

ANNATERESA FABRIS

### PESQUISA EM ARTES VISUAIS\*

Se formos analisar o estatuto da obra de arte visual no âmbito do saber, perceberemos que, em via de regra, são tomadas duas atitudes gerais diante dela: considerá-la uma simples ilustração de uma idéia ou de um fenômeno, ou não levá-la em consideração porque não se reconhece a existência de um pensamento visual, dotado de leis específicas, capaz de nos fazer compreender um momento cultural como integrante fundamental de um momento social.

Existem, sem dúvida, dificuldades para aceitar e compreender o pensamento visual porque a visão de mundo implícita numa obra não pode ser inferida a partir do tema, e sim a partir de um análise formal globalizadora que reconheça a autonomia lingüística da arte, ou seja, sua capacidade de expressão através de instrumentos e meios semânticos próprios - linhas, cores, luzes, volumes.

Uma obra de arte concebida desse modo é ao mesmo tempo objeto estético e objeto de civilização. Como objeto estético, é uma mensagem recebida através da percepção: é uma forma significante, cujo significado é acolhido por um indivíduo ou uma comunidade que lhe conferem um valor, que lhe infundem um juízo crítico graças ao qual a obra transcende aquela que Argan denomina sua "instrumentalidade imediata" (ARGAN, 1983, p. 23). Como objeto de civilização, a obra fornece informações sobre os hábitos e as atitudes de uma época, sobre o conceito de imaginário de uma sociedade, mas não deve ser confundida com as

---

\* *Aula inaugural da instalação oficial do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2 de setembro de 1991.*

mensagens da comunicação hodierna, pois os significados que podem ser extraídos dela são múltiplos e impossíveis de serem reduzidos a uma única dimensão expressiva.

O objeto de civilização, como mostra Francastel, surge da conexão de, pelo menos, três ordens de fatores: a percepção, a realidade e o imaginário. O que quer dizer que a obra de arte representa uma função significativa, que não se esgota na representação/reprodução do mundo visível. Os signos figurativos adquirem significado quando se estabelecem relações precisas entre uma matéria proveniente da percepção visual e esquemas de pensamento próprios de um determinado momento histórico - tanto passado quanto presente -, capazes de provocar um confronto entre nossos conhecimentos atuais e aqueles correntes no momento da criação da obra (FRANCASTEL, 1969 e 1970).

A obra de arte pode ser, portanto, uma forma de conhecimento tão objetivo quanto um documento escrito, se lembrarmos que nela a dialética entre real e imaginário é um dado efetivo, através do qual é possível conhecer uma sociedade não apenas em suas realizações, mas também em suas aspirações, em suas visões utópicas e projetivas<sup>1</sup>.

Embora as questões até agora apontadas tenham seu epicentro no objeto artístico, as tarefas sucessivamente propostas são próprias da história da arte, que gostaria de pensar configurada não nesta ou naquela vertente, mas naqueles que, à luz de Himmelmann e de Argan, parecem ser seus passos metodológicos básicos e indispensáveis. O que quero dizer é que, a meu ver, só existe uma verdadeira história da arte quando nela coexistem diferentes dimensões temporais, determinadas pelo objeto de estudo, pela história da disciplina e pelas relações da disciplina com a cultura do presente, e quando a análise conjuga procedimentos exteriores com procedimentos interiores, quando caminha da pesquisa filológica das fontes para a interpretação dos significados e dos valores explícitos e/ou implícitos da obra. Se, no primeiro estágio, o historiador da arte se defronta com a tarefa de estudar o objeto em seus aspectos materiais e técnicos e em algumas questões mais complexas (temática, destinação, estilo), ao adotar os procedimentos interiores, deve transcender o objeto em si para colocá-lo numa rede de relações muito mais ampla. A análise estrutural da obra deve ser acompanhada por uma segunda análise, que investigue suas relações com uma determinada situação histórico-cultural e que permita conjugar numa única dimensão o objeto estético e o objeto de civilização (HIMMELMANN, 1981, p. 47; ARGAN, 1983, p. 20-21).

Vou tentar definir este objeto a partir de duas vertentes, a do pensamento visual e a da técnica, porque acredito que, através delas, seja possível responder à questão central dessa aula, o significado da pesquisa nas artes visuais.

Em A realidade figurativa, escreve Francastel:

"A arte não é apenas o domínio de satisfações fáceis e imaginárias, também informa sobre as atividades fundamentais. Grandes aspectos da vida do tempo presente, assim como do passado, manifestam-se em setores vinculados à arte. (...) As artes servem, pelo menos tanto quanto as literaturas, de instrumento aos mestres da sociedade para divulgar e impor crenças. A estética penetra em cada um de nossos pensamentos e de nossas ações. Existe um vínculo estreito entre as especulações mais livres e, aparentemente, mais gratuitas dos artistas e a disposição representativa do universo que nos rodeia. Nunca, em época alguma, a técnica sozinha determinou a forma de nossas ações: ela prevê sempre os meios, mas nada mais é do que uma virtualidade ou um processo de aplicação; do mesmo modo que a arte, a técnica oscila entre a distinção fundamental da série e do protótipo; porém quando o técnico superior cria não apenas um objeto, mas uma forma, atua como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou de objetos, mas de esquemas de pensamento. Numa palavra, existe um pensamento plástico, assim como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é esta forma de pensamento que até agora foi mal estudada. (...) O pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. É um dos modos mediante o qual o homem enforma o universo. (...) O que manteve o pensamento plástico à margem de outras especulações, é o fato de não utilizar a linguagem como veículo de expressão. O artista cria e, ao criar, pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo, mas para manifestar em condutas o produto de suas intuições utiliza uma ferramenta diferente dos demais (...)" (FRANCASTEL, 1970, p. 13-15).

Arnheim, por sua vez, num dos ensaios de Intuição e intelecto na arte, define o pensamento visual em termos de percepção e raciocínio, conceitos necessários um ao outro, mas também mutuamente excludentes. Tal exclusão é histórica e Arnheim encontra um fundamento para ela no confinamento da percepção a situações individuais e não passíveis de generalização. Se o pensamento é o que provê a generalização, isto é, os conceitos, a percepção, que lida com o pormenor, só pode terminar onde começa o pensamento.

Entre os pensadores que estabeleceram distinções entre as funções intuitivas e aquelas abstrativas, Arnheim destaca Descartes e Leibniz, cujas idéias analisa para que se entendam melhor as razões da exclusão. Se o raciocínio é uma coisa natural, nos dizeres de Descartes, o mesmo não acontece com a imaginação, que exige um esforço especial e não é necessária à natureza humana. Segundo o filósofo, a capacidade passiva de receber imagens das coisas sensoriais seria inútil se não existisse uma faculdade ativa suplementar e superior, capaz de dar forma a estas imagens e corrigir os erros que têm origem na experiência sensorial. Leibniz, por sua vez, postula a existência de uma cognição de grau superior - o raciocínio, distinto e capaz de decompor as coisas em seus elementos constitutivos -, e de uma cognição de categoria inferior - a experiência sensorial, confusa por propiciar a percepção de um todo

indivisível.

Esta distinção, na verdade, confunde pensamento e linguagem. Prolongando-se nos nossos dias, esconde um dado fundamental: a linguagem é um auxílio a grande parte do pensamento humano, mas não é indispensável nem é o meio no qual o pensamento se dá. Arnheim quer dizer com isso que a linguagem é feita de sons e signos visuais, de propriedades perceptivas e não-verbais, diferentes daquelas propriedades que devem ser manipuladas numa situação-problema.

Contra a exclusão, o autor propõe a idéia do pensamento produtivo, daquele pensamento que ocorre na esfera da percepção e que tende a ser visual porque a visão é a única modalidade dos sentidos em que as relações espaciais podem ser representadas com precisão e complexidade suficientes. As relações espaciais oferecem analogias com as quais podemos visualizar relações teóricas (lógicas, psicológicas, etc.), e é com base nesta concepção que Arnheim identifica o pensamento produtivo com a imagística perceptiva e remete à percepção ativa uma série dos aspectos do pensamento.

Qual o papel da arte neste contexto? Ser um meio de enfrentar o ambiente e o eu numa rede de articulações bem mais complexas do que as visões corriqueiras construídas a seu respeito: criação do indivíduo integral, fonte de prazer, autoexpressão, descarga emocional, liberação da individualidade.

A visão de Arnheim se explicita claramente quando afirma:

*"Raramente (...) se ressalta que o desenho, a pintura e a escultura, adequadamente concebidos, suscitam questões cognitivas merecedoras de um bom cérebro, e tão exatas, em cada um de seus aspectos, quanto um enigma matemático ou científico. (...) Num sentido menos técnico, o estudo pormenorizado de como Michelangelo visualizou as questões morais e religiosas no seu Juízo Final, ou da maneira pela qual Picasso simbolizou a resistência aos crimes fascistas durante a Guerra Civil Espanhola nas figuras e animais de sua Guernica, é algo de valor educacional genérico"* (ARNHEIM, 1989, p. 153-154).

Pode-se afirmar, portanto, a partir das teorias de Francastel e Arnheim, que o pensamento visual é um sistema coerente de pensamento, dotado de um modo de expressão próprio, inteiramente suficiente que, na etapa da difusão histórico-crítica, é transposto em termos de linguagem para trazer sua contribuição ao desenvolvimento teórico do pensamento coletivo. É necessário enfatizar mais uma vez que os mecanismos do pensamento visual não são os mesmos daqueles que regem a função lingüística. A língua, por sua vez, não é a única possibilidade de expressão do pensamento, do mesmo modo que a imagem não é a tradução fiel da realidade exterior. Imagem e raciocínio, como ensina Arnheim, constituem uma realidade única: este se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem; aquela deve ser formada e organizada

inteligentemente, tornando visíveis tais propriedades.

Se a questão do pensamento visual chama a atenção sobre a arte enquanto capacidade de imaginação, há um outro dado fundamental, o da técnica, igualmente determinante na constituição do objeto artístico. Na realidade, tanto a imaginação quanto a técnica são possibilidades projetuais e só sua junção nos permite superar a divisão entre belo e útil postulada pela civilização industrial. A distinção entre trabalho alienado e liberdade criadora, entre o reino da pura matéria e da manualidade e aquele do espírito e da inteligência é apenas uma "cisão transitória", como lembra Kare! Kotic, quando afirma:

*"A ação humana objetiva que transforma a natureza e inscreve sobre ela significados, é um único processo, realizado por necessidade e sob a pressão de uma finalidade exterior, mas que, ao mesmo tempo, realiza os pressupostos da liberdade e da criação livre. A cisão desse único processo em duas esferas, aparentemente independentes uma da outra, não deriva da 'natureza da coisa', mas é um produto historicamente transitório. Até que a consciência for prisioneira dessa cisão, isto é, até que não tiver percebido seu caráter histórico, ela colocará em oposição o trabalho e a liberdade, a atividade objetiva e a imaginação, a técnica e a poesia, como dois modos independentes de satisfazer as aspirações humanas" (apud: FORMAGGIO, 1977, p. 142).*

As palavras de Kotic nos ajudam a melhor sublinhar uma idéia de arte defendida por Argan: a arte enquanto modelo de um fazer segundo escolhas livres, por não responder apenas a uma utilidade imediata, mas transcender o singular e o particular para adquirir um valor social, para ligar-se de maneira peculiar ao universo do trabalho, longe da ideologia simplificadora da genialidade do criador e da sacralização dos objetos por ele produzidos.

Pensar a arte enquanto modelo de um fazer segundo escolhas livres implica superar o caráter de meio subsidiário conferido à técnica pelas posturas idealistas e metafísicas. A técnica não é um mero receituário que pode ser ensinado apenas em seus procedimentos exteriores, não é aquela "cozinha" interessada tão somente em dosagens e misturas, é algo bem mais complexo como a arte contemporânea comprovou, ao agredir e contestar os processos tradicionais.

A técnica é aprendizagem, acumulação, síntese renovada dos dados da experiência porque ela é, como propõe Formaggio, o próprio trabalho da arte. Construção objetiva, a técnica requer uma quantidade e uma qualidade de trabalho com todas as antinomias de necessidade e liberdade. A técnica é ao mesmo tempo um fazer e um saber, um conhecer fazendo e um fazer cognitivo, no qual intuição e intelecto se encontram e se fecundam para dar vida ao conhecimento metafórico.

A arte enquanto dimensão do fazer está também presente no pensa-

mento de Pareyson, que não se refere a um processo apenas técnico, mas a um procedimento mais complexo, graças ao qual são colocados em prática modelos e esboços, nos quais não se visa um resultado qualquer, mas a obra como deverá ser. Nesse sentido, a arte é simultaneamente "tentativa" e "organização", espontânea e consciente, pois resulta do encadeamento de três operações: invenção-execução-produção. É pensando na conjunção dessas operações que Pareyson escreve:

*"Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem pari passu, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (...) Nela a realização não é somente um 'facere', mas propriamente um 'perficere', isto é, acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são as características da forma, que é, precisamente, exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua originalidade. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no 'formar', isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir" (PAREYSON, 1984, p. 32).*

Percebe-se pelas posturas de Formaggio e Pareyson que a arte não pode ser pensada fora do campo de referência de uma pesquisa constante, na qual o pensamento visual e a técnica se imbricam e se fecundam reciprocamente. Pareyson, aliás, leva essa junção bem longe quando lembra o caráter orgânico do processo artístico, que faz consistir numa inclusão na conclusão. Ouçamos suas palavras para tornar mais claro esse conceito:

*"(...) é preciso dar-se conta de que a obra inclui em si o processo da sua formação no próprio ato que o conclui, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no fazer amadurecer: em suma no perficere. (...) A obra no seu acabamento não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu acabamento" (PAREYSON, 1984, p. 32).*

Esta concepção de pesquisa, articulada no eixo inclusão/conclusão, é a que deve prevalecer na universidade, cuja tarefa não é a de preparar técnicos e sim pesquisadores, capazes de reivindicar a especificidade do pensamento visual, de defender a articulação entre um tipo específico de percepção/reflexão e um tipo também peculiar de operacionalidade finalizados na obra de arte. Não se trata de uma tarefa fácil diante do predomínio absoluto do discurso verbal no âmbito da universidade,

mas é um desafio que se impõe para que as artes consigam alcançar uma maturidade que, em grande parte, lhes é negada. Diria que, muitas vezes, o próprio estudante de artes visuais contribui para esse descrédito quando concentra toda a sua atenção nos processos técnicos, concebidos como mera manualidade, e não como momentos projetuais e formadores no sentido mais profundo.

Para superar este estado de coisas é necessário que prática e teoria se encontrem e se reconheçam como os dois momentos essenciais da dialética artística, envolvendo tanto o artista quanto o historiador. Se o primeiro não opera sem uma bagagem teórica sob pena de cair num espontaneísmo informe, o segundo não pode dispensar o contato com a instrumentalidade técnica para renovar uma visão historiográfica ainda bastante cívica de idealismo ou de preconceitos em relação à materialidade da obra plástica.

Conferir um significado profundo à pesquisa artística e histórico-artística no âmbito da universidade é o desafio que os cursos de pós-graduação em artes visuais estão enfrentando. Se a história da arte já possui modelos e referenciais que lhe vêm de uma longa tradição, tendo como tarefa fundamental a passagem da filologia figurativa à interpretação, bem mais complexas são as questões que se colocam para as poéticas visuais. De que maneira é possível conciliar a especificidade do pensamento plástico com o saber discursivo imperante na universidade? A solução que tem sido adotada na Universidade de São Paulo escamoteia, a meu ver, o problema central da pesquisa plástica. Uma série de obras acompanhadas de um memorial descritivo reconhece e não reconhece a especificidade do trabalho artístico, sobretudo se levarmos em conta que, na maioria das vezes, o artista-pesquisador se traveste de crítico, reconstrói para si genealogias nem sempre pertinentes, sem atentar para o fato de que sua contribuição pedagógica deveria consistir não num auto-retrato forçado, mas numa reflexão sobre o processo criador, sobre a relação inclusão-conclusão.

A especificidade dos processos criadores, a "formação" da obra (para usarmos um termo de Klee) deveriam constituir o cume das reflexões do artista-pesquisador, ciente dos próprios métodos e dos próprios instrumentos. O que, em minha opinião, deveria brotar de suas considerações é a tríade invenção/execução/produção para que o método, implícito na obra, se torne explícito aos olhos da academia. Desse modo, a pesquisa artística terá um caminho para afirmar sua diferença num universo tão intensamente codificado, pois o método é pensamento e técnica, imaginação e fatura, criação de uma estrutura até então inexistente, corporificada na materialidade da obra e graças a instrumentos expressivos peculiares: linhas, ponto, planos, cores, luzes, volumes.

## NOTA:

1) O caráter projetivo da obra de arte será exemplificado através de um quadro de Boccioni, A rua entra na casa (1911). A tela é dominada pelo lugar tópico do futurismo - a cidade - e é determinada estruturalmente pelos vetores principais de sua proposta teórica. O primeiro elemento que deve ser lembrado é o "dinamismo universal", que representa para Boccioni uma verdadeira filosofia. O devir contínuo da realidade não deve ser percebido apenas fisicamente. Produto da fusão de espaço e tempo, a ponto de tornar-se espaço-tempo, o "dinamismo universal" caracteriza também a consciência interior do homem moderno, na qual passado-presente-futuro constituem uma realidade em devir: o passado sobrepõe-se e integra-se com o presente e com a expectativa do futuro.

O turbilhão do progresso, outra imagem típica do futurismo, representa o eia vital, que atinge uma nova dimensão graças às cores agressivas escolhidas pelo artista e aos vários focos de luminosidade. Figuras e ambiente arquitetônico amalgamam-se na visão utópica da "cidade que sobe", da cidade em construção, tipificada pela ênfase dada à linha reta, a mais adequada a simbolizar a tendência ascensional da cidade moderna. Realidade e utopia fundem-se no quadro de Boccioni porque a cidade vertical não existe ainda: está contida embrionariamente no leque das forças que compõem a modernidade italiana.

## BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. Storia dell'arte come storia della città. Roma : Riuniti, 1983.

ARNHEIM, Rudolf. Intuição e intelecto na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FORMAGGIO, Dino. Arte. Milano: ISEDI, 1977.

FRANCASTEL, Pierre. La Figura y el lugar. Caracas : Monte Ávila, 1969.

- - -. La Realidad figurativa. Buenos Aires : Emecé, 1970.

HIMMELMANN, Nikolaus. Utopia del passato. Bari : De Donato, 1981.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo : Martins Fontes, 1984.

*ANNATERESA FABRIS - Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes, ECA-USP; Professora e Chefe do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.*