

DO NÃO-OBJETO À NÃO-COMPREENSÃO, E, O PROCESSO CRIATIVO NA ESCULTURA?

Adriana Vaz

UFPR – Universidade Federal do Paraná, Departamento de Expressão Gráfica.
adriana.vaz@ufpr.br

Andrea Faria Andrade

UFPR – Universidade Federal do Paraná
andreafrica@ufpr.br

Zuleica Faria de Medeiros

UFPR – Universidade Federal do Paraná
zmedeiro@ufpr.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo, relacionar duas categorias conceituais – a teoria do não-objeto e a teoria da não-compreensão – que remetam à arte contemporânea, com o intuito de compreender a representatividade negativa do ensino superior da geometria plana e espacial no campo de conhecimento aplicado às artes visuais, em Curitiba-PR. Para tanto, discute-se: primeiro, a valorização e declínio do conhecimento racional na produção artística brasileira em seu período concreto e neoconcreto, respectivamente e depois a interdisciplinaridade entre geometria, arte e sociologia, ou seja, a geometria como instrumento no processo de criação e representação de obras tridimensionais – no sentido clássico. Bem como, o *status* do artista que define suas práticas e condutas no campo artístico, frente à produção contemporânea. Conclui-se, que na arte contemporânea a obra de arte se espacializa para negar o espaço, não tendo mais que representá-lo, função atribuída à geometria e, que, conseqüentemente a escultura elimina pressupostos que lhe deram origem como: a massa e a base, transformando-se em apresentação.

Palavras-chave: Artes visuais. Interdisciplinaridade. Geometria.

Abstract

The aim of this article is to relate two conceptual categories – the theory of non-object and the theory of non-understanding – which refer to the contemporary art, with the objective to understand the negative representation of Higher Education of plain and spatial geometry in the field of knowledge applied to visual arts in Curitiba-PR. To do so, it is first discussed the recovery and decline of rational knowledge in the Brazilian artistic production in its concrete and neoconcret period respectively and then it is discussed the interdisciplinarity between geometry, art and sociology, that is, the geometry as an instrument in the process of creation

and representation of three-dimensional works – in the classic sense. It is also discussed the status of the artist that defines his/her practice and conduct in the artistic field in relation to contemporary production. It is concluded that in the contemporary art, the work of art spatializes itself to deny the space, not having to represent this space anymore, being this function assigned to the geometry and as a consequence the sculpture eliminates assumptions that had given it an origin as the mass and the base, turning itself into presentation.

Key words: Visual Arts. Interdisciplinarity. Geometry.

1 Introdução

O presente artigo de cunho teórico problematiza: qual a representatividade de disciplinas técnicas nos cursos de artes, frente a teorias como a de Ferreira Gullar e Hans-Thies Lehmann? Ou melhor, que implicações a teoria do não-objeto e a teoria da não-compreensão, respectivamente, trouxeram tanto para o ensino superior em artes quanto para o perfil de obra produzida, no caso, da arte contemporânea em Curitiba-PR?

Considerando a extinção da habilitação de Licenciatura em Desenho do Curso de Educação Artística, da Universidade Federal do Paraná (UFPR); bem como, possíveis estruturações dos cursos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), verificam-se a negatividade e a improdutividade dos alunos frente ao ensino de disciplinas técnicas nos cursos superiores de arte – no caso específico das instituições citadas.

Dentre as hipóteses para tal afirmativa, tem-se: primeiro, as mudanças ocorridas na educação para o ensino de artes no Brasil – as políticas educacionais e seu legado histórico para a consolidação da arte como área do conhecimento não será detalhado no presente artigo, servindo de referência o livro “Arte-Educação no Brasil” de Ana Mae Barbosa (2006). Segundo, sociologicamente, o perfil do mercado de trabalho para profissionais formados em artes; discussão pertinente à pesquisa de mestrado tendo como referencial teórico Pierre Bourdieu (1998), que não será retomada no momento (VAZ, 2004). Terceiro, a escassez de material didático que contemplem de modo satisfatório a interdisciplinaridade entre a arte e o desenho projetivo.

Metodologicamente, discutem-se ambas as teorias da arte contemporânea: a do não-objeto e a da não-compreensão, suas características e considerações no processo criativo do artista em paralelo, a conhecimentos pertinentes a geometria e ao

desenho técnico, considerando sua aplicabilidade no campo das artes visuais, em específico na linguagem escultórica. E, também a interdisciplinaridade entre arte, geometria e sociologia. Visto que, a conduta do artista frente sua prática artística é construída sociologicamente, num dado tempo histórico e social, permanecendo ainda hoje, o *status* do artista e da arte como um mundo à parte dos outros campos do conhecimento.

2 Revisão bibliográfica

2.1 Arte contemporânea em questão: do não-objeto a não-compreensão

O debate a cerca da arte concreta e neoconcreta na produção brasileira, permite aprofundar o estudo interdisciplinar entre arte e matemática, Cifuentes (2005) mostra a preocupação do estudo de uma nova matemática pautada no “belo matemático” e não apenas no seu uso racional, é nessa dicotomia, entre uma produção racional em relação oposição à outra mais sensível e expressiva, que ocorre a ruptura no interior do concretismo brasileiro: a arte concreta à neoconcreta.

Publicado em 1952 o manifesto do grupo concretista, Grupo Ruptura – assinado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw – que propunham uma nova linguagem para as artes plásticas, fazendo uso da abstração geométrica, ou seja, o concretismo buscava nas formas geométricas o caminho de uma arte racional, universal, e “moderna” ao seu tempo. No Rio de Janeiro, e não apenas em São Paulo, a nova linguagem a favor da forma também recebe adeptos com o Grupo Frente, que se reúnem em torno do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). O grupo Frente era integrado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val, Décio Vieira, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, César Oiticica.

Independente de serem integrantes do Grupo Ruptura (São Paulo) ou do Grupo Frente (Rio de Janeiro), com a “*I Exposição Nacional de Arte Concreta*”, realizada em 1956, funda-se uma identidade concreta formada por artistas brasileiros – porém, a unidade de ambos os grupos direcionada pela abstração geométrica parte-se em dois: de um lado, os artistas do Rio juntamente com os divergentes do grupo que deu origem ao movimento paulista; e, de outro, os que se mantiveram fiéis aos pressupostos teóricos do Grupo Ruptura.

A dissolução foi oficializada com o Manifesto Neoconcreto, publicado em 1959, assinado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros;

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente a face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. [...]

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem da arte estão ligadas a uma situação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...]

A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos [tempo, espaço, forma, cor], acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Tauerb-Arp, etc. Se mesmo esses artistas confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação (...) A arte neoconcreta funda um novo espaço “expressivo”. (GULLAR, 1999, p. 283-87).

O que simboliza a passagem da arte concreta a neoconcreta é a valorização do ato de contemplação da obra de arte em que o público participa como sujeito ativo, em oposição à racionalidade proposta pela arte concreta – exemplificada pela produção de Lygia Clark (*Os bichos*) e Hélio Oiticica (*Penetráveis*), bem como, a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar.

A obra de arte, sendo puro significado, de fato se consome a si mesma na sua auto-significação e, por isso, só se torna objeto para negar-se como objeto, para tornar-se não-objeto; só se faz presente para poder desaparecer. Por isso, a própria noção de arte deveria ser abolida, já que o não-objeto não pretende inserir-se na cultura nem quer permanecer, durar: o que dele restará será apenas a casca material já que, enquanto significação, será absorvido na elaboração e reelaboração incessante de nossas experiências sensíveis. (GULLAR, 2007, p.68).

Segundo Zanini (1983), vários artistas de São Paulo, não aceitavam a conceituação do Neoconcretismo, alegando que a separação do grupo era de ordem pessoal ou de “problemas de poder”, já que a produção realizada na prática não coincidia com a teoria proposta pelo grupo, deste modo, a questão é: o que de concreto permanece na produção neoconcreta?

Para esclarecer a dicotomia entre arte concreta e neoconcreta, Ferreira Gullar, menciona:

A arte concreta encontrou, no campo da escultura – ou da construção no espaço real – terreno mais propício para o seu desenvolvimento do que na pintura – espaço bidimensional – onde se limitou na maioria dos casos à ilustração de problemas perceptivos. [...] A superioridade da escultura de [Max] Bill [introdutor da arte concreta no

Brasil] sobre suas pinturas não indica simplesmente que Bill é melhor escultor que pintor, mas, sobretudo, que as idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espaço real. (GULLAR, 1977, p. 235).

Ao analisar a produção vigente nas galerias de artes em Curitiba, no período de 2004, Vaz (2004) constatou que é escassa a produção de obras tridimensionais que atendam a demanda comercial, e mesmo a produção de vanguarda. No caso da produção comercial prevalece a pintura no estilo renascentista e/ou impressionista e o domínio da técnica acadêmica; já na produção de vanguarda a idéia prevalece sobre o fazer, ou seja, o uso do espaço expositivo integra a própria obra.

Estabelecendo um contraponto entre o neoconcretismo brasileiro e, as produções de artistas atuantes em Curitiba, Eliane Prolik, representante da geração 80 no Paraná – formada pela EMBAP, no curso de Artes Plásticas (1978-1981) – produz inicialmente obras nas linguagens de desenho e gravura, somente a partir de 1986 irá criar objetos tridimensionais, tendo como referência Lygia Clark e Amílcar de Castro.

No início dos anos de 1960, Lygia começa a produzir obras tridimensionais, dentre as quais a série intitulada “*Bichos*”, o uso da geometria se torna presente na descrição da própria obra, “construções compostas de placas geométricas em metal, articuladas por charneiras, dispositivos de que serve a autora para provocar a co-participação do espectador” (ZANINI, 1983, p. 670). Amílcar de Castro e Franz Weissmann são os principais escultores construtivos do país, a produção de Amílcar de Castro em meados da década de 1950, produzidas em chapa de ferro, são superfícies que recebem um corte e dobra seco – se assemelham a produção feita por Prolik: “*Canto I*” e “*Canto II*”, ambas de 1992. Porém, em fases mais recentes a artista prioriza obras conceituais e relacionais – em que, a vivência do público é mais importante que o “fazer” do artista, e conseqüentemente, a repulsa da contextualização como sinônimo de compreensão.

Uma poética da compreensão é substituída por uma poética da atenção que armazena o estímulo e o mantém na pré-consciência; que lhe possibilita uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: um rastro de memória ao invés de consciência, a compreensão fica adiada. (...) A práxis da não-compreensão é uma forma de deixar acontecer, de possibilitar uma experiência (...) (LEHMANN, 2007, p. 146-48).

2.2 Interdisciplinaridade: arte, geometria e sociologia

A dissertação de Márcia Gregato, intitulada “*Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro*” tinha como objetivos: primeiro, comparar a produção dos dois artistas por meio de conceitos e práticas pertinentes às obras analisadas, embasadas na produção concreta e

neoconcreta brasileira – peso, unidade, verticalidade, cortes, dobras, etc (...) – e, segundo, utilizá-los como referência para desenvolver seu processo de criação como escultora. Suas obras fazem uso do desenho geométrico ao eleger formas planas básicas: o quadrado, o círculo, o triângulo e o retângulo, decompondo-as e criando obras tridimensionais baseados no corte e na dobra.

Estabeleci um processo de trabalho que opta pela ordem, sem desprezar nenhuma parte da matéria, desenvolvendo assim uma idéia de estrutura, de ordenação “construtiva”, apropriando-se deste universo de formas básicas para enaltecer sua simplicidade, criando formas que levem o apreciador a conceitos de equilíbrio e leveza, olhando-as sob diversos ângulos, quando se transformam ou são transformadas pelo espectador, que interage com a obra. (GREGATO, 2005, p. 25).

Laranjeira (1996) discorre sobre seu processo de criação em escultura, no qual o artista faz uso da geometria tanto na concepção da obra quanto na leitura das mesmas – no sentido morfológico. Entre a idéia e a execução da obra propriamente dita, seu processo criativo tem como base quatro fases de planejamento, a saber: a criação como modelo, a criação experimental, a criação mito-poética e a criação da criação.

A “criação como modelo” ou “método do engenheiro”, é a fase do processo que busca a maturação da idéia, ou seja, a sua concreção – para tanto, percorre-se uma série de fases lógicas: apreensão – preparação – incubação – iluminação – verificação – comunicação. A segunda etapa denominada “criação experimental” ou “método do pintor”, é o momento de correção de erros e confirmação de acertos, permitindo ao artista manter ou refutar o que seja pertinente com a idéia original. Respondendo a questão: *Isso pode servir?* Tem-se a terceira etapa, a “criação mito-poética” ou “método do *bricoleur*” que consiste no uso do arcabouço teórico e prático que o artista disponibiliza como fonte na criação da obra. E, por último, a “criação da criação” ou “método metalingüístico” que possibilita a “meta-criação”, que está ancorado nas perguntas: Depois de? Além de? – podendo priorizar uma das etapas conforme a necessidade estabelecida pelo artista.

As esculturas produzidas por Laranjeira, propiciam o estudo morfológico:

a geometria oferece um amplo espectro de alternativas quanto a figuras, que ora delimito apoiando-me em dois conceitos fundamentais, um de natureza bidimensional, o polígono, e outro de natureza tridimensional, o poliedro. Tanto um como outro referem-se a uma sucessão ordenada pelo número de elementos que definem as estruturas. (LARANJEIRA, 1996, p. 22).

Na análise dos elementos de sintaxe da escultura – dimensão real, escala e proporção (relação entre as medidas), superfície escultórica (cor, textura) – torna-se

presente à interdisciplinaridade entre arte e geometria, o artista/escultor se apropria do espaço, ou seja, utiliza-o na sua forma física, material e real.

Questiona-se, então: qual a representatividade da escultura na arte contemporânea? Quando o espaço real se torna obra: a galeria, o museu; e despreza-se a forma física e a material. O'Doherty (2002) exemplifica com as obras "O Vazio" de Yves Klein e "O Pleno" de Arman. Na obra de Klein a galeria é a própria obra e aparece vazia, em oposição, Arman enche a mesma galeria com lixo, do chão ao teto e de parede a parede, sendo impossível à visita. O *status* do artista e conseqüentemente da obra, dependem do espaço que está vinculada e da própria história da arte no sentido de ser auto-referencial.

Arthur Danto discute os limites entre o que entendem por moderno, pós-moderno e contemporâneo na arte, sendo assim, uma das contribuições a partir de década de 1970 foi o surgimento da imagem apropriada, ou seja, "a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos". (DANTO, 2006. p.18 e 19).

Retomando, a escultura no sentido clássico, Arnheim (2004, p.77) menciona sobre a realidade física das obras tridimensionais em oposição às obras bidimensionais:

Para o apreciador de esculturas, a única coisa que lhe transmite a sensação de objeto e suas propriedades de forma e textura estarem "realmente ali" é a sólida resistência de um material físico. (...) a presença física da escultura como um objeto de massa e volume tridimensional contribui para torná-la perceptivamente "mais real" que as pinturas.

A relação entre o domínio do desenho e o processo de criação de obras tridimensionais, se confirma mesmo com o uso da computação gráfica. Com o título "*Projeto de escultura auxiliado por computador*", Celso Luiz D'Angelo tem como objeto de interesse o projeto de escultura, que pode consistir em um simples esboço, um sofisticado desenho técnico ou até mesmo um modelo tridimensional.

Entendo por projeto, as idéias e as atividades mentais e técnicas que antecedem a execução de uma escultura. O objetivo destas atividades é o de fixar as idéias, ou *insight*, do escultor, criando um modelo ou maquete para o objeto do projeto, a escultura, ou seja, a criação de uma representação não ambígua onde podem-se avaliar as características do objeto, bem como o planejamento das atividades envolvidas em sua execução. (D'ANGELO, 1977, p. 17).

Além do projeto preliminar, a visualização, a compreensão e a representação do espaço também fazem parte do ofício do escultor. O projeto de escultura desenvolvido com auxílio do computador utiliza recursos de computação gráfica interativa, a partir do uso de *software* de desenho tridimensional para criar um modelo (objeto) – no

caso, de D'Angelo foi utilizado o programa gráfico: *Autodesk 3D Studio release 4.0*, versão DOS desenvolvida para a plataforma padrão IBM-PC.

Dentre as conclusões feitas por D'Angelo, tem-se que: o *software* escolhido não é indicado para esboços rápidos, os processos com auxílio do computador não excluem os métodos convencionais, porém, mesmo com o uso de *software* gráficos que facilitem a manipulação de formas tridimensionais e sua visualização, o uso de tais instrumentos implica no conhecimento tanto de geometria plana quanto espacial; visto que, o programa utiliza o repertório teórico de tais disciplinas.

O domínio da representação do espaço como forma de conhecimento, faz parte do universo acadêmico não somente da área de artes visuais, mas também da arquitetura e do *design*, justificando a importância do desenho projetivo e sua pertinência no auxílio da prática docente. O ensino do desenho técnico e também da geometria descritiva tem como referência, livros e apostilas, cujo público alvo é os cursos de Engenharia, cursos técnicos de 2º grau e os de formação industrial, sendo incipiente a produção didática voltada para outras áreas do conhecimento, como a arte.

No “*Manual Básico de Desenho Técnico*”, Speck (2004), destaca a importância do desenho técnico como um desenho operativo que antecede a fase de fabricação e montagem de qualquer tipo de equipamento ou construção civil. “O desenho técnico é a linguagem gráfica utilizada na indústria. (...) É derivado da Geometria descritiva, que é a ciência que tem por objetivo representar no plano (folha de desenho, quadro, etc.) os objetos tridimensionais”.

Segundo Silva (2006), o livro “*Desenho Técnico Moderno*” surge com o intuito de suprir a carência de suporte bibliográfico atualizado no ensino do desenho técnico, em língua portuguesa, porém, focaliza a aplicabilidade do desenho técnico nas engenharias, na arquitetura e projeto industrial.

Montenegro (2004) é mais “flexível” na linguagem adotada, no prefácio cita Immanuel Kant, Fernando Pessoa e Millôr Fernandes. Com Kant: “todo conhecimento humano começa com intuições, destas passa a conceitos e termina com idéias”. De Fernando Pessoa, menciona: “nasci sujeito como os outros a erros e defeitos. Mas nunca ao erro de querer compreender só com a inteligência”. A desvalorização do ensino do Desenho é, em parte, segundo Montenegro consequência do tipo de material didático elaborado e da postura do docente. “São raros os livros e professores que adotam a mecânica natural do pensamento – do concreto para o abstrato – e muitos programas jamais se ligaram ao mundo real. Como consequência, a eliminação do Desenho no ensino do 1º e 2º graus tornou-se inevitável” (MONTENEGRO, 2004, p.4).

Com base nas disciplinas ministradas para os cursos de artes, tanto da UFPR quanto da EMBAP, as aulas eram mais produtivas quando se partia do processo de criação gerado pelo aluno; porém a falta de como aplicar os conhecimentos das disciplinas técnicas era visível. Considerando alguns procedimentos observados em sala durante a criação de objetos tridimensionais, geralmente, o processo que incluía o projeto completo – perspectiva, vistas, cortes, maquete, planificação – seguia as seguintes etapas: 1) era iniciado pela maquete (modelo) feita em papelão de “modo grosseiro” sem a preocupação com o acabamento técnico e, mesmo visual (cor, material, textura, suporte, contexto / espaço a ser instalado); 2) seguida pela planificação – também em papelão, produzida instintivamente recortando cada uma das faces e colando-as lado a lado; 3) depois o desenho das vistas ortogonais (fixando o modelo num plano ortogonal em relação à face ser projetada e sua posição no espaço); 4) e, por último, a perspectiva. Somente, posteriormente, num segundo momento, eram feitos os desenhos de corte, as cotas, e novamente a planificação.

A posição do aluno e sua recusa ao aprendizado de conteúdos mais técnicos, tinham como argumento a especificidade do campo artístico no que tange sua prática, ou seja, o perfil da arte contemporânea com produções mais conceituais e performáticas. E, mesmo, no senso comum, que tais disciplinas, a exemplo, do desenho geométrico e da geometria descritiva eram do campo da matemática.

3 Desenvolvimento do trabalho

A extinção do ensino de disciplinas técnicas nos cursos superiores de Artes Visuais, da UFPR, é fato suficiente, de dizer não à geometria e não à escultura. Resultado do campo da arte e suas teorias: a do não-objeto de Ferreira Gullar somada e da não-compreensão de Hans-Thies Lehmann. Bem como, a problemática social, política, educacional que envolve o *status* da arte. Postura adotada pelo campo artístico, e não pelos profissionais (artistas e docentes) que valorizam a geometria como instrumento de trabalho, visto que, tais conhecimentos são pertinentes aos vários campos do saber. O que pressupõe dois grupos: os que não valorizam o desenho projetivo – que incluem disciplinas como: desenho técnico, desenho geométrico, geometria descritiva, perspectiva – na formação do futuro artista ou no campo da arte-educação; em oposição, aos que valorizam.

A questão é, primeiramente, entender, o que a teoria do não-objeto acarretou para o ensino da geometria? Que justifique a exclusão do curso de Licenciatura em Desenho, e conseqüentemente, a formação de futuros educadores que detenham os códigos do desenho projetivo.

A teoria do não-objeto é fruto da produção neoconcreta brasileira e trouxe implicações à prática do artista tanto na linguagem da pintura quanto da escultura. Na pintura, ocasionou três mudanças: primeiro, o abandono do espaço virtual figurativo (em perspectiva) simbolizado pela moldura do quadro – vigente desde o Renascimento até sua ruptura com a arte abstrata; segundo, o quadro se transforma em objeto material e, não, apenas suporte da ação do artista; terceiro, a participação do público na obra como co-autor e, não apenas como apreciador. Ou seja, o público é convidado a manipular a obra, e, assim, transforma-a, mudando o significado proposto pelo artista. Na escultura, houve alterações de ordem técnica e teórica. Tecnicamente, eliminou-se a massa e a base. Teoricamente, a concepção do espaço, ou melhor, valoriza-se sua inutilidade: a obra se espacializa negando o próprio espaço. O objetivo de o artista produzir objetos tridimensionais não é a sua representação e sim, a apresentação.

Liberto da base e da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transferência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente no e do espaço, (...) (GULLAR, 2007, p.97).

Num segundo momento, faz necessário compreender: qual a relação entre a teoria do não-objeto e a teoria da não-compreensão? O que implicará no tipo de obra produzida, sendo a escultura no sentido clássico uma prática também com pouca representatividade na arte contemporânea – referente à produção local.

Antes de articular os pontos que convergem as duas teorias, será mencionado como Hans-Thies Lehmann estruturou seu artigo intitulado: “*Motivos para desejar uma arte da não-compreensão*”; o qual o divide nos tópicos: 1) Irritação, como introdução; 2) Não-compreensão; 3) Vão panorâmico; 4) O efeito da não-compreensão; 5) Procedimento; 6) A tendência é clara; 7) A arte de não-compreender; 8) Desenvolto; 9) *Pará*; 10) Apreender a não-compreensão. Sendo que, os tópicos 3, 5 e 8 são específicos a história do teatro e a conceitos de interpretação, portanto, não pertinentes a proposta discutida neste artigo.

Irritação, como introdução: Remete as políticas públicas na Alemanha, a partir de 1990, destinadas ao teatro e, conseqüentemente o que significa “*consumir*” teatro, quando não existe incentivo governamental e nem mesmo preocupação em educar para o teatro e formar a juventude, ou seja, como acreditar no futuro? Indaga Lehmann. E, prossegue: quem paga a conta, o Estado, a Sociedade? Como arrecadar dinheiro para que muitas pessoas possam consumir teatro?

Não-compreensão: O que seria do mundo se tornasse real e completamente compreensível? Para Lehmann, seria de amedrontar. A não-compreensão ou a incompreensibilidade na arte ocasiona os seguintes desdobramentos: primeiro, é sinônima de que a compreensão se insere na experiência estética, por consequência, gera uma repulsa da contextualização; segundo, no lugar da tradicional hierarquia da compreensão surge a reflexão sobre o caráter enigmático da arte; terceiro, as artes recusam a compreensão que toda a contextualização busca.

O efeito da não-compreensão: Como mencionando anteriormente a compreensão excessiva causa um fechamento da obra devido sua interpretação pragmática, sendo que, na arte contemporânea a prioridade é a experiência e não a compreensão. Fator este relacionado com a “teatralização” da arte, ou seja, as obras são como acontecimentos, nos quais o tempo marca o ritmo da obra, por serem performáticas, instantâneas e cênicas. O espectador completa a obra: o tempo do espectador é mais do que a seqüência de atos de compreensão.

A tendência é clara: No teatro contemporâneo, nos desdobramentos recentes da música erudita e das artes plásticas. Partindo da afirmativa que, “*a recepção tropeça, e isso de uma forma intencional*”, Lehmann (2007, p.145), coloca: “*como responde a teoria a esse fenômeno?*” Primeiramente deve-se mudar a perspectiva de análise: de um lado, não existe um único ponto focal a ser priorizado, e, de outro, entendimento depende do espectador, que por sua vez é único em sua vivência e experiência empírica, possibilitando múltiplas interpretações de um mesmo fenômeno. Logo, a compreensão não é algo estanque, ela se desdobra de maneira cíclica, ou seja, “a compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra – e dessa maneira, torna-se experiência” (Lehmann, 2007, p.145).

A arte de não-compreender: A questão fundamental é que a experiência estética se diferencia da apreensão conceitualizadora, ou seja, não existe uma interpretação central, o que se constitui como colateral, secundário, por sua vez, também pode ser analisado. O olhar ao se tornar periférico, faz com que a “poética da compreensão” seja substituída por uma “poética da atenção”. O ofício da arte da não-compreensão em paralelo às regras da hermenêutica, leva à regra básica de Freud da “atenção igualmente flutuante”, que se utiliza de uma forma mimético-sonora de escuta de significados, pois o ato de compreender não pode ser condicionado tendo como base apenas seqüências discursivas.

Pará: Produzir o “*NV-Effekt*” (efeito da não-compreensão) não significa uma negação abstrata do ato de compreender, mas uma mudança de hierarquia, ou seja, trata-se de uma compreensão desenvolvida e suplementar. A arte da não-compreensão é uma forma de deixar acontecer, de possibilitar uma experiência – “faz parte da práxis

do NV-Effekt um modo de representação da auto-desmontagem”. (Lehmann, 2007, p.148).

Apreender a não-compreender: Novamente, citando vários personagens da história do teatro desde a Antiguidade até Brecht e Beckett, a exemplo: de Édipo, de Elektra, passando por Lear e Hamlet até a Mãe Coragem, tem-se que: de um lado, “o teatro se afirma como o lugar onde se apreende a perceber a não-compreensão”, e de outro, “o teatro sempre foi o lugar em que se experimentava o fracasso da compreensão” (Lehmann, 2007, p.149).

Enfim, comparando as duas teorias, conclui-se que: primeiro, a produção contemporânea é de ordem performática e temporal, a obra cessa juntamente com o tempo de apresentação: como um evento. No caso, das instalações artísticas a durabilidade é o tempo em que a obra permanece exposta na galeria, no museu. Segundo, a cultura moderna, e com ela, o não-objeto, sendo “temporal e crítico”, nas palavras de Gullar (2007) supera a cultura renascentista tanto espacial quanto racional. No não-objeto a obra se consome a si mesma, na sua auto-significação tanto no aspecto mental quanto sensorial; na não-compreensão as múltiplas interpretações ocasionadas pela obra geram inúmeros significados, não sendo possível uma leitura fechada – pois, cada um ao observar a obra e consumi-la, terá diferentes percepções e experiências. Terceiro, em ambas as teorias prioriza-se a experiência, e com isso o foco recai sobre o espectador.

Logo, frente ao mapeamento dos artistas vinculados às galerias de arte em Curitiba-PR (VAZ, 2004), que incluía também a análise de algumas mostras de vanguarda, foi constatado que, não se produzem mais esculturas no sentido tradicional do termo, e sim, instalações, *performances*, *body-art*, vídeos, apropriação de objetos, etc. Neste tipo de produção, tanto o espaço se faz obra quanto o próprio artista, ou seja, a idolatria da arte e do artista supera o domínio da técnica, e, com ela, o aprendizado da geometria.

Até então, o que tudo indica, é que a geometria não é mais relevante para a arte, porém, existem fatores positivos que refutam esta tese, a saber: a) Destaca-se a interdisciplinaridade entre arte e geometria, tendo como fonte de pesquisa o estudo do concretismo e neoconcretismo como recurso didático, visto que: a produção neoconcreta mesmo com a liberdade no sentido expressivo não deixa de transmitir conhecimentos racionais em que, a dissolução das correntes foi de ordem teórica e, por motivo social e político. b) O domínio do desenho projetivo, se não para produzir esculturas no sentido clássico, é importante para leitura de projetos que dependem da arquitetura do ambiente a ser “instalada” a obra. c) E, também, como aprendizado da linguagem visual, que abrange várias áreas do conhecimento.

4 Considerações finais

Na arte dita contemporânea, a questão é: temos ainda escultores ou apenas artistas? Aos “artistas”, basta à atividade mental, a idéia, independente do produto – e, o dinheiro, é claro, analisando pelo viés da sociologia da arte. Aos escultores, estes, serão primeiramente: arquitetos, *designers*, projetistas, engenheiros, professores – conhecimentos que a arte no ensino superior relegou em segundo plano.

O fato é que a dificuldade de visualização, representação e, mesmo, de criação no uso correto do desenho enquanto instrumental de trabalho em artes é patente, e, resultam de três fatores. Primeiro, a falta de interesse diz respeito ao tipo de disciplina: geometria, desenho técnico, perspectiva – que exigem rigor, tempo e remetem ao ensino tecnicista – leitura equivocada e simplista. Segundo, o próprio campo da arte se coloca como experimental e efêmero, ou seja, a arte, na prática contemporânea não se preocupa com a materialidade da obra, sendo assim, a representação do espaço e a produção na linguagem da escultura perde representatividade frente a outras linguagens em que o artista se “apropria” de idéias e objetos prontos, fazendo da sua produção um acontecimento. E, terceiro, o contexto social e político do próprio campo artístico que despreza o diploma como intrínseco a prática artística, discussões pertinentes à sociologia, segundo Bourdieu (1998), que de modo interdisciplinar afeta o campo da geometria.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (org.) Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. (Ciências sociais da educação)

CIFUENTES, José Carlos. Fernando Pernetta Velloso e a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar. In: **Anais... III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. EMBAP. Curitiba, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

D'ANGELO, Celso Luiz. **Projeto de escultura auxiliado por computador**. Campinas, SP: [s.n], 1977. (Dissertação de Mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Arte.

GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. **Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro**. Campinas, SP: [s.n], 2005. (Dissertação de Mestrado) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Arte.

GULLAR, Ferreira. **O novo espaço**. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. (Original: Jornal do Brasil. 1960).

_____. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 3.ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. (1.ed. 1985). Apêndice: Manifesto Neoconcreto.

_____. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte: Ferreira Gullar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LARANJEIRA, José dos Santos. **13 esculturas: criação e estruturação simbólica**. Campinas, SP: [s.n], 1996. (Dissertação de Mestrado) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Arte.

LEHMANN, Hans-Thies. **Motivos para desejar uma arte da não-compreensão**. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* Florianópolis: UDESC/ CEART. vol.1, n.09 (dez. 2007).

MONTENEGRO, Gildo A. **Geometria Descritiva** . vol. 1. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVA, Arlindo; *et al.* **Desenho Técnico Moderno**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

SPECK, Henderson José; PEIXOTO, Virgílio Vieira. **Manual Básico de Desenho Técnico**. 3.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004.

VAZ, Adriana. **Artistas plásticos e Galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial**. Curitiba, PR: [s.n], 2004. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Paraná.

ZANINI, Walter (org.). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v., il.