreas de estudo parecem ser omitidas, o que vem a justificar mais amplamente a análise em questão.

Vygotsky²⁵ destaca como uma grande lacuna nos métodos de análise a tendência dos estudiosos em separar a reflexão sobre o pensamento da que é referente à linguagem. Da mesma forma, podemos identificar uma tendência em se estudar a percepção separadamente da atividade de produção artística e em relação a aspectos seus que podem aparecer na obra concluída.

Neste item do estudo, optou-se por analisar um conjunto de obras de cada um dos artistas, sem a identificação pormenorizada de uma ou outra. A análise seguiu cada estudo de caso em si, inicialmente descrevendo-se as características gerais das obras e, posteriormente, buscando encontrar nelas os resultados levantados no estudo sobre a percepção. Salienta-se a impossibilidade em relatar todos os dados completos, optando-se por selecionar ape-

nas três casos para este texto, estando no entanto o material completo à disposição para consulta em arquivos do centro de documentação do Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A pintura de um dos artistas apresenta basicamente referências e representações nitidamente reconhecidas nos objetos e seres da realidade exterior, tais como pessoas, sapatos, óculos, va-

sos com plantas... Muitas vezes são repetidas no suporte, como se uma nascesse de dentro da outra. Às vezes são justapostas, ou encontram-se umas sobre as outras. Os limites (molduras) são

A percepção é abordada como um processo psicológico importante na atuação dos indivíduos; a produção artística, por sua vez, é geralmente objeto de diversos outros enfoques...

elementos largamente aproveitados pelo artista, como recursos de linguagem: ora partes da temática acompanham o próprio *passe-partout* do quadro de forma repetitiva, ora a moldura é parte da representação pictórica e apresenta-se cortada ou atravessada por objetos (como talheres); aparecem, igualmente, armários com pés humanos, que guardam em seu interior todo um conjunto de figuras e objetos. Tecnicamente, sua pintura traz um acabamento com definição de contornos e volumes, com precisão de detalhes das formas pintadas.

Ao longo da pesquisa, o sujeito sempre manifestou o fato de atuar como um *banco de dados*, desde as suas experiências passadas às influências da cultura local e meio circundante. Acentua, em seu depoimento sobre o próprio processo perceptivo, a *filtração pessoal* das experiências. Este aspecto torna-se altamente visível nos resultados plásticos. Ele parece ir muito além da simples apresentação dos dados: ele estabelece novas combinações entre eles, explora seus significados, desdobra seus elementos de forma repetitiva, recompondo-os em novas estruturas. Cria, através da sua utilização, representações do impossível, nas quais dedos são afivelados como dinamites ou figuras humanas projetam-se do interior de cabeças cortadas de manequins. Diversos objetos de consumo banais são captados e transformados em elementos que interferem no contexto de outros. Este aspecto é considerado pelo próprio artista como um elemento comum em sua trajetória: aponta ao automatismo existente em seu processo de trabalho e na maneira de perceber a realidade, como frutos de hábitos de uma vida programada, incutidos na fase de formação escolar. A grande influência da sua própria percepção através das mídias, vai aparecer em sua pintura, na superposição e justaposição constante de imagens; nelas, o olhar é requerido à rapidez das correlações e a uma estimulação contínua

por todo o espaço do suporte, extrapolando-o muitas vezes ao espaço ambiental. O que é da pintura pode vir a questionar aquilo que não é de seu domínio específico. E qual seria, pois, o domínio específico da pintura?

A produção plástica de outro artista é eminentemente pictórica. Desenvolve-se em chassis de dimensões aproximadamente de dois metros. Algumas obras mudam de suporte, trocando a tela por planos recortados, em madeira policromada. Os personagens destas pinturas são figuras humanas seccionadas em diferentes partes, mescladas com partes também de animais e objetos, às vezes apenas sugeridas por configurações amplas em uma só cor. Há, geralmente, um ou dois planos de fundo em cores chapadas e as formas que ocupam o espaço pictórico movimentam-se sobre este fundo sem transparências: as cores são puras e as configurações bem delimitadas. Entre o convívio de fortes amarelos, carmins, violetas, e diversos azuis, desvelam-se alguns detalhes, tais como dentaduras, três pequenos olhos, lábios, narizes, pés...

Nos depoimentos deste sujeito, torna-se claro que o objeto primordial de sua percepção é o ser humano: todas as suas pinturas, sem exceção, ressaltam a sua presença.

"(...) Sem dúvida, existe uma seleção intencional, a começar pela figura humana (...) É uma seleção primeira."

No entanto, ele enfatiza viver um processo perceptivo muito ativo e constante, mesmo que inconsciente. Às vezes estas percepções são registradas em anotações, esboços, mas em outras, revelam-se de forma bem evidente em seu trabalho. Como a figura humana “existe sempre dentro de mim”, os outros objetos ou seres da realidade vão tornando-se humanizados no trabalho deste artista. Há caminhos semelhantes aos do seu processo perceptivo: a seleção, a exploração ativa, o ato de completar, a comparação e a combinação. De uma figura humana desdobra-se, por exemplo, um pássaro, ou, de uma perna, uma árvore. Mas o importante, em todas estas inter-relações, são as transformações não meramente de formas, como principalmente dos significados dos objetos da percepção. Para o artista pouco importa se a utilização do elemento tenha sido de memória ou por uma percepção direta da realidade (segundo depoimento), mas, sim, o processo de interferências que evoluíram sobre aquela imagem percebida.

A obra de um terceiro sujeito apresenta com frequência um conjunto de paisagens, características da região litorânea do Rio Grande do Sul. Nelas vêem-se as coxilhas recobertas de elementos vegetais, de coletores de dados meteorológicos, rodeadas de inúmeros aviões e navios (de brinquedo?), dos bondes que não mais existem, entre outros diversos objetos do seu imaginá-

rio. Predominam os amarelos, verdes, azuis e vermelhos e um esmerado trabalho gráfico sobre os planos cromáticos, em linhas sinuosas, hachuras e formas pontilhadas. A visão sobre estas paisagens é a de sobrevôo, como se fosse aérea. Várias dessas pinturas remetem ao espaço sideral, como se os objetos planassem sem direção definida nos infinitos azuis da atmosfera. O globo terrestre, igualmente, é às vezes referido, de onde partem, como que espetados, objetos do cotidiano, tais como vassouras, garfos e martelos. Pequenos e grandes aviões movimentam-se constantemente sobre estas paisagens, ingenuamente configurados na pintura, como se o espectador estivesse dentro deles, observando a mesma paisagem do alto.

O artista enfatizou, conforme seus depoimentos, que desenvolve constantemente registros da realidade, inúmeras vezes apreendidos pelo recurso fotográfico como método de trabalho:

“(...) Faço uma pesquisa de elementos formais que eu uso, geralmente de imagens fotográficas (...) eu vou utilizando ao longo do tempo, fico guardando imagens (...)”

Considera seu processo de apreensão da realidade já como uma abstração da mesma; a percepção atuaria como um caminho de tradução da imagem fotográfica para compor um outro universo, uma espécie de cenário. Recorre-se aqui ao seu próprio relato sobre as imagens mentais, onde ele estabelece

uma forte relação entre percepção e concepção:

“(...) Quando percebo algo posso alterar as relações das outras coisas já percebidas.”

O registro das imagens seria um momento da percepção, mas, ao utilizá-las, recombina-as em um novo espaço pictórico, os seus significados e forma de utilização poderiam vir a ser totalmente modificados. Novas percepções vão surgindo, deste modo, durante o próprio processo de trabalho. Trata-se, segundo suas palavras, de um constante ir e vir entre o real e o virtual.

As experiências passadas são muitas vezes conscientes no processo perceptivo deste sujeito e claramente identificáveis na singularidade de sua linguagem. A roda gigante por exemplo, remete à uma cena de infância que é lembrada na estruturação de algumas de suas pinturas. A água, *as coisas de praia*, o litoral, a luz em forma de cones, igualmente provém de lembranças e de sua vivência anterior e acabam aflorando repetidamente nas obras. Podem ser paulatinamente transformadas, conforme sua descrição, adquirindo significados diferenciados conforme as vivências pessoais.

CONCLUSÕES

Não se pode omitir, na finalização desta pesquisa, de enfatizar a rele-

vância dos relatos dos sujeitos. Considera-se, juntamente com Conrad, que “uma análise detalhada dos relatos e vivências dos artistas serve basicamente para clarear e ressaltar a validade das formulações teóricas”.²⁶ Nesta pesquisa, os depoimentos foram de grande importância para a compreensão de muitos aspectos sobre a percepção, alguns mesmo considerados muitas vezes pelos artistas como inconscientes. No entanto, mesmo por outras palavras, eles chegaram a permitir ao pesquisador o entendimento dos fenômenos vivenciados por eles e corroboraram inúmeras vezes a fundamentação teórica deste estudo.

Entre as principais conclusões desta pesquisa poderiam ser identificadas algumas questões essenciais:

1) encontramos em Puig a tendência em perceber por estruturas, que são em geral esquemas culturais oriundos de um passado que nos constitui: “Não percebemos como entes solitários, desconectados e descontextualizados”.²⁷ Confirmaram-se, nesta pesquisa, estes aspectos, tanto por dados dos sujeitos sobre as suas origens familiares e das da época de formação, da cultura existente, como por toda uma tradição artística que não lhes é indiferente. A memória constantemente latente, “que guarda a infinitude de percepções anteriores”, como lembra Puig, é constituída por estruturas significativas ao sujeito e não por um simples re-

gistro mecânico. Os artistas trouxeram em seus processos de trabalho as suas diferentes apreensões da realidade, relatadas na pesquisa e apresentaram em relação a estas, significados específicos a cada um. Exemplificando-se, podem ser lembradas as relações espaciais para um dos sujeitos, assim como a forma de captação dos fatos veiculados pelas mídias para outro, ou mesmo a visão coisificada do ser humano para um terceiro;

2) os caminhos do que é percebido pelos sujeitos da pesquisa, aos seus resultados plásticos apresentaram acentuadas diferenças e peculiaridades entre si. A singularidade da percepção dos artistas manifestou-se com clareza em seus produtos artísticos finais, mesmo pertencendo eles a uma mesma cultura, a um mesmo grupo social e a um mesmo tempo histórico. Merleau-Ponty salienta o sentir como uma comunicação vital com o mundo. “É necessário que o mundo seja ao nosso redor, não como um sistema de objetos dos quais fazemos uma síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em relação às quais nós nos projetamos.”²⁸ Essa projeção é eminentemente pessoal, idiossincrásica e traz, pelo sentir, os nossos valores, nossos esquemas perceptivos, nossas escolhas significativas. Diferem, assim, as diversas naturezas das interpretações do mundo. Mas elas vêm a estabelecer-se no âmbito social e institucional da arte, através das lingua-

gens artísticas, que se externam no espaço público, a anterior etapa de interiorização dos dados (privado). As obras são, na verdade, os signos pelos quais são expressos os pensamentos, chamados por Wittgenstein como *signos de proposição*.²⁹ Os diferentes estudos de caso encontrados na pesquisa permitem que sejam analisados estes signos nos quais simultaneamente estão presentes o caráter particular, mas ao mesmo tempo simbólico das diversas manifestações artísticas. Nos resultados apresentados foi visível este entrelaçamento entre questões mais particulares a cada sujeito, e, ao mesmo tempo, com as de âmbito simbólico, que dizem respeito às contingências sociais e culturais dos artistas;

3) não pode ser omitida a relevância da posição cognitiva de Arnheim nesta pesquisa quando ele defende a existência de um *pensamento visual*. Segundo este autor, a percepção é constituída por processos mentais: “A percepção visual é pensamento visual”.³⁰ Os diversos estudos de caso examinados revelaram em suas linguagens particulares a existência dos aspectos cognitivos, especialmente se considerarmos a linguagem artística como uma ação sígnica. Lembramos com Nelson Goodman³¹ que “uma representação ou uma descrição interessante, é eficaz, intrigante, quando o artista apreende novas relações e significações e imagina meios de torná-las manifes-

tas". E estes aspectos são de ordem cognitiva e simbólica. Intrigam, por exemplo, os cantos escondidos sutilmente desvelados na produção de um dos artistas e deixam-nos entrever neles um pensamento sobre as ausências e presenças. Os vestígios destas, encontrados em sua obra, poderiam revelar um pensamento sobre os rastros de percepções pessoais, mas sugeridos sob a superfície em signos latentes e permanentes da linguagem. As diversas informações sobre os fatos do mundo atual que compõem as obras de outro estudo de caso evidenciam, não somente fatos da realidade em si, mas trazem toda uma carga simbólica e crítica, pela forma em que se vêem estruturadas e relacionadas em sua constituição pictórica.

Este tipo de pesquisa pode favorecer especialmente que os artistas repensem as suas relações com o mundo externo, e de que modo eles atuam nestas relações e as manifestam em sua produção. Nos diferentes estudos de caso encontraram-se alguns exemplos de negação da realidade, passividade frente à tradição legitimada, ausência de um comportamento crítico e posicionado diante dos fatos, entre outros. As obras revelaram aspectos relevantes destas relações, em seus tipos específicos de linguagem artística.

Os resultados da pesquisa incitaram à continuidade deste tipo de estudo, especialmente no que diz respeito às características e controvérsias da arte contemporânea. Maiores estudos sobre o processo perceptivo dos artistas, ligados às questões simbólicas e da intencionalidade de suas propostas no *mundo da arte*³² poderiam talvez contribuir com dados para a reflexão sobre a identidade e parâmetros que a arte dos nossos tempos vêm exigindo de forma cada vez mais intensa. Concluímos, portanto, este estudo, lembrando uma importante passagem da obra de Merleau-Ponty sobre a percepção, tendo sido esta uma importante condutora das reflexões desenvolvidas nesta pesquisa:

"(...) Eu sou uma estrutura psicológica e histórica. Eu recebi com a existência uma maneira de existir, um estilo. Todas as minhas ações e os meus pensamentos estão em relação com esta estrutura, e mesmo o pensamento de um filósofo somente é uma maneira de explicitar sua tomada de consciência do mundo, do que ele é (...) Pois esta vida significativa, esta certa significação da natureza e da história que eu sou, não limita o meu acesso ao mundo, ela é, ao contrário, meu meio de me comunicar com ele."³³

NOTAS

- ¹PASSÉRON, René. *Pour une Philosophie de la Création*. Paris: Klincksieck, 1989, p.13.
- ²ARNHEIM, Rudolf. *El Pensamiento Visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- ³KANT, Emmanuel. *La Critique de la Faculté de Juger*. Paris: Vrin, 1993, trad. Alexis Philonenko.
- ⁴KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cutrix, 1975.
- ⁵MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel/Gallimard, 1995.
- ⁶PUIG, Arnau. *Sociología de las Formas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- ⁷SALLES, Cecília de Almeida. *A Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.
- ⁸PUIG, Arnau. *Op. cit.*, 1979, p.54.
- ⁹Sujeito 3. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista, em 24/11/1994.
- ¹⁰Sujeito 6. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 10/01/1995.
- ¹¹PUIG, Arnau. *Op. cit.*, 1979, p.47.
- ¹²ROCHLITZ, Rainer. "Stratégies de l'Histoire de l'Art". *Critique*, nº 586, mars 1996, p.133.
- ¹³BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução". *Textos Escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1983, p.3-28.
- ¹⁴Sujeito 1. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 26/07/1994.
- ¹⁵ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1971, p.13.
- ¹⁶*Idem*, p.14.
- ¹⁷Sujeito 3. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 24/11/1994. Quando este artista descreve o seu processo de começar pelos dedos ele está se referindo a uma obra específica como exemplo: são inúmeros dedos que compõem o quadro e chegam a constituir um rosto somente de dedos femininos. Estes acompanham também os limites da tela, estruturando uma moldura.
- ¹⁸Sujeito 4. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 1994.
- ¹⁹ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1971, p.13.
- ²⁰ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1971, p.93.

- ²¹KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ²²ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1971, p.104.
- ²³Sujeito 4. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 1994.
- ²⁴Sujeito 5. Depoimento à equipe de pesquisa em entrevista em 1994.
- ²⁵VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ²⁶CONRAD, Sheree Dukes. "Toward a Phenomenological Analysis of Artistic Creativity". *Journal of Phenomenological Psychology*. vol. 21, n.2, 1990, p.103-120.
- ²⁷PUIG, Arnau. *Op. cit.*, 1979, p.31.
- ²⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, 1995, p.444.
- ²⁹WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Paris: Gallimard, 1961, p.37, trad. de Pierre Klossowski.
- ³⁰ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1971, p.13.
- ³¹GOODMAN, Nelson. *Langages de l'Art*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1990, p.57, trad. de Jacques Morizot.
- ³²DANTO, Arthur. "Le Monde de l'Art". *Philosophie Analytique et Esthétique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, p.183-198 (Org. Danielle Lories). Esta expressão é desenvolvida por Danto neste artigo, em 1964, quando ele se refere à existência de um circuito de legitimação da arte no meio institucional, composto por uma rede de conhecedores da arte, historiadores, artistas, marchands, museólogos, curadores, teóricos etc. que definem o estatuto do produto artístico. Este estudo foi retomado por Anne Cauquelin em Paris, sob a denominação de *réseau artistique*. Canclini, no México, continuou a mesma idéia, surgida em publicação brasileira em 1980 e estudada por Maria Amélia B. Garcia sobre o sistema de arte no Brasil, em tese de doutoramento de 1988, em São Paulo.
- ³³MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel/Gallimard, 1995, p.519.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa somente pôde ser realizada com a valiosa colaboração de algumas pessoas, às quais agradecemos de uma maneira muito especial:

Aos dedicados bolsistas de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento, Adriano Sempé Pedroso, Ana Lúcia Beck, Gilmar Carneiro, Karen Hoffmann e Paulo Corrêa de Lacerda;

À Dra. Sandra Rey, por sua valiosa condução da pesquisa durante a ausência da autora;

À inestimável contribuição e apoio dos órgãos de fomento à pesquisa, CNPq, FAPERGS, PROPESP/ UFRGS, em todos os momentos desta trajetória.

MÔNICA ZIELINSKY. Doutoranda em História da Arte pela Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.