



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

MUSEU E ATO CRIATIVO

Aluno:

MARIA FERNANDA TERRA MALUF

PROFESSOR ORIENTADOR:

TEREZA CRISTINA MOLETTA SCHEINER

UNIRIO / MAST - RJ, Fevereiro de 2009

MUSEU E ATO CRIATIVO

por

Maria Fernanda Terra Maluf,
Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Professora Doutora Teresa Cristina
Moletta Scheiner

UNIRIO/MAST - RJ, Fevereiro de 2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

MUSEU E ATO CRIATIVO

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. _____
Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner

Prof. _____
Dr. José da Silva Dias

Prof. _____
Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara

Rio de Janeiro, fevereiro de 2009

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M261 Maluf, Maria Fernanda Terra.
Museu e ato criativo / Maria Fernanda Terra Maluf.
2009.
X, 153 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof^a Dr^a Tereza Cristina Moletta Scheiner.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu
de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-gradua-
ção em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2009.

Bibliografia: f. 145.

1. Museu e Museologia. 2. Ato Criativo. 3. Memória.
4. Linguagem. 5. Representação. 6. Espacialismo. 7.
Universalismo Construtivo. I. Scheiner, Tereza Cristina
Moletta. II. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. *Programa de Pós-graduação em Museologia e
Patrimônio*. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins
(*Brasil*). IV. Título.

CDU - 069

*A meu filho Amadis
que é força, luz e inspiração
fonte de amor,
alegria e criação.*

Para você filho, com todo meu amor e respeito.

*A minha mãe Lélia Agnella Terra
com todo meu amor e saudade*

*A minha orientadora Tereza Scheiner
meus sinceros agradecimentos
por acolher-me no momento
mais delicado de minha vida
e, por ter iluminado o horizonte
de conhecimentos com sua
sensibilidade e competência.*

RESUMO

MALUF, Maria Fernanda Terra. **Museu e ato criativo**. Orientador: Tereza Cristina M. Scheiner. UNIRIO/MAST. 2009. Dissertação.

A Dissertação pretende analisar o Museu como ato criativo e a Museologia como processo. Aborda o Museu na teoria, como fenômeno - e analisa a relação entre Museu e ato criativo. Discorre sobre as relações entre ato criativo, Arte e Museu e apresenta o Museu como lugar de encontro de processos criativos e da imaginação sonhadora. Analisa as relações entre criatividade; processos criativos; criação e imaginação; criação e memória; linguagem, língua, materialização e criação. Na relação entre Museu e Arte, aborda os processos de criação, *mimeses* e representação na Arte ao longo da história; fala da Arte e do ato criativo, analisando o desenvolvimento das artes como consequência de um processo histórico, até as transformações da arte no século XX. Aborda ainda o problema da representação e da não-representação; apresenta a Arte contemporânea como fenômeno e as duas grandes hipóteses que se formulam hoje sobre a Arte. Finalmente, busca ampliar o universo de questões em torno da teoria e da prática museológicas, enfatizando a perspectiva multidirecional da ação criativa como fonte inesgotável no tempo e no espaço, indicando a importância dessas relações na constituição de um Museu e uma Museologia contemporâneos. Como estudo de caso, apresenta a arte dos latino-americanos Joaquín Torres García e Lucio Fontana.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Arte, Ato criativo, Criatividade, Percepção, Imaginação, Memória, Linguagem, Formas Simbólicas, Representação, Espacialismo, Universalismo Construtivo.

ABSTRACT

MALUF, Maria Fernanda Terra. Museum and creative act. Supervisor: Tereza Cristina M. Scheiner. UNIRIO/MAST 2009. Dissertation.

This Dissertation analyzes the Museum as creative act, and Museology as a process. It approaches the Museum from a theoretical point of view, through the relationship between creative act, Art and the Museum, presenting the latter as a point of convergence of the creative processes of the mind. It analyzes the relationship between creativity, the creative process and imagination; between creativity, memory, language, and materialization. It concerns the relationship between Museum and Art, dealing with creation, *mimeses* and representation in Art through history; with Art and the creative act, by analyzing the development of art as being a consequence of the historical process; with the transformations of Art in the 20th century as well. It also analyses the problem of representation and non-representation, presenting Contemporary Art as a phenomenon and discussing the two major current hypotheses on Art. Finally, it seeks to broaden the scope of issues related to the theory and the practice of Museology, emphasizing the multidirectional perspective of the creative act as an endless source in time and space, and indicating the importance of such relations in constituting both a 'contemporary Museum' and a 'contemporary Museology'. The art of the Latin-American artists Joaquin Torres Garcia and Lucio Fontana is presented as case-study.

Keywords: Museum. Museology. Art. Creative Act. Creativity. Perception. Imagination, Memory. Language, Symbolic Forms, Representation. Espacialism, Constructive Universalism

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

ICOFOM - *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

ICOFOM LAM - Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 CRIATIVIDADE E ATO CRIATIVO	11
1.1 - O SER CONSCIENTE-SENSÍVEL-CULTURAL: TEMPO, ESPAÇO E CRIAÇÃO	12
1.2 - CRIATIVIDADE	15
1.2.1 – Criar é dar forma, é transformar	19
1.2.2 – Como se manifesta a criação e qual é o seu sentido?	20
1.2.3 – Criar é uma inspiração?	20
1.2.4 – Espontaneidade e liberdade no criar	21
1.3 – PERCEPÇÃO	23
1.4 – PROCESSOS CRIATIVOS E IMAGINAÇÃO	25
1.5 – COMO SE ORIGINAM AS FORMAS EXPRESSIVAS	27
1.6 – MATERIALIDADE E CRIAÇÃO	29
1.6.1 – Memória e ato criativo	29
1.6.2 – A linguagem, a língua, a materialidade e a criação	37
1.6.3 – Criação, mimese e representação	41
1.6.4 – Arte e ato criativo	44
Cap. 2 MUSEU E ATO CRIATIVO	53
2.1 – MITO, MEMÓRIA E MUSEU	54
2.2 – O CONCEITO AMPLIADO DE MUSEU	64
2.3 – MUSEOLOGIA E MUSEU	69
2.4 – MUSEU E ARTE COMO ATO CRIATIVO	82
Cap.3 CRIAÇÃO, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO NA ARTE DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA E LUCIO FONTANA	87
3.1 – O UNIVERSALISMO CONSTRUTIVO	88
3.1.1 - O Homem-Universo, a ordenação do mundo e as três categorias fundamentais na arte de Torres García	92
3.1.2 - A escrita e os signos lingüísticos na obra de Torres García	95

3.2 – LUCIO FONTANA E O ESPACIALISMO	101
3.2.1 - Os Manifestos Espacialistas	102
3.2.2 - Os Ambientes Espaciais	107
3.3 – O UNIVERSALISMO CONSTRUTIVO E O ESPACIALISMO NO MUSEU	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	131
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	138
ANEXOS	140

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

“O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo: uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo e o acaso do Outro.”

Machado de Assis

Das tramas finas e delicadas do tecido invisível do tempo, o homem lentamente se pôs a tecer: sons que se tornariam palavras, que se tornariam oração, que se transformariam em texto, em poesia. Poesia que mexe com nossos corações, que aguça as emoções, que nos dá sentido e nos chega como sopro de canção. Cantos das Musas que despertam a memória e que evocam o mais humano e profundo de nós: a criação constante do sentido da vida, de pulsão, de desejo de vida. “O coração bate no instante exato do embate: percepção, pensamento e intuição, corpo em ação, corpo gênese, corpo universo: sou o que vejo/pensar”¹ A memória desperta nos faz transcender o passado e nos coloca no instante mesmo dos acontecimentos. Sem ela, bordaríamos o nada. E nada, encima do tecido invisível do tempo, “a mais sutil obra deste mundo”, é “o acaso do Outro”.

O canto das Musas continua hoje a evocar nossos sentidos, não apenas através das narrativas míticas, mas através da potência da memória, que nos convida a transcender e superar as fronteiras espaço-temporais, na recriação da própria existência. Esta é a natureza humana. Ao evocarmos a memória, trazemos conosco todo o universo de significações passadas e presentes e nossas apreensões futuras. A memória não é mimese, nem tão pouco repetição e menos ainda uma pura lembrança, recordação. Ela será sempre renovada no tempo/espaço porque, sendo orgânica e maleável, não se perde: se transforma. A memória contém e está contida pela imaginação; sendo movente, não se fixa a uma verdade, mas à sensação. Tanto a memória quanto a imaginação transitam livremente neste lugar originário e comum a

¹ Poesia intitulada *Variações*, da autora do texto

ambas: a psique. As imagens advindas da memória são, em parte, advindas de sensações passadas e em parte, invenções, criações e recriações, em um constante fluxo à luz do momento em que são despertadas.

E o tempo... Propomos sair do horizonte do tempo como travessia e sentido da vida e penetrarmos o tecido invisível do viver segundo a ocorrência do momento e como transição contínua, um momento chamando o outro; e todos estes momentos, em bordados delicados, se justificando apenas pelo fato de sua variação, todos se realçando mutuamente.

Se pensarmos a própria vida como processo, poderemos mudar nosso modelo de pensamento a respeito da memória e da impermanência, não mais passado, fixidez e morte, mas mudança, fluxo e emoção²: imanência. Neste sentido, damos mais ênfase aos processos do que às coisas que não queremos esquecer. Não aceitamos nossa finitude por medo do esquecimento de nós mesmos, de uma mente esvaziada, de uma total perda da memória, dos sentidos, como no conto de Oliver Sacks em que o homem confunde sua mulher com um chapéu.³

Ao deixar ir, nos renovamos. Talvez nossa atitude diante do Museu deva ser tudo aquilo que está no momento, que nos move, nos desperta e que nos intriga. Um estar em processo, em atitude de abertura e renovação constantes, estar em ação, em um campo de probabilidades: ser fluxo. O Museu pensado, sentido e vivido como espaço de perguntas, da imaginação, da intuição, da poesia, da música, dos sonhos, do vir a ser. Um espaço de criação, onde deparamos com a nossa humanidade em constante mutação, onde podemos nos encontrar com nossa gênese, com nossa alma, com nossas contradições, sem melancolia. Um espaço de vida, uma disponibilidade para o momento, uma experiência atual, um poder ser, uma dimensão criativa.

Como *apresentação*, o Museu se vincula ao universo de possibilidades do novo. Será múltiplo como potência de ser; sujeito e suporte de um processo de liberdade. Criador de sentidos. Pretendemos resgatar a face fenomenológica do

² SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Tese de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 1998a, P. 4.

³ SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras/Editora Schwarcz Ltda., 1997.

Museu, face reveladora de mundos; iniciadora dos mistérios do mundo, sem encerrar com isso significâncias; mas dar o que falar a partir da espontaneidade, do afeto e da disponibilidade. Para isso, as idéias da Filosofia e da Sabedoria chinesa nos serão guia. O Museu, não necessitando acontecer enquanto forma dada, representação no tempo ou presença materializada no espaço, será percebido como uma eclosão de sentidos.⁴ Permitindo-se expandir a todos os meios de expressão: ser uma viagem no interior da sensibilidade, onde se desperta a intuição, a percepção, a imaginação sonhadora, as múltiplas formas de linguagem, onde o homem poderá sentir-se em plenitude e em criação, por fim, o Museu pode ser um *atravessar*.

E como poderia se dar esse *atravessar*? Na exposição das diferenças, nos ensina a Sabedoria chinesa: fazendo os mais diversos acontecimentos se comunicarem em gestos panorâmicos: de uma observação a outra, sem que pare de modificar-se, em constante variação, em constante intinerância. Trata-se aqui de pensar o Real como processo, o caminho pelo qual o mundo não cessa de se renovar.

Esta abertura, este *estar em processo* e em disponibilidade é parte integrante do ato criativo. A Arte atual, assim como o Museu na contemporaneidade morreram, não como acontecimento histórico, mas como instância reveladora de verdade. A Arte e o Museu, não sendo prisioneiros de verdades, permitem-se, na atualidade, manifestar-se livremente no mundo, em espontaneidade, até a total integração aos mais diversos campos expressivos. Acreditamos que a Museologia entendida como processo orgânico e o Museu como fenômeno, habitados pelos mitos de origem e banhando-se nas experiências artísticas, poderão revelar múltiplas facetas e realizar-se-ão enquanto relação. A experiência da Arte certamente tem a acrescentar à Museologia e ao Museu a dimensão criativa, imaginativa e sua espontaneidade, possibilitando estender ainda mais o universo das discussões em torno do Museu, da Memória e do Patrimônio.

Temos como objetivos gerais dessa dissertação: abordar o Museu na teoria, como fenômeno e analisar a relação entre Museu e ato criativo. E como objetivos específicos: discorrer sobre as relações entre ato criativo, arte e Museu; apresentar o Museu como lugar de encontro de processos criativos; analisar as relações entre Museu e ato criativo, usando como estudo de caso a arte dos latino-americanos

⁴ SCHEINER, Tereza. Conclusões. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op.Cit., p.144.

Joaquín Torres García e Lucio Fontana e, finalmente, indicar a importância dessas relações na constituição de um Museu e uma Museologia contemporâneos.

Se compararmos os séculos em que a Filosofia e a Arte vêm sendo pensadas, veremos que há muito pouco tempo vem se delineando uma dimensão mais filosófica no campo de conhecimento da Museologia - esta esfera do pensamento que ainda hoje, para o senso comum, é vista como uma disciplina que detém o conhecimento e a prática de preservação dos objetos materiais. Mesmo que desde os anos 80 tenha começado a ser entendida como a disciplina que estuda a relação entre o homem e a realidade através do objeto; e que nos anos 90 se tenha delimitado como o campo relativo ao estudo das relações entre o homem e o Real, ainda temos muito que contribuir com trabalho e pesquisa para a consolidação da Museologia como campo.

Ainda que a idéia de *Museu como fenômeno e processo* tenha sido cunhada por uma Museologia contemporânea, sentimos a necessidade de alimentar a discussão em torno do Museu – não apenas como prática, mas como um modo de pensar o Real, no momento mesmo da criação de sentido. Assumimos que não existe na atualidade um modelo de Museu a ser seguido, muito embora todas as experiências, passadas e presentes, nos habilitem à reflexão, estimulando nossos sentidos.

Ampliar a discussão do Museu como ato criativo e de uma Museologia como processo é o que buscamos fazer nesta dissertação. Na relação entre Museu e Arte, acreditamos poder ampliar o universo de questões em torno da teoria e da prática museológicas, enfatizando a perspectiva multidirecional da ação criativa como fonte inesgotável no tempo e no espaço. E ainda: Como podemos pensar a questão do Museu diante da produção contemporânea de Arte? O que esta produção nos ensina? Qual seria o sentido do Museu? O Museu tem seu lugar garantido no futuro? Dissertamos, também, sobre estas questões, entrelaçando criação, criatividade e Arte com o universo teórico do Museu e da Museologia.

A presente pesquisa para dissertação está diretamente vinculada à Linha 1 de pesquisa do Programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio: *Museu e Museologia* e faz parte do projeto de pesquisa *Museologia como ato criativo: linguagens da exposição*, projeto permanente de pesquisa, coordenado pela Profa.

Dra. Tereza Scheiner e vinculado ao grupo de trabalho *Theory of the Exhibition* – grupo permanente de pesquisa do ICOFOM - Comitê Internacional de Museologia, do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Segundo Scheiner,

o grupo foi criado no âmbito do ICOFOM em 1999, coordenado por André Desvallées – consultor do Ministério da Cultura da França, já tendo gerado uma interessante produção teórica em diferentes idiomas⁵.

No Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, este projeto tem como objetivo

discutir os processos teóricos e práticos que envolvem a criação das exposições ‘museológicas’ e os mecanismos de comunicação utilizados para alcançar os diferentes segmentos de público, visando entender a Museologia na esfera do simbólico, como pensamento e ato criador.⁶

A pesquisa se tornou viável a partir de nossa formação/experiência, da professora orientadora e da existência de bibliografia sobre todos os aspectos do tema. A pesquisa proposta adequou-se naturalmente ao projeto de pesquisa *Museologia e ato criativo*, coordenado por nossa orientadora, Profa. Dra. Tereza Scheiner, que há mais de quinze anos pensa a relação específica entre o Museu como processo e o ato criativo no Museu. Temos graduação em Arqueologia e pós-graduação em História da Arte e relacionamo-nos diretamente com a arte, como artista, permitindo analisar de maneira mais ampla e sensível a relação entre Museu e ato criativo. A proposta de dissertação vem ao encontro de questões que desenvolvemos desde a pós-graduação em História da Arte na PUC - Rio. Os trabalhos realizados ao longo daquele curso discorreram sobre as questões da obra; da relação obra/espectador; do pensamento filosófico sobre a Arte e, principalmente sobre arte moderna e contemporânea. A monografia realizada foi sobre o Universalismo Construtivo de Joaquín Torres Garcia. Esta experiência se aprofundou com a pesquisa e elaboração de textos para a exposição “O Universalismo

⁵ SCHEINER, Tereza. **Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição**. Projeto de pesquisa. UNIRIO/DEPM, Versão 2008. 15 p. Grupo de pesquisa do projeto: Professor responsável: Tereza Scheiner – UNIRIO/DEPM-CCH. Professores pesquisadores: José da Silva Dias – UNIRIO/CLA; Sibeles Cazelli – MAST. Pesquisadores associados: Martin Schaerer – Museu Alimentarium, Vevey, Suíça; Anita Shah – Osmania University, Hyderabad, Índia; Rosane Maria Rocha de Carvalho – UERJ. Pesquisador Junior: Julia Nolasco Leitão Moraes - IPHAN. Alunos mestrandos do PPG-PMUS: Maria Fernanda Terra Maluf (pesquisa-dissertação: *Museu e Ato Criativo*); Monique Batista Magaldi (Pesquisa-dissertação: *Navegando no Museu Virtual*, Maíra Freire Naves Correia (Pesquisa-dissertação: *Público e museus sob uma nova ótica*). Dissertações de Mestrado defendidas no âmbito deste projeto: *Exposição, Espaço Construído, Museu: intervenção, representação e comunicação*. Elisa Guimarães Ennes, julho 2008. Orientador José da Silva Dias; *A encenação como recurso de exposição e intermediação museológica*. Luisa Olinto do Valle Silva, julho 2008. Orientador, José da Silva Dias; *O Museu como Vereda Fértil: a museologia no museu de arte contemporânea*. Tatiana Gonçalves Martins, julho 2008. Orientador, Tereza Scheiner. Bolsista de IC/UNIRIO 2008/2009: Priscila Zurita.

⁶ Ibid., p.8.

Construtivo” do Museu Torres Garcia, realizada para o Centro Cultural Tomie Ohtake de São Paulo. Ao longo dos últimos anos, estudamos o artista Lucio Fontana, tendo esta investigação levado-nos à participação em seminários internacionais, e à elaboração de artigos sobre o artista.⁷

Tivemos ao longo do curso de Mestrado a oportunidade de aproximar as questões da Arte com uma contemporânea abordagem do Museu e da Museologia, Além disso, desenvolvemos questões relativas a memória, museu e ato criativo, o que tem enriquecido amplamente o universo de conhecimento e de questionamentos na área da Museologia. Grande parte das fontes bibliográficas apresentadas já foi trabalhada, antes e ao longo do curso; e acreditamos que a proposta se alinha muito bem na Linha de Pesquisa 01 do programa e ao projeto de que faz parte: Museologia como ato criativo.

A metodologia e os fundamentos teóricos definiram-se a partir das primeiras discussões para delimitar o tema da dissertação, desenvolvidas ao longo do processo de orientação e intensificadas nos últimos meses. A dissertação está fundamentalmente apoiada em fontes bibliográficas de três campos específicos do conhecimento: Museologia, Filosofia e Arte; e nas muitas interfaces que se estabelece entre estes campos, atendendo às questões concernentes a cada capítulo. Optamos por trabalhar em cada capítulo a partir do olhar de um autor que dominasse a área de interesse da pesquisa, para logo ampliar o leque para outros autores em torno dos temas tratados.

No **primeiro capítulo**, os temas abordados são ou já foram amplamente estudados durante séculos pelo pensamento filosófico e pela teoria do conhecimento. Desta maneira, achamos pertinente trilhar as questões a partir do pensamento de um autor para que pudéssemos condensar as discussões em torno de temas que tão amplamente já foram discutidos, como são os da: intuição, sensibilidade, imaginação, percepção, memória, criação, criatividade, dentre outros. Portanto, tomamos como base de pensamento a artista e pensadora da arte Fayga Ostrower; foi a partir de seus argumentos que apontamos para assuntos correlatos e outros autores tais como Benedito Nunes, Gaston Bachelard, Merleau-Ponty, Marilena Chauí e Giulio Carlo

⁷ Fui ainda convidada a participar do centenário do artista em Buenos Aires, com uma palestra intitulada “Os ambientes espaciais de Lucio Fontana”. No momento preparo uma exposição das obras espacialistas do artista, para o Centro Cultural Tomie Ohtake em São Paulo.

Argan. Neste capítulo tratamos dos temas relativos a criatividade e ao ato criativo; percepção; processos criativos e imaginação; à origem das formas expressivas; e finalmente sobre materialidade e criação, quando tratamos os seguintes temas: memória e ato criativo; a linguagem, a língua, a materialidade e a criação; criação, *mímese* e representação; e a Arte e o ato criativo.

No **segundo capítulo**, demos ênfase aos trabalhos e pesquisas da museóloga Tereza Scheiner para, a partir de questões propostas pela autora, ampliar o horizonte de discussão através de outros autores que pensam a Museologia e o Museu na atualidade, tais como: Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Bernard Deloche, Mathilde Bellaigue, André Desvalles e Mário Chagas. Neste capítulo trabalhamos com a idéia de Museu como fenômeno e a Museologia como processo; discutimos a idéia do mito e memória ao longo da história e, além disso, discorremos sobre o conceito ampliado de Museu e o desenvolvimento do pensamento museológico e do Museu, desde a antiguidade clássica até os dias atuais. Falamos também sobre a descorporificação da memória e a corporificação da técnica, quando pensamos as tecnologias de comunicação e informação atuais; finalmente, discorremos sobre o Museu e a Arte como atos criativos.

No **terceiro capítulo**, apresentamos como estudo de caso uma análise da obra de dois artistas latino-americanos, Torres García e Lucio Fontana. Os autores utilizados na análise são aqueles que se debruçam sobre as produções de ambos. Também trabalhamos com algumas idéias de Merleau-Ponty e Giulio Carlo Argan. Para o Universalismo Construtivo de Joaquín Torres García, contamos com Bárbara Ducan e Mario H. Gradowczyk. Maria Nélide González de Gómez nos auxilia a pensar a representação do conhecimento na obra deste artista. Na análise do Espacialismo de Lucio Fontana contamos com os seguintes autores: Guido Ballo, Enrico Crispolti, Giovanni Joppollo.

Além dos autores apresentados acima, novos autores, inclusive de outros campos do conhecimento, foram acrescentados - para integrarem a construção da pesquisa em uma busca de enriquecimento da discussão. Realizamos ainda o intercruzamento da pesquisa bibliográfica com os estudos de caso, no sentido de abordar novas possibilidades de se pensar o Museu, a Museologia e o ato criativo.

Tomamos os artistas como exemplo para reflexão sobre o Museu e sobre a Museologia atuais.

A pesquisa-dissertação articulou-se a partir das seguintes questões:

- É possível pensar o Museu como fenômeno e o ato criativo e a Museologia como processos?
- De que maneira o Museu e a Museologia podem ganhar, ao serem atravessados com as questões da Arte?
- Quais as possíveis contribuições para o campo de conhecimento da Museologia ao serem feitas aproximações entre Museu, Museologia e Arte?
- De que maneira a obra de Torres García e Fontana pode contribuir para se pensar o Museu e a Museologia contemporâneos?

A presente dissertação se estrutura da seguinte maneira:

Introdução

1. Criatividade e ato criativo

Neste capítulo nos perguntamos: O que é criatividade? O que seria em essência o ato criativo? Quais forças estariam envolvidas no ato de criar? Porque o homem cria? Para que o homem cria? Neste sentido, falamos aqui dos processos criativos na interligação de dois níveis da existência humana: o nível individual e o nível cultural; da consciência, intuição e sensibilidade que são mobilizadas no ato de criar. Falamos ainda sobre o que é cultura e a criação no tempo e espaço, como resposta ou como premissa do processo de criar; da criatividade como processo do viver e algumas teorias sobre criatividade ao longo dos séculos. Do ato de criar como a capacidade de compreender; de relacionar, ordenar, configurar, significar. Perguntamos-nos, também, como se manifesta a criação e qual é o seu sentido e se seria ela uma inspiração espontânea e liberta. Discorremos sobre o que é percepção e sobre os processos criativos e a imaginação sonhadora. Também nos perguntamos como se originam as formas expressivas. Além disso, pensando a materialidade na criação, nos dedicamos às questões que envolvem memória e criação, trazendo alguns exemplos da “arte da memorização”. Abordamos a linguagem, a língua, a materialidade e a criação, para logo falarmos de criação, *mímeses* e representação na

Arte ao longo da história. Por fim, falamos da Arte e do ato criativo, analisando o desenvolvimento das artes como consequência de um processo histórico; as transformações da arte no século XX; o problema da representação e da não-representação; a Arte contemporânea como fenômeno; e as duas grandes hipóteses que se formulam hoje sobre a Arte.

2. Museu e ato criativo

Neste capítulo abordamos a ideia do *Museu como fenômeno* e a Museologia como processo. Partimos da análise da relação entre Mito, memória e Museu, enfatizando a origem do Museu como presentificação das ideias - o próprio momento de expressão das musas contrapondo esta ideia à do Museu Tradicional como o templo das Musas. Em seguida, dissertamos sobre a descorporificação da memória e a corporificação da técnica, lembrando como, com o advento da escrita, a dimensão criativa, dinâmica e imaginativa peculiar à memória oral sofre uma profunda modificação. Comentamos a descorporificação da memória, desde o advento da escrita até a difusão da imprensa; e nos dias atuais, com as novas tecnologias de comunicação e informação digitais. Falamos do Museu virtual e da virtualidade, para, em um segundo momento, discorrer sobre o conceito ampliado de Museu através de vários autores, até chegarmos à ideia contemporânea de Museu. Também tratamos da ideia de Holismo e do *Real complexo* para entendermos “o Museu enquanto dobra, enquanto fenômeno, enquanto processo livre, plural, em pensamento e contínua mutação.”⁸ Em um terceiro movimento discorreremos sobre os fundamentos teóricos da Museologia, apresentando os vários modelos de Museu na história e a consolidação da Museologia no século XX como campo disciplinar. Falamos da importância dos estudos da *‘linguagem museológica’* para a estruturação, definição e delimitação do campo específico do conhecimento e verificamos que a ideia de objeto musealizável é muito ampla. Finalmente, falamos da relação Museu e Arte como ato criativo e nos perguntamos onde reside a dimensão criativa do Museu e da Arte contemporânea, e onde estes se entrecruzam. O capítulo inclui, ainda, uma referência à Arte e ao Museu como *apresentação*, distante da ideia de *representação* do mundo; e à exposição como uma das vozes do Museu, como instância de presentificação da memória do homem. Apresentamos os vários pólos de criação na relação Museu e Arte; e abordamos o Museu tradicional na contemporaneidade - e, finalmente, o Museu como disponibilidade e como criador de sentidos.

⁸ SCHEINER, Tereza. Razão e Paixão: a modernidade no Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p. 89.

3. Criação, linguagem e representação na obra de Joaquín Torres García e Lucio Fontana

Neste capítulo propomos pensar a obra de Joaquín Torres García e Lucio Fontana, dois artistas latino-americanos. Em Torres García apresentamos o Universalismo Construtivo, para logo discorrer sobre a idéia do Homem-Universo, a ordenação do mundo e as três categorias fundamentais em sua obra. Apresentamos, também, a escrita e os signos lingüísticos utilizados em suas obras. Finalmente, verificamos como o Universalismo Construtivo é uma forma de apresentação e sistematização do conhecimento Universal na Arte. Em Fontana, apresentamos o *Espacialismo* e os vários manifestos espacialistas para logo discorrer sobre os *ambientes e conceitos espaciais*. Fazemos algumas reflexões sobre a obra do artista, onde, finalmente, vemos que em Fontana a arte não está na obra, nem no sujeito que a percebe - mas na relação que se dá no instante mesmo da experiência. Ainda apontamos para as noções do efêmero na obra do artista: o tempo enquanto gesto e duração e o espaço como a própria matéria no processo de criação. Em um terceiro momento, neste capítulo, abordamos o Universalismo Construtivo e Espacialismo no museu e finalmente, as relações entre Museu e Arte através do ato criativo e da criatividade.

4. Considerações Finais

Nas considerações finais retomamos as discussões levantadas no primeiro, segundo e terceiro capítulos e buscamos tecer delicadamente as relações entre Museu e ato criativo, como possibilidades.

CAPÍTULO 1
CRIATIVIDADE E ATO CRIATIVO



“O ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.”⁹

I - Criatividade e Ato criativo

O que seria em essência o ato criativo? O que é criatividade? Quais forças estariam envolvidas no ato de criar? Porque o homem cria? Para que o homem cria? Estas são algumas das perguntas que pretendemos problematizar neste capítulo. Optamos por tomar como base central o pensamento de Fayga Ostrower, por ser a autora uma artista e também uma estudiosa na área do pensamento criativo. A perspectiva de análise dos temas desenvolvidos em seus livros *Criatividade e processos de criação*; *Acasos e criação artística* e *A sensibilidade do Intelecto* nos serviram de norte para pensar a relação entre criação e Arte. A partir de seus argumentos ampliamos nosso olhar, apontando para assuntos correlatos e outros autores, tais como Benedito Nunes, Gaston Bachelard, Merleau-Ponty, Marilena Chauí e Julio Carlo Argan,

Criar é estar vivo e a criatividade é um potencial inerente do homem. Ao criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. Como gesto humano, nos dá um sentido de existência mais ampla; sentimos que estamos desenvolvendo algo de essencial para o nosso ser. Criar é tão difícil ou tão fácil como viver e é, do mesmo modo, necessário. Nas palavras de Ostrower¹⁰:

O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores da vida.

Para a autora os processos criativos só podem ser pensados na interligação dos dois níveis da existência humana: o nível individual e o nível cultural.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectivas, 1971.

¹⁰ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos criativos**. 11^a. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1996, p.09.

1.1 – O Ser consciente-sensível-cultural: tempo, espaço e criação

Segundo Ostrower, os comportamentos criativos do homem se baseiam na integração do consciente, do sensível e do cultural. A **consciência** nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma. Ao se tornar consciente de sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. “Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de criação.”¹¹ O ato intencional, para a autora, pressupõe existir uma mobilidade interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes de existir a situação concreta para qual a ação seja solicitada. No entanto, os processos da criação acontecem no âmbito da **intuição**: “Intuitivos, estes processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma.”¹²

Já a **sensibilidade** articula a criação, ela é patrimônio de todos os seres humanos. A sensibilidade é a porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós. Em todos os comportamentos produtivos e atuantes do homem, seja nas artes, ciências, tecnologia e no cotidiano, verifica-se a origem comum dos processos criativos numa só sensibilidade. O indivíduo amplia a sua sensibilidade, todo o seu ser, a partir de valores íntimos e valores que ele compartilha dentro de um contexto cultural com outras pessoas. O sentido de existência individual está vinculado ao sentido de coletividade.

O ato de criação está, assim, inteiramente vinculado ao ser social/cultural. Toda ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as formas a serem criadas estarão impregnadas de representações dos conhecimentos já existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo às necessidades sociais e às aspirações culturais. A **cultura**, para a autora, representa o desenvolvimento social do homem através das formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte. A cultura não é herdada, mas sim, transmitida. Não há um desenvolvimento biológico humano que possa ocorrer independente do cultural. O comportamento está

¹¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos criativos**. Op. Cit., p.11.

¹² *Ibid.*, p.10.

moldado pelos padrões culturais e históricos do grupo em que o indivíduo nasce e cresce. Portanto, a cultura serve de referência a tudo que o indivíduo é, faz e comunica, a toda possível criação. Os valores culturais constituem o clima mental para o agir. A cultura, portanto, segundo a autora, orienta o ser sensível, ao mesmo tempo em que orienta o ser consciente. Com isso, a sensibilidade do indivíduo é aculturada e por sua vez orienta o fazer e o imaginar individual.

Estar sobre a superfície da terra, na superfície da terra, sentindo o vento, a luz da lua e o calor do sol a cada novo amanhecer, entrelaçados pelas inúmeras transformações que o tempo e espaço convidam, nosso corpo, mente e espírito nos revelam sempre *este estado latente de ser* do presente contínuo. Fruto deste *continuum* orgânico, a humanidade se propõe a articular infinitas possibilidades - definindo, em cada novo olhar, em cada novo gesto desperto, a cada novo momento, uma nova maneira de pensar, de criar e de se articular no mundo que por sua vez engloba dimensões espaço temporais múltiplas. O que foi o século XX (para fazermos uma breve análise), senão uma extraordinária experiência das incríveis possibilidades latentes do ser individual e coletivo, no âmbito da criação e da imaginação?

No início do século XX redefiniram-se os conceitos e princípios da matemática. Pela primeira vez na história, a física revelou a natureza da dinâmica e determinou que o movimento, como condição inerente da matéria, era o fundamento para a compreensão do universo. As descobertas científicas impuseram gradualmente novas condições ao homem. Einstein, em seu vôo dinâmico, relativizou o espaço e o tempo, abrindo o caminho para a idéia de um hiper-espaço: uma quarta, uma quinta ou *ns*-dimensões nunca antes imaginadas. A consequência das novas teorias foi a real conquista do espaço: o abandono da terra, da linha do horizonte que por milhares de anos foi base para a construção do pensamento estético, filosófico e para as pesquisas científicas no mundo. Este homem, não mais voltado para os segredos da terra, povoou o espaço que a rodeia com estrelas artificiais, criando, por assim dizer, novos corpos celestes em forma de satélites. Em meados do século XX, inventou-se um rádio-telescópio acreditando ser possível localizar as bordas do universo e escutar possíveis vidas inteligentes em outros planetas - e finalmente o homem, solto no espaço, seguro apenas por uma corda à sua condição humana, realizou o primeiro vôo espacial revelando o contorno azul cintilante da terra mãe. Ao mesmo tempo em que o mundo maravilhado abriu-se para uma nova era, viu-se também diante da construção de um de seus maiores temores, que poria em questão o real valor das

descobertas científicas: o desenvolvimento de tecnologias militares e uma física nuclear que utilizou a energia atômica para fins bélicos, expondo os horrores da guerra, revelando o contraditório de nós mesmos.

Na década de 50, deu-se início a um novo fenômeno: a invenção da televisão, que provocou a agregação de grandes massas de indivíduos ao redor de imagens geradas por impulsos eletrônicos. Já no final dos anos 60, início dos 70, o desenvolvimento e popularização das novas tecnologias de informação, a criação dos processadores de dados e a difusão dos sistemas computacionais abriram possibilidades para uma nova maneira de comunicar. Com o surgimento da cultura de massa, os meios técnicos de reprodução de imagens - a fotografia, o cinema e a televisão - exerceram uma força persuasiva nunca antes imaginada. Foi no seio mesmo da cultura de massa, na 'era' da comunicação, que surgiram pequenos grupos, tribos diversas que não se apoiavam e não se conectavam com ideologias globais. A tônica nos anos 70 foi colocada mais na sensação coletiva que num projeto racional comum. Segundo Maffesoli,¹³ para legitimar uma prática na sociedade, o que prevalecia era a lei tribal, que modela o pensamento e a ação em função da pertinência grupal. Segundo o autor, neste momento o que estava em jogo era o sentir comum, o "estar - junto", a idéia de religação.¹⁴ É quando a existência social não depende de fatores outros do que o dissolver-se no conjunto coletivo, o que torna cada um, um elemento do conjunto global.

Já na década de 80, uma nova configuração social e territorial começa a se formar, baseada no sistema de globalização: a disseminação dos computadores para usuários comuns, assim como, mais recentemente, o advento do ciberespaço, da World Wide Web, da Internet e das tecnologias da telefonia (que transmitem voz, dados, imagens, textos, músicas, e-mails) serão os responsáveis por essa mudança de posição. No ciberespaço desloca-se a noção materialista e dialética da relação tempo/espaço como substrato para os corpos/matérias moventes. A velocidade instaura uma nova forma de vivenciar o tempo, substituindo a noção de tempo-duração por tempo-velocidade e, conseqüentemente, a instantaneidade das relações sociais. No ciberespaço o espaço não é tátil, é visto como fluxo, um lugar de passagem; neste sentido, a vida social acontece em um campo abstrato. Desenraizada do substrato da terra, criou-se um tipo de sociabilidade instantânea em meio eletrônico, que se reveste de uma forma concreta e naturalizada na vida das

¹³ MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005, p.18.

¹⁴ *Ibid.*, p.34.

peçoas. As relações que se dão na rede não são táteis ou corpóreas, porém são vivenciais, acontecem de fato.

O século XXI está impregnado com a idéia de rede, de trama, de hipertexto, de interação e de interconexão. A “aura” da sociedade tecnológica se esgota no “instante eterno” do acontecimento: seja pelas vinte quatro horas de ligação imagética com o mundo, através das centenas de canais abertos, seja pela exacerbação imagética nos anúncios publicitários espalhados pelo corpo das cidades e nos ambientes fechados (publicidade “in dors”); ou, ainda, através dos aparelhos celulares e pela infinita rede comunicacional que a navegação na Internet permite acessar¹⁵. Certamente os atos criativos neste século, neste contínuo orgânico que é a vida, estão associados a esse novo mundo e a essas novas formas de pensar e agir.

1.2 – Criatividade

Ostrower¹⁶ acredita que a criatividade é uma faculdade inerente a todo ser humano e pode estar presente em todas as áreas onde o homem atua. A fonte da criatividade na Arte, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Criatividade e criação não são a mesma coisa, apesar de se interligarem. A criatividade, tendo um caráter geral, está no potencial de cada um; a criação, tendo um caráter específico, é escolha de cada um e se dá em atos concretos. Para a autora a criatividade pode ser caracterizada por um potencial de sensibilidade que todos temos, “que aprofunda nosso raciocínio consciente, ligando-o ao intuitivo (ou até mesmo ao inconsciente), e que permite vivenciarmos nosso ser e agirmos criativamente”¹⁷. Este potencial é aberto, abrangente e manifesta-se através de inclinações, interesses e aptidões, podendo voltar-se para o campo das artes, das ciências humanas, para a pesquisa científica ou tecnológica, enfim, para qualquer área em que o indivíduo atue. Para o senso comum a criatividade só existe nas artes: “Joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade”¹⁸ para encobrir a precariedade das condições criativas em outras áreas de atuação humana. Na sociedade de consumo, o trabalho da

¹⁵ Os atores da comunicação, como nômades pós-modernos, cada qual em sua escala e ou os elementos de uma mensagem na rede, constroem e remodelam universos de sentidos a cada instante, gerando significações entendidas por Pierre Lévy como *hipertextuais*. O hipertexto para o autor é um conjunto de nós heterogêneos ligados por conexões heterogêneas, formando uma rede que poderá conectar-se com outras redes de modo fractal, possuindo diversos centros e sendo móvel. LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática**. Coleção TRANS, 14 ed. São Paulo: Editora 34, 2006, p.25.

¹⁶ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.142.

¹⁷ Id. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995. p.218.

¹⁸ Id. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.39.

maioria das pessoas é reduzido a tarefas mecânicas isentas de qualquer engajamento real, afetivo e intelectual, e de qualquer participação da sensibilidade. “Excluindo os aspectos imaginativos no trabalho, disfarça-se este empobrecimento jogando a condição de criatividade para o campo das artes.”¹⁹ Acontece um esvaziamento de conteúdos expressivos, em detrimento de um conhecimento técnico vinculado às atividades no trabalho.

A criatividade não é apenas uma questão de talento, sendo inerente ao ser humano: ela só se manifestará no encontro com a vida. É necessário que a pessoa cresça, se desenvolva e atinja a maturidade para que ela realize todo seu potencial criador. “A realização das potencialidades criativas de uma pessoa envolve, portanto, um caminho na vida, cujas etapas não podem ser queimadas; elas têm que ser vividas. Envolve a realização da própria pessoa.” O potencial criador vem a ser um potencial estruturador ²⁰:

é sua faculdade ordenadora e configuradora, a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão.

Portanto, não é outra coisa senão a disponibilidade interna, a entrega de si e a presença naquilo que se faz. É nossa sensibilidade viva, vibrante. Já a criação está ligada à especificidade da ação criativa, quando o indivíduo lida com a matéria, seja de natureza psíquica, seja física, processando transformações. Os processos criativos são processos construtivos globais, envolvem a personalidade, o modo da pessoa de ordenar e relacionar-se a si e com outros.

Não existe uma teoria universalmente aceita sobre a criatividade: existem formulações passadas e atuais, em diversas áreas do conhecimento humano que tratam esta questão. George F. Kneller²¹, em seu livro *Arte e Ciência da Criatividade*, aponta para algumas dessas formulações, que apresentamos a seguir. Segundo o autor, uma das mais antigas concepções filosóficas de criatividade sustenta que o ato criador é um ato de divina inspiração. Já para Platão, o artista no ato da criação perde o controle de si mesmo, sendo mero agente de um poder maior. Outra tradição que remonta à antiguidade concebe a criatividade como forma de loucura: sua espontaneidade e irracionalidade são frutos de acessos de loucura. Nas teorias

¹⁹ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Op. Cit., p.187.

²⁰ Id. **Criatividade e processos de criação**. Op.Cit., p.132.

²¹ KNELLER, Geroge F. **Arte e Ciência da criatividade**. 13ª edição. São Paulo: IBRASA, 1997.

filosóficas modernas associa-se a criatividade com o gênio criativo. A idéia do gênio nasce no final do Renascimento: não sendo o criador um ser anormal ou acometido de uma iluminação divina, ele, no entanto, é tido como uma pessoa rara e diferente. A criatividade então, não podendo ser educada e não sendo racional, só poderia acontecer em gênios da criação, como é o caso de Leonardo da Vinci. Mesmo em Kant, na *Crítica do Juízo*, a criatividade aparece associada ao gênio.

Kneller refere-se ainda à relação entre criatividade e desenvolvimento científico: uma das conseqüências da teoria da evolução de Darwin foi a noção de ser a criatividade humana uma manifestação da força criadora inerente à vida. A criatividade, também, já foi pensada por autores como Whitehead como sendo a expressão de uma força, energia universal imanente a tudo que existe, ou seja, como força cósmica. Kneller lembra que as teorias psicológicas a respeito da criatividade são diversas. Por exemplo, o associacionismo do século XIX afirma que o pensamento criador é a ativação contínua de conexões mentais até que surja a combinação certa, ou até que o pensador desista: quanto mais associações adquirir uma pessoa, mais idéias teria ela a sua disposição, e mais criativa seria. Já a Teoria da Gestalt como teoria da percepção afirma que o pensamento criador é primeiramente uma reconstrução de *gestalts*, ou configurações, estruturalmente deficientes. Freud, por sua vez, acredita que a criatividade se origina de conflitos do inconsciente e é uma recapitulação das experiências infantis. Para ele, o artista encontra na Arte um meio de exprimir conflitos interiores que de outra maneira se manifestariam como neurose; portanto, tanto a criatividade como a neurose têm a mesma fonte: conflitos do inconsciente. A pessoa criativa e a neurótica são impelidas pelas forças do inconsciente. Já a moderna psicanálise rejeita a noção de que a pessoa criativa tenha que ser neurótica: a pessoa não é dominada pelas produções de seu inconsciente; usa-as. Os neofreudianos acreditam que a criatividade é produto do pré-consciente, onde se tem a liberdade de reunir, comparar e rearranjar idéias.

Em oposição à idéia psicanalítica de que a criatividade exprime impulsos interiores, E. G. Schachtel sustenta que ela resulta de uma abertura em relação ao mundo exterior e, portanto, de maior receptividade à experiência. Para Carl. R. Rogers, é isso e um pouco mais. A criatividade é auto-realização, motivada pela premência do indivíduo em realizar-se.

Desde os anos 60 surgem, na psicologia da criatividade, diversos autores que se preocupam em mediar o fenômeno da criatividade. Entre estes, está J. P Guilford, para quem o pensamento divergente – ou criativo – é capaz de romper as barreiras que permeiam o consciente e o inconsciente, o que permite que o processo de incubação de idéias se invista de elementos completamente inesperados. A. H. Koestler, por sua vez, tenta integrar as descobertas de várias disciplinas numa teoria única de criatividade. Para ele todos os processos criativos participam de um padrão comum, por ele chamado de *bissociação*, que consiste na conexão de níveis de experiência ou sistemas de referência. Nos anos 60 surge ainda uma vasta literatura sobre uma possível ‘educação’ das potencialidades criativas. São metodologias da criatividade que, através de testes, pretendem estimular a produção de idéias criativas em situações de grupo. Estas metodologias estão basicamente voltadas para desenvolver a sensibilidade criativa em ambientes de trabalho altamente desestimulantes desta sociedade de consumo em que vivemos, na qual as relações de trabalho se dão entre o homem e a máquina. No entanto, Ostrower²² discordando destas metodologias aponta que o ser criativo poderá somente aflorar espontaneamente. A criatividade e sua realização correspondem a um caminho de desenvolvimento da personalidade. Serão questões internas, espirituais, imaginativas que permitirão ao indivíduo ser criativo; serão as experiências de vida e abertura a novas perspectivas que permitirão o fazer criativo. Para desenvolver-se a criatividade no sujeito, antes de mais nada ele deve estar inteiro e íntegro; somente assim, através da sensibilidade do sujeito, se pode falar em criatividade.

Os estudos do próprio Kneller nas áreas da filosofia e da educação, no final dos anos 70, estão baseados na perspectiva sociocultural; trata-se aqui de um processo combinatório, voltado para a inovação e a exploração. Para Kneller²³, a criatividade “consiste grandemente em rearranjar o que sabemos a fim de achar o que não sabemos”. Já nos anos 80, Howard Gardner²⁴ fala das múltiplas inteligências: ao invés de ver a criatividade como uma propriedade geral, ele vê os indivíduos como criativos ou não-criativos em domínios específicos, que geralmente mapeiam a inteligência. Para mais um exemplo das inúmeras pesquisas elaboradas sobre criatividade, nos anos 90, segundo Álvares,²⁵ Amabile cria um *Modelo Componencial de Criatividade*,

²² OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.132.

²³ KNELLER., Geroge F. **Arte e Ciência da criatividade**. Op. Cit., p.15.

²⁴ Pesquisador da área da psicologia.

²⁵ ÁLVARES, Maria Regina. **A criatividade na solução de problemas**. Disponível em:

<http://www.anpedesign.org.br/artigos/pdf/A%20criatividade%20na%20solu%20%E7%E3o%20de%20problemas.pdf> ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de e FLEITH, Denise de Souza. **Contribuições teóricas recentes**

que procura explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam no processo criativo; neste momento, grande ênfase é dada ao papel da motivação e dos fatores sociais no desenvolvimento da criatividade.

1.2.1. - Criar é dar forma, é transformar

O homem cria não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. Para Ostrower,²⁶ **criar é poder dar uma forma** a algo novo. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.” Ao criar, sempre se ordena e se configura algo. O ato criativo está, assim, vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos. No que o homem faz, imagina e compreende, ele faz ordenando. A arte, a arquitetura, a música e a dança são ordenações significantes: ordenações de linguagem. Por meio da ordenação se objetiva conteúdos expressivos.

Mas em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma. Para que se perceba uma forma, quer de objetos, quer de acontecimentos ou processos, é indispensável existirem delimitações. “As delimitações segregam algum fenômeno da totalidade do acontecer, destacando-o como um contexto próprio, uma forma.”²⁷ Toda forma é forma de comunicação e ao mesmo tempo de realização. A forma corresponde aos aspectos expressivos do desenvolvimento interior da pessoa e reflete os processos de crescimento e de maturação. Aos processos de maturação se vinculam, por sua vez, a espontaneidade e a liberdade no criar.

Ao relacionar o ato de criar com o de formar, a autora conceitua a materialidade, não como um fato meramente físico, mas, fundamentalmente, como linguagem simbólica. A forma é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto. “Desde que **a forma é estrutura e ordenação**,²⁸ todo fazer abrange a forma em seu “como fazer”.²⁹ A forma, portanto, abrange todas as manifestações de nossa vida e todas as experiências. Em todas as matérias trabalhadas pelo homem percebemos a sua ação simbolizante. O homem realiza transferências simbólicas à materialidade das coisas e que são novamente transferidas para si. “Em todas as

ao estudo da criatividade. Psic.: Teor. e Pesq., Abr 2003, vol.19, no.1, p.1-8. Acesso em 01 de nov. de 2008.

²⁶ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Op. Cit., p.9.

²⁷ Id. **Acasos e criação artística.** Op. Cit., p.54.

²⁸ Negrito do autor.

²⁹ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Op. Cit., p.79.

linguagens, ao articular uma matéria, o homem deixa a sua marca, simboliza e indaga movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido do viver.”³⁰ Na medida em que as visões de vida não se limitam à experiência do indivíduo, tudo o que o homem formula e faz, ele faz mediante formas que são qualificações a um tempo individuais e sociais.

1.2.2 - Como se manifesta a criação e qual é o seu sentido?

Para Ostrower, a criação manifesta-se nos níveis intuitivos do ser. “A intuição vem a ser um dos mais importantes modos cognitivos do homem e está na base dos processos de criação.”³¹ Ela encerra um pressentimento, até mesmo uma espécie de pré-conhecimento, em função do qual se reconhece a validade das possibilidades que surgem na mente. **Não seria possível criar sem intuir.** Para a autora a nossa capacidade de compreender as pessoas e de sentir empatia com as coisas, as associações que estabelecemos, as conjeturas sobre possibilidades e probabilidades, nossa imaginação, sobretudo, nossa criatividade, todas elas afloram desse dom extraordinário e misterioso em nosso ser sensível, que é a intuição. “Reunindo a cada momento o consciente com o inconsciente, tudo o que a pessoa sabe e ou sente, e também o que ela é, integrando tudo em sua personalidade, a intuição torna-se a via áurea para os processos cognitivos e expressivos.”³²

Qual seria o sentido da criação? Como o viver, o criar refere-se à existência; é essencialmente um processo, um caminho de crescimento: de aprender, conhecer, compreender, ordenar, significar e finalmente realizar, expor ao mundo um *dentro de si* em termos de potencialidades latentes. É um caminho da sensibilidade, da afetividade, das emoções, da imaginação, da memória e até da razão. Criar é dar sentido à existência.

1.2.3 - Criar é uma inspiração?

Para Ostrower³³, embora no ato criador se dê uma descarga emocional e represente um momento de libertação de energias através de impulsos intuitivos, não há como a inspiração estar desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente. Não se deve identificar a inspiração como um momento único, mesmo que luminoso. A criação exige do

³⁰ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Op. Cit., p.52.

³¹ Id. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.56.

³² Id. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998. p.55.

³³ Ibid., p.72.

indivíduo que atue. Atue primeiro, e produza. A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade: representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é uma realidade nova, que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. “É no momento de inspiração, de insight, quando se interligam sugestões, proposições, avaliações, emoções, e tudo se reformula.”³⁴ Não há na inspiração uma volta ao passado; a situação é sempre dinâmica e se desenvolve de forma dinâmica.

A autora, negando teorias psicológicas sobre a inspiração, afirma que a inspiração e o desenvolvimento do artista não resultam especificamente dos conflitos infantis e de sua simples retomada, mas antes da capacidade de absorção de conflitos através das experiências de adulto. “A criação é uma conquista da maturidade. Só ela dará ao artista a liberdade de formular novos conteúdos expressivos, de crescente complexidade e sutilezas de nuances emocionais.”³⁵ É interessante notar que a idéia de inspiração no ato de criar surge apenas a partir do Romantismo, quando a Filosofia passa a definir a obra de arte como criação subjetiva. Durante vinte e três séculos havia prevalecido a definição aristotélica da Arte como ação de imitar a Natureza. Trataremos esse assunto em detalhe quando falarmos da idéia de criação, *mimeses* e representação.

1.2.4 - A espontaneidade e a liberdade no criar

Segundo Ostrower, “a criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo.”³⁶ Assim sendo, não podemos deixar de considerar a bagagem de cada indivíduo e a combinação única das potencialidades de cada um no ato de criar. Todo indivíduo está exposto a influências culturais, mas a estas influências não se deve opor a espontaneidade criativa, que por sua vez não deve identificar-se com uma originalidade imaculada por influências e vínculos. “Ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo.”³⁷ Para ser espontâneo e viver de modo autêntico e interiormente coerente, o indivíduo tem que estar integrado

³⁴ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Op. Cit., p.19.

³⁵ Ibid., p.9.

³⁶ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.147.

³⁷ Ibid.

em sua personalidade e ter vivido alguma realização de suas possibilidades específicas; ter uma medida de consciência de si. Desta maneira, ele será espontâneo diante das influências e também seletivo; e absorverá delas apenas aquilo pelo que tem certa afinidade, através de um apelo afetivo. Ser espontâneo significa dispor de uma real abertura, sem rigidez ou preconceitos. Quanto mais espontâneos, mais flexíveis nos tornamos. Ao nos abriremos, absorvemos espontaneamente o novo; e também espontaneamente o estruturamos. Ser espontâneo, no sentido amplo da palavra, também é poder ser livre - é uma forma de autonomia interior e um grau mais alto de liberdade de ação ante possibilidades de viver e criar. O criar livremente consiste num processo dinâmico de poder desdobrar delimitações e com isso poder defini-las novamente. Para Espinosa, segundo Marilena Chauí, “somos livres quando somos uma potência interna para a pluralidade simultânea de afetos, idéias e ações que decorrem de nosso próprio ser e dos quais somos a única causa.”³⁸

Hoje em dia, no entanto, a liberdade de criação se confunde com a liberdade de expressão pessoal, uma vez que esta é identificada unicamente com a auto-expressão. Neste caso, o ato de criar é visto apenas em suas qualificações subjetivas, como ato expressivo. Os aspectos expressivos predominam sobre os aspectos comunicativos. A obra criada, assim sendo, passa a ser a mensagem de vivências pessoais.

Lembremos que a liberdade criativa é compreendida pela sociedade contemporânea dentro de uma ação individual. A sociedade implicitamente propõe a liberdade junto com a ação. A questão que se coloca é: seríamos mais criativos hoje do que o homem medieval ou grego? Em épocas passadas a Arte desempenhava funções sociais concretas e articulava as aspirações e os valores existenciais da coletividade e a questão da individualidade na criação estava vinculada aos valores espirituais, que podiam permitir ou não a integração da individualidade e, com isso, permitir ou não a realização de potencialidades criativas. Em termos individuais se adquiriu uma liberdade diferente que existia na Idade Média ou mesmo na Grécia, porque também se adquiriu hoje a possibilidade de se pensar na liberdade de expressão como uma questão a ser pensada.³⁹

³⁸ CHAUI, Marilena. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Editora ÁTICA, 2005, p.335.

³⁹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.159.

1.3 – Percepção

A percepção pode ser entendida como o processo de decodificar os estímulos que recebemos; e descrita como a forma pela qual vemos o mundo à nossa volta, o modo segundo o qual o indivíduo constrói em si a representação e o conhecimento que possui das coisas, pessoas e situações. Neste sentido, consiste na aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos.⁴⁰ O processo perceptivo inicia-se com a captação, através dos órgãos dos sentidos, de um estímulo que, em seguida, é enviado ao cérebro. A percepção pode então ser definida como a recepção, por parte do cérebro, da chegada de um estímulo, ou como o processo através do qual um indivíduo seleciona, organiza e interpreta estímulos. Este processo pode ser decomposto em duas fases distintas: a sensação, mecanismo fisiológico através do qual os órgãos sensoriais registram e transmitem os estímulos externos; e a interpretação, que permite organizar e dar um significado aos estímulos recebidos.

Segundo Ostrower,⁴¹ nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais profundas de nosso mundo interior, do sensorio à afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos, ao mesmo tempo em que o intelecto estrutura as emoções. “São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossas vidas se formulam os modos da própria percepção.”⁴² Para a autora, a percepção seria então a elaboração mental das sensações. Desta forma, a potência criadora do homem na história é um fator de realização, e ao mesmo tempo, de transformação. Ela afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais.

Qualquer percepção abrange um ato criador. A percepção, como processo altamente dinâmico, mobiliza todo o nosso ser sensível, associativo, inteligente, imaginativo e criativo desde áreas do inconsciente, articulando-as e trazendo-as ao consciente; como processo mental e ativo, constantemente organiza os estímulos visuais, elaborando-os, interpretando-os, compreendendo-os. Desta maneira,

⁴⁰ A fenomenologia de Husserl e a teoria da Gestalt mostram que não existe diferença entre sensação e percepção porque nunca temos percepções parciais, pontuais ou elementares, isto é, sensações separadas de cada qualidade, que depois o espírito juntaria e organizaria como percepção de um único objeto.

⁴¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.56.

⁴² Ibid. Negrito do autor.

“perceber é sinônimo de compreender.”⁴³ A percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada um e de certas expectativas e necessidades, na tentativa de esclarecer o sentido de nosso ser. A seletividade na percepção representa uma primeira triagem de significados. Permite que interpretemos melhor os estímulos, reagindo a eles de modo mais coerente e dentro de nossos interesses; no entanto, em todas as interpretações estão também envolvidos laços emocionais, auto-afirmativos e intencionais. Este processo ainda permite realizarmos conexões que possam tornar-se significativas para nós, projetando em nossa mente uma espécie de modelos mentais, em forma de padrões hipotéticos; representa a realização de nossa condição humana. Todo ato de percepção abrange no presente uma projeção sobre o futuro. Perceber e imaginar acontecem ao mesmo tempo, embora sejam diferentes. Para a autora, ao mesmo tempo em que percebemos algo, generalizamos e imaginamos; levantamos hipóteses sobre o ‘o que’ e o ‘por que’; de que se trata, e ‘em que’ circunstâncias ocorre e o que devemos fazer. Integramos nossa capacidade intelectual e sensível e fazemos com que a percepção se identifique com a própria intuição.

Avançando um pouco na definição proposta por Ostrower, a percepção se dá por meio de um *campo perceptivo*. Como indica Chauí, trata-se “de uma relação complexa entre o corpo-sujeito e os corpos-objetos num campo de significações visuais, táteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e lingüísticas.”⁴⁴ A percepção depende das coisas e de nosso corpo, depende do mundo e de nossos sentidos, depende do exterior e do interior. Ela é fruto de uma comunicação corporal com o mundo, de uma interpretação e uma valoração das coisas. Ela não é causada pela ação do nosso corpo sobre as coisas: “é a relação entre elas e nós e entre nós e elas.”⁴⁵ Perceber, então, seria diferente de pensar. A percepção, portanto, é um acontecimento ou uma vivência corporal e mental, como sugere a fenomenologia do olhar de Merleau-Ponty⁴⁶. Para o filósofo, na proposta de um corpo a corpo *com* e *no* mundo, há que se investir o corpo no corpo do mundo, e deixar-se invadir o corpo pelo corpo do mundo. O que se trata é de precipitar-se no mundo, vê-lo e ser visto e ser visto vendo, ser ele, perceber o todo do qual também sou, e fruir esta relação, torná-la visível, viver este comércio, esta atualidade, esta guerra.

⁴³ OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Op. Cit., p.73.

⁴⁴ CHAUI, Marilena. **Um convite à filosofia**. Op.Cit., p.135.

⁴⁵ Ibid., p.138.

⁴⁶ MEARLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Coleção os Pensadores**. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

1.4 - Processos criativos e imaginação

Os processos criativos se originam de um estado de profunda tensão e inquietação emocional, que se encontra em regiões de pura sensibilidade. Por sua vez, o impulso criativo é indefinido, sem padrões ou programas pré-concebidos; no entanto, é cheio de idéias e intenções. O estado interior que leva o artista a criar se caracteriza pela mobilização total e ativa da mente e das emoções, uma plenitude que procura rumos e ordenações para se expressar. O impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser. Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe: os conhecimentos, as conjunturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e, sobretudo imagina. Segundo Ostrower⁴⁷, nosso mundo imaginativo é composto por associações provindas de áreas inconscientes ou até pré-conscientes do nosso ser. As associações geram um mundo experimental, um pensar e agir em hipótese. É fundamental poder imaginar para criar. “O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar e desassociar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física.”⁴⁸ A ação e a imaginação, embora entrelaçadas no ato da criação, apontam para dois modos de ser distintos. O fato físico possui uma presença irreversível, uma forma última, mesmo que múltipla, e sempre será diferente do imaginar, que ocupa sempre múltiplas dimensões diferentes do fazer, do realizar. A imaginação, os sentimentos, e os valores de cada um compõem o conhecimento que cada um tem do ‘real’. A autora afirma ainda que existe uma imaginação específica voltada para cada área do conhecimento humano; dessa forma, a imaginação no fazer ocorreria sob formas específicas, porque adequada a cada especificidade da matéria. A imaginação criativa nasce, assim, do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. “Imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto.”⁴⁹ Para ela o imaginar criativo, desvinculado da matéria, não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo, sem finalidade. O imaginar se centraria no próprio indivíduo, nos estados subjetivos cujos conteúdos pessoais não são transmitidos para outras pessoas: seria um pensar voltado unicamente para si.

⁴⁷ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.20.

⁴⁸ Ibid., p. 20.

⁴⁹ Ibid.,Ibidem., p. 32.

Benedito Nunes, ao analisar a acepção kantiana sobre a Imaginação, nos fala que esta seria a faculdade intermediária, que liga as intuições da Sensibilidade aos conceitos do Entendimento. Mas essa ligação pode ser feita de duas maneiras: “ou subordinando as intuições aos conceitos, e nesse caso temos o conhecimento objetivo, ou apenas relacionando-os funcionalmente entre si, caso em que temos o prazer estético.”⁵⁰ Já para Bachelard ⁵¹ a imaginação é a própria força fluida do psiquismo: é um tipo de mobilidade espiritual maior; antes de ser uma faculdade de formar imagens, é na verdade e sobretudo, a faculdade de se “deformar” as imagens fornecidas pela percepção. “Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante.” ⁵² A imaginação deve ao imaginário sua abertura evasiva, a experiência do novo. Pela imaginação abandona-se o curso ordinário das coisas: “Quem segue em seu jardim todas as flores que se abrem e se colorem já tem mil modelos para a dinâmica das imagens.” No entanto, a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário. Imaginar é dar movimento, espaço e vida ao novo. Para o autor, quando uma imagem estável se fixa numa forma definitiva, ela aprisiona nosso sonhar e nos leva para longe do estado da **imaginação sonhadora**, que não deixa se fixar por nenhuma imagem. As imagens são, no entanto, realidades psíquicas. “Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano” ⁵³ E é a partir do devaneio⁵⁴, proporcionado pelo poético, que somos seres livres, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar - não o sonho noturno, pesado, carregado de tensão ou fuga, mas o sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário. “O sonhador deixa-se ir à deriva.” A imaginação seria, assim, uma das formas da audácia humana.

Gilbert Durand⁵⁵ relaciona a imaginação aos mitos arquetípicos. Recebendo forte influência de mestres como Bachelard, Jung, Lévi-Strauss, entre outros, entende o imaginário como o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital do homem. As imagens possuem para ele núcleos organizadores, que chama de constelações e arquétipos. Levando em conta o elemento espiritual e coletivo em sua abordagem científica, ele desenvolve a *mitodologia*, na qual ratifica a

⁵⁰ NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Atica, 2000, p.51.

⁵¹ BACHELARD, Gaston. **O ar e os Sonhos**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

⁵² Ibid., p.01

⁵³ Ibid.,Ibidem., p.14.

⁵⁴ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁵⁵ DURAND, Gilbert. **O imaginário. Ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

retórica da imagem simbólica e reafirma a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos, apresentando o imaginário não como simples abstração, mas a partir de regras estruturais da hermenêutica. Ou seja, para o autor, em todas as sociedades e em todas as épocas existem mitos subjacentes, que orientam e modelam a vida humana. O mito é considerado como um arranjo de símbolos e arquétipos. O propósito do trabalho do filósofo é justamente desvelar os grandes mitos diretivos, isto é, aqueles responsáveis pela dinâmica social ou pelas produções individuais representativas do imaginário cultural, no tempo e no espaço, ou seja, desvelar as estruturas antropológicas do imaginário.

1.5 - Como se originam as formas expressivas?

Segundo Ostrower⁵⁶, é no encontro de acasos com tendências deterministas que se originam as formas expressivas. Desta maneira, os caminhos da criação artística não são previsíveis nem programáveis; não transcorrem em linha reta. São caminhos cheios de dúvidas e hesitações, de desvios e retomadas. A partir da teoria do caos, a autora⁵⁷ desenvolve seu pensamento sobre a origem das formas expressivas, lembrando que, do ponto de vista da estrutura e da forma, as ordenações emergem de estados de desordem, o que quer dizer que todos os sistemas dinâmicos pressupõem uma instabilidade primeira e primária. Nestas instabilidades ocorrem processos reiterativos não lineares, os quais, após certo tempo, desdobram-se em novas ordenações. Não é possível predeterminar de que modo particular e em que momento e circunstâncias exatas os acontecimentos irão ocorrer e se ordenar. Além disso, é quase impossível prever e definir os aspectos que determinado fenômeno tomará a partir das condições iniciais. O termo *caos*, na teoria, indica imprevisibilidade e indeterminação dos possíveis resultados, ou acontecimentos. “Na visão artística o enfoque é diferente: ao se entrelaçarem acasos – no fazer ou na percepção - com certas tendências seletivas na sensibilidade do indivíduo, resultam sugestões intuitivas ao longo do processo criador.”⁵⁸ O artista opta, intuitivamente, por certas ênfases e ordenações formais, as quais se tornarão características de seu estilo individual. As opções representam escolhas necessárias, porque não poderiam ter sido outras.

⁵⁶ OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Op. Cit., p.65.

⁵⁷ Ibid., p.53.

⁵⁸ Ibid., Ibidem., p. 54.

Os acasos também são seletivos: “só se presta atenção àqueles acasos em que, de modo diferente para cada um de nós e por motivos estritamente pessoais, de repente se revela um sentido particular.”⁵⁹ Eles fazem sentido para a pessoa e são trazidos ao conhecimento consciente. Os acasos são imprevistos, mas não totalmente estranhos ou inesperados, ainda que numa expectativa inconsciente, porque correspondem a certas predisposições seletivas, potencialidades latentes e engajamentos interiores na pessoa. Na elaboração de uma obra, representam uma fonte inesgotável de sugestões, podem ser identificados como os próprios momentos de inspiração. São momentos mobilizadores. “Quando ocorre o acaso inspirador, o momento luminoso de compreensão intuitiva, este ‘clarão de luz’, ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, nega o senso de realidade maior, pela ampliação do real.”⁶⁰

A cada instante somos bombardeados por infinitos estímulos: visuais, acústicos, táteis, olfativos, cinéticos, etc. Permanecemos indiferentes à grande maioria, nem chegamos a percebê-los conscientemente e sequer prestamos atenção a eles. Registramos muito pouco destes eventos de forma seletiva: estes poderão se tornar acasos. Determinados eventos podem acontecer repetidas vezes ao lado de uma pessoa e não serem percebidos. Um dia, um evento é percebido como um acaso e é reconhecido de imediato, de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual. Estabelece-se aí uma conexão, uma correspondência com algo dentro de nós, o evento se torna significativo em um sentido imediato e pode desencadear a mais intensa atividade mental: os vôos da imaginação criativa. “No instante mesmo em que o acaso surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-o a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa para o nosso ser.”⁶¹ Qualquer coisa que mobiliza uma pessoa, seja um evento físico ou mental, pode-se tornar um acaso significativo: formas percebidas, objetos, cenas, sensações, gestos, situações, impressões, propostas, sugestões, etc. Os acasos não são inerentes apenas ao fazer: eles são inevitáveis no criar, “vão ocorrer naquelas áreas em que estamos engajados com todo nosso ser, apaixonadamente engajados, quando qualquer incidente, pode-se tornar uma centelha que de repente ilumina todo o nosso caminho.”⁶²

⁵⁹ OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Op. Cit., p. 56.

⁶⁰ id. **Acasos e criação artística**. Op. Cit., p.9.

⁶¹ Ibid., p.4.

⁶² Ibid., Ibidem., p.21.

1.6 - Materialidade e criação

1.6.1 - Memória e ato criativo

Ostrower⁶³ acredita que, nos processos de criação, a memória representa uma ampliação extraordinária, multi-direcional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma geografia ambiental humana e é dessa geografia ambiental do indivíduo que se encontram as associações mais variadas no ato da criação aflorando potencialidades latentes e consolidando identidades. O substrato afetivo de lembranças passadas permanece em nós. Em determinado momento a memória resgata a lembrança e a restitui ao nosso consciente. No entanto, em um processo dinâmico a memória não reedita simplesmente vivências passadas, ela reordena o conteúdo à luz dos diversos significados anteriores e atuais, mobilizando sempre novos significados, porque cada momento constitui um novo momento no viver. A memória permite que se crie e recrie sempre novos contextos na percepção. Para a autora, ela opera com tempos internos vivenciais e não com o tempo cronológico, e sempre em termos afetivos de tempo. O tempo como duração – como defendia Bérghson. Se não houvesse a possibilidade de ordenação dos dados da memória, seria impossível pensarmos ou estabelecermos qualquer tipo de relacionamento; seria impossível funcionarmos mentalmente; seria impossível criar. “A memória reavalia os significados cada vez de novo, restabelecendo-os em nosso consciente numa ordenação complexa, ou ainda, numa complexidade sempre de novo reordenada.”⁶⁴ **Sem a memória o ser humano não se reconhece**, já que a sua função é preservar a continuidade e a coerência da identidade pessoal. Cada memória é uma memória estritamente pessoal, organizando-se a partir das potencialidades e afinidades inerentes à pessoa. Para a autora **a memória e a intuição se entrelaçam** no fazer artístico e serão guia nas inúmeras escolhas de temas, técnicas, formas, materiais, atitudes.⁶⁵ E mais, é nesta interpenetração da memória com a intuição que surgem certas tendências deterministas que, “consciente ou inconscientemente, haverão de guiar o fazer de um artista”, determinando uma forma e um estilo - que a autora considera como sendo a marca inconfundível de cada artista em suas obras. O estilo, neste sentido, reflete a personalidade singular do artista.

⁶³ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.19.

⁶⁴ Id. **A Sensibilidade do Intelecto**. Op. Cit., p.64.

⁶⁵ Ibid., p.65.

A memória antes de mais nada está presente em nossos corpos, nos identifica como indivíduos e como coletividade e com o próprio Universo. Ela reorganiza os vários extratos de significações; com a ajuda da imaginação transborda aquilo que de alguma forma faz sentido.

Para Bellaigue e Menu⁶⁶ a memória e a imaginação têm em comum o fato de transitarem no domínio da ausência. A primeira na presença daquilo que é ausente, fixa imagens do passado para guardá-las presente no espírito. Como em todas as imagens, as imagens lembradas implicam a presença da alma de uma coisa ausente. Já a imaginação se instala na ausência do tempo porque tem a capacidade de representar ao mesmo tempo uma invenção do futuro e mascarar o passado, associando-os livremente, misturando-os. “A orientação fundamental da memória é o tempo, a anterioridade. A orientação da imaginação é o irreal. Mas todos os dois surgiram de um lugar originário comum: a psique, o que quer dizer que surge da nossa mais profunda intimidade.”

Segundo Claudia Rosário⁶⁷, o papel da memória não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado. “Em nossos corpos há algo do começo dos tempos que perdura, há vestígios do passado mais remoto que o gênio humano foi capaz de conceber. Em nossos corpos, se estão certos nossos homens da ciência, está presente algo do início do mundo.” Tereza Scheiner, baseando-se em Bérqson, lembra que o conhecimento do real começa pela consciência, por uma percepção particular que cada indivíduo possui do mundo exterior. Esta consciência se desenvolve pelo cruzamento múltiplo e sucessivo de dois tipos de funções cerebrais: uma em que o cérebro apreende pela repetição; outra, sempre tendente à ação. A memória se faz, portanto, pelo cruzamento destas duas memórias, num processo segundo o qual “uma imagina e a outra repete”. “De fato, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças, que não tenha certa duração, e que não exija um esforço de memória.”⁶⁸ Ainda a partir de Bérqson, Marcio Rangel⁶⁹, crê em uma

⁶⁶ OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Op. Cit., p.173.

⁶⁷ ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. O lugar Mítico da Memória. In: **Morpheus**. Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Ano 01, número 01, 2002: Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – ISSN 1676-2924. p.2. Disponível em: www.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm > Acesso em 22 jul. 2007.

⁶⁸ SCHEINER, Teresa. Memoire et musée: expressions du passé, regards de l'avenir. In: **Muséologie et Mémoire**. XIX Annual Conference. Internacional Committee of Museology/Internacional Council of Museums (ICOM), 1997, Paris, Grenoble et Annecy. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 27. Paris, França: Ministère de la Culture/ICOM, 1997. p.236-244.

⁶⁹ RANGEL, Márcio. Museologia, a poesia da filosofia. In: SCHEINER, Tereza, DECAROLIS, Nelly (org.). Coloquio Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe. **Colóquio Museus, Memória e**

dimensão introspectiva da memória: para o autor, a memória é uma forma de percepção interna chamada **introspecção**, cujo objeto é anterior ao sujeito do conhecimento. Maria de Lourdes Horta⁷⁰, ao discutir o que é e como funciona a memória no corpo humano, afirma que, sem memória, uma pessoa se despedaça, deixa de existir. Dessa forma, a compreensão e o estudo dos processos e dos sistemas da memória humana são indispensáveis aos educadores e a todos os agentes sociais preocupados com o desenvolvimento individual e coletivo. Os conceitos e conhecimentos aplicados aos processos individuais da memória e do reconhecimento podem ser transpostos, por analogia e contigüidade, aos processos da memória coletiva e social, aos mecanismos de sua transmissão e continuidade, aos problemas causados por sua ruptura e perda gradativa⁷¹, questões já abordadas por Maurice Halbwachs e Frederic C. Bartlett.⁷² Os autores estabeleceram, nas primeiras décadas do século XX, as bases para o entendimento da memória como parte de um processo social e a idéia da existência de quadros sociais de memória, os quais definem as relações possíveis entre as convenções sociais a partir do mundo empírico observável - distantes, portanto, das intenções dos indivíduos. A partir destas teorias, ficou claro que o passado que existe é apenas aquele que é reconstruído continuamente no presente.

São imprescindíveis os estudos da memória para o campo da Museologia e do Patrimônio, afinal, como afirmam Mathilde Bellaigue e Michel Menu⁷³: “O Museu não é lugar de memória, mas “um espaço social de memória”, espaço entendido assim como espaço social de cultura em efervescência, em movimento, em ação, em trabalho”.

Patrimônio na América Latina e no Caribe. Encuentro Regional del Icofom Lam (6). Encontro Regional do Icofom Lam (6). Cuenca, Ecuador. 29 noviembre / 03 diciembre 1997. Cuenca, Equador. 29 novembro a 03 dezembro 1997. Coord. Nelly Decarolis Tereza Scheiner. Documentos de Trabajo / Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda, 1999. p. 115-118.

⁷⁰ HORTA, Maria de Lourdes P. O que é e como funciona a memória? In: **TV BRASIL/ Salto para o Futuro**: 2005. Disponível em <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/mpi/tetxt1.htm>> Acesso em 31 jul. 2007. P.7.

⁷¹ Segundo Horta, entre os responsáveis por uma nova visão do cérebro humano está o matemático, médico, filósofo e historiador das idéias, Israel Rosenfield, cuja obra *A invenção da memória – uma nova visão do cérebro* publicada em 1988, em Nova Iorque, veio revolucionar os estudos do pensamento e da memória. Para Rosenfield, a importância do sistema límbico – isto é, dos fatores emocionais – é fundamental para a formação da memória e do reconhecimento: aquilo que alguns cientistas chamaram de “respostas vividas”. Essa observação vem ao encontro da afirmação de Freud, segundo a qual é impossível reconhecer lembranças desprovidas do afeto. Portanto, as emoções são indispensáveis à criação e à categorização das lembranças. A importância do contexto, das situações vividas, e das conexões estabelecidas pelos processos operatórios do cérebro, formando “*mapas mentais*” de estímulos e respostas, estão entre os principais postulados da teoria de Rosenfield. ROSENFELD, Israel. **L'Invention de la Mémoire**. Prefácio por Oliver Sacks. Flammarion, 1994.

⁷² SANTOS, Myrian Sepulveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003, p.39

⁷³ BELLAIGUE, Mathilde, MENU, Michel. *Muséologie et les formes de la mémoire*. In: BELLAIGUE, Mathilde, DESVALLÉS, André, MENU, Michel (Org.). **Muséologie et Mémoire**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 27. Paris: MM. R.-J Mayer (DAG); Ministère de la Culture, 1997. p. 174.

A memória, antes de tudo, é um lugar de vir a ser constante, é cambiável, mutante; diferente do discurso da história, que segundo Scheiner⁷⁴, “produz-se do resultado de operações mediáticas entre os fatos e a interpretação que deles faz um narrador. O que constitui a história é, portanto, esta nova realidade criada por aqueles que narram os fatos.” Da mesma forma, Pierre Nora⁷⁵ não encontra similitudes entre memória e História, mas sim diferenças. Enquanto a Memória é viva, dinâmica, passível de transformações e em permanente evolução; e sempre afetiva, espontânea, sujeita às mais variadas interferências, a História é a reconstrução do que não existe mais, do passado; e neste caminho ela é premeditada, investigativa, analítica, crítica e ao mesmo tempo incompleta. Já Françoise Wassermann⁷⁶ acredita ser necessário que a memória se confronte com a história e a história com a memória. Ao falar da diferença entre memória e história, afirma: “A memória é viva, é transmitida ou mesmo transmissível, ela evolui, se constrói, se desconstrói, se dissolve, para se enfraquecer ou até desaparecer, ao passo que a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não é mais, uma representação do passado.”

Já Pierre Lévy⁷⁷ aponta para diversas memórias funcionalmente distintas. A memória a curto prazo, ou memória de trabalho, que mobiliza a atenção e é armazenada pela repetição do que se quer guardar; e a memória declarativa, de longo prazo, que é armazenada em uma única e imensa rede associativa. Quanto mais conexões o item a ser lembrado possuir com os outros nós da rede, maior será o número de caminhos associativos possíveis para a ativação no momento em que a lembrança for procurada. “Elaborar uma proposição ou imagem é, portanto, o mesmo que construir vias de acesso a essa representação na rede associativa da memória a longo prazo”.⁷⁸ A intensidade das associações, a maior ou menor profundidade do nível dos processamentos e dos processos controlados, também desempenha um papel fundamental na memória, assim como a implicação emocional, o envolvimento das pessoas face aos itens a lembrar. Quanto mais estivermos envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la. Muitas vezes é difícil distinguirmos entre as

⁷⁴ SCHEINER, Tereza. *Museologia e a interpretação da realidade: o discurso da História*. In: VIEREGG, Hildegard, GORGAS, Mônica, SCHILLER, Regina, TRONCOSO, Martha (Org.). **Museology and History**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SÉRIES – ISS 35. Alta Gracia, Córdoba: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del virrey Liniers. 2006. p.1.

⁷⁵ NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História 10**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História. SP: PUC – SP, dez. p.4.

⁷⁶ WASSERMANN, Françoise. *Mémoire et Histoire: un difficile dialogue*. In: BELLAIGUE, Mathilde, DESVALLÉS, André, MENU, Michel (Org.). **Muséologie et Mémoire**. Op. Cit., p.79-83.

⁷⁷ LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: O futuro do pensamento na era da informática. Coleção TRANS, 14 ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁷⁸ *Ibid.*, p.80.

mensagens originais e as elaborações que associamos a elas. Para o autor, a memória nas sociedades orais é presentativa e corporal, se dá no momento exato das relações humanas. Ela é um misto de imaginação e inteligência.

Como exemplo disso, podemos falar da relação entre **memória e criação**, a partir das reiteradas práticas mnemônicas elaboradas pela sociedade humana ao longo do processo civilizatório – muitas delas associadas, hoje, ao conceito de patrimônio intangível. Na sociedade ocidental e mais especificamente na sua matriz grega, chegou-se a elaborar uma “Arte da memorização”, que teria sido criada por Simônides de Caos, o grande poeta profissional da era pré-socrática. Francis Yates⁷⁹ lembra que a Arte da memória atravessou a antiguidade clássica como parte da retórica, sobreviveu parcialmente ao desmantelamento do sistema educacional latino e refugiou-se nas ordens dominicana e franciscana durante a Idade Média. Ela refletia a Arte e arquitetura do mundo antigo, propondo um conjunto de regras para a memorização de idéias ou palavras, constituindo uma técnica de imprimir lugares e imagens na memória, de maneira a fazer com que um orador pudesse reproduzir longos discursos com precisão infalível. Foi no seio mesmo da cultura dita ocidental que a Arte de memorização fundamentou-se e gerou um sistema visual organizado para se reter a memória⁸⁰.

⁷⁹ YATES, Francis. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

⁸⁰ Os princípios gerais da Arte são simples. Uma descrição clara e crítica é a de Quintiliano: o primeiro passo é imprimir ou construir na memória uma série de lugares. O tipo mais comum, mas não o único tipo de lugar mnemônico, vem da arquitetura. Para se criar uma série de espaços na memória, um prédio deve ser lembrado - um palácio ou um templo -, tão espaçoso e variado quanto possível, com todas as salas e corredores, sem omitir suas estátuas ou sua decoração interior. Depois da construção dos lugares, as idéias ou palavras do discurso a ser decorado são associadas a imagens diversas. Tais imagens, que devem ser marcantes, são então colocadas imaginariamente nos lugares memorizados dentro do palácio. Quando se quiser lembrar os fatos armazenados, basta que os lugares sejam visitados um após o outro, recolhendo-se em cada um deles as imagens ali depositadas. COIMBRA, Carlos Alberta. A Arte da Memória e o Método Científico: da memória artificial a inteligência artificial. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 146-152. Disponível em: < www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/53.pdf > Acesso em 20 de jul. 2007

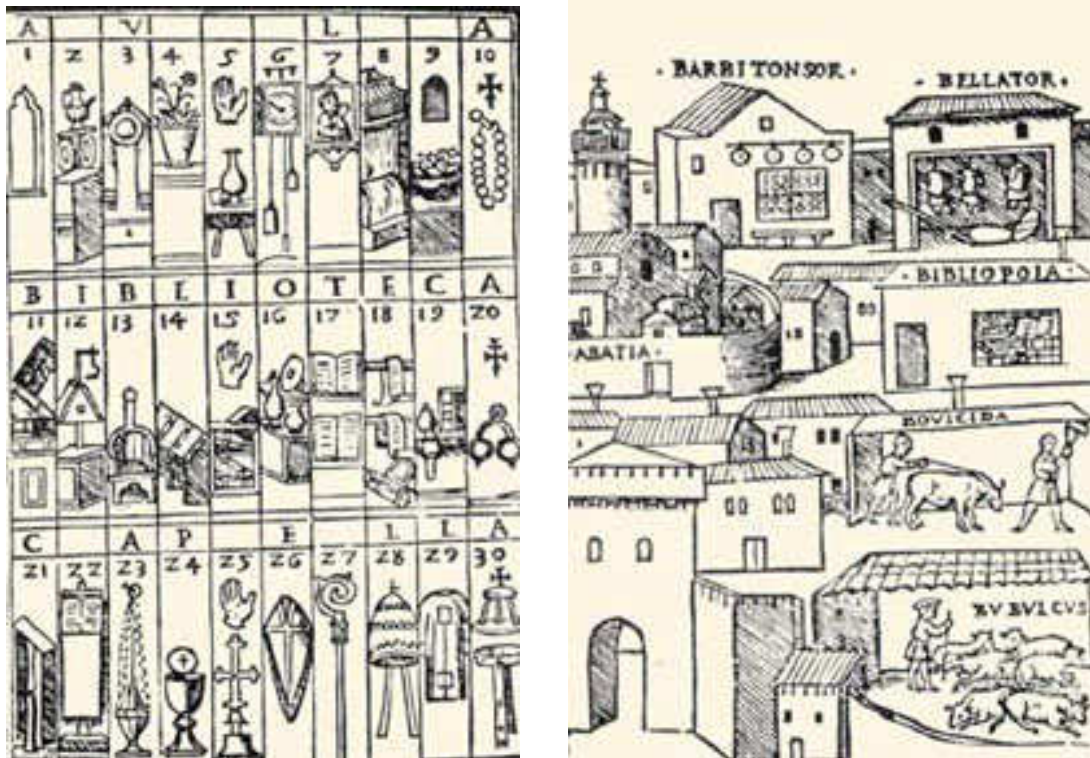


Fig. 01 e 02 - Lieux de mémoire dans la ville et dans l'abbaye.
 In: Johann Host von Romberg Kyrspensis, *Congestorium Artificiose Memoriae*, Venise, 1520.

Com a difusão da imprensa, a Arte da memória perdeu, na tradição puramente humanística, sua posição de destaque. Por outro lado, na tradição hermético-cabalística do Renascimento, fundada por Pico de la Mirandola, ela teve uma de suas mais interessantes transformações: primeiro no Teatro da Memória, de Giulio Camillo, depois nas varias versões do sistema mágico de Giordano Bruno. Camillo ⁸¹ acreditava que, no Teatro da memória, um pequeno teatro de madeira, todas as coisas do mundo poderiam ser vistas e conhecidas e qualquer pessoa nele tornar-se-ia capaz de falar sobre qualquer assunto. Em seu projeto, nunca concluído, textos e imagens ficariam dispostos em gavetas e relacionados com vários temas. A organização deste material estava baseada no sistema mnemotécnico da Arte da memória.

⁸¹ YATES, Francis. *The Art of Memory*. Op. Cit., p.28.



Fig. 3 - Teatro da memória de Robert Fludd, ca. 1619. *Ars memoriae* (pp.330ff., 346 ff.).
In: YATES, Francis. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Foi Giordano Bruno⁸² quem deu o grande passo na síntese da tradição retórica com a Arte de Ramon Lull, introduzindo movimentos circulares e combinações de letras e inventando uma memória mágica altamente sistematizada e complexa, um tipo de alquimia da imaginação.⁸³

⁸² COIMBRA, Carlos Alberta. A Arte da Memória e o Método Científico: da memória artificial a inteligência artificial. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 146-152, p.3. Disponível em: < www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/53.pdf > Acesso em 20 de jul. 2007. Giordano Bruno, defensor do humanismo, corrente filosófica do Renascimento (cujo principal representante é Erasmo), defendia o infinito cósmico e uma nova visão do homem. Embora a filosofia da sua época estivesse baseada nos clássicos antigos, dentre os quais principalmente Aristóteles, Bruno teorizou veementemente contra eles. Sua forma e conteúdo são muito semelhantes às de Platão, escrevendo na forma de diálogos e com a mesma visão. Ao contrário do que se pensa comumente, Giordano Bruno não foi queimado na fogueira por defender o heliocentrismo de Copérnico. Um dos pontos-chave de sua teoria é a cosmologia, segundo a qual o universo seria infinito, povoado por milhares de sistemas solares e interligado com outros planetas contendo vida inteligente. Para esta perspectiva bebeu na fonte de Nicolau de Cusa, Copérnico e também de Giovanni Della Porta.

⁸³ As imagens dos decanatos do zodíaco se combinavam nas casas com as imagens dos planetas. Como em toda magia, ele assume a existência de leis e forças ocultas regendo o universo. Esta perspectiva de um universo animista, descrito magicamente por leis mágico-mecânicas, preparou a visão futura do universo descrito matematicamente pelas leis da física.



Fig. 04 - *Ars memoriae*, 1582

In: Giordano Bruno . *Corpus iconographicum*. Editore: Adelphi. a cura di Mino Gabriele, 2001 pp. CIII-618.

Ao longo da história, a Arte da memória foi discutida por vários pensadores tais como Bacon, Descartes e Leibniz. Com eles, diz Coimbra⁸⁴, a *Arte* sofre outra de suas transformações, tornando-se não mais um método de memorizar a enciclopédia do conhecimento, mas uma ferramenta na investigação da enciclopédia e do mundo, com o objetivo de produzir novos conhecimentos.

A memória, portanto, não é estática e nem definitiva, muito menos uma transcrição do passado ou apenas um *lembrar-se de*, ou recordar-se de algo. É a presentificação imaginativa e a apresentação de uma consciência que está latente em nós e que só permanece em nosso sistema cerebral porque tais fatos vividos ou escutados fazem sentido para nós, seja para um indivíduo, seja para um corpo coletivo e ou social. E, não sendo estática, depende inteiramente das relações processuais e sensíveis *com* e *no* mundo. A emoção, o afeto, a intuição, a imaginação e a própria razão fazem parte desta construção maravilhosa, que afeta decisivamente nossa existência e os processos de criação.

⁸⁴ COIMBRA, Carlos Alberta. *A Arte da Memória e o Método Científico*: da memória artificial a inteligência artificial. Op. Cit., p.4

A memória deve ser sobretudo pensada a partir de sua gênese, sua ontologia, no seu estado de experiência. O canto das Musas continua, ainda hoje, a evocar nossos sentidos, não mais através das narrativas míticas, mas através da potência da memória, que nos convida a transcender e superar as fronteiras espaço-temporais na recriação da própria existência. Porque a memória deve ser presentificada? Qual o papel do Museu na manutenção da memória? Será o Museu um lugar de memória? De que maneira o Museu pode evocar os cantos das Musas? Estas serão algumas das perguntas problematizadas no próximo capítulo.

1.6.2 – A linguagem, a língua, a materialidade e a criação

A linguagem, como sabemos, é todo sistema de signos que serve de meio de comunicação de idéias, valores ou sentimentos através de signos que são percebidos pelos órgãos dos sentidos. Tem como elementos constitutivos os gestos, sinais, sons, símbolos ou palavras, usados para representar conceitos de comunicação, idéias, significados e pensamentos. As palavras são modos de comunicação simbólica. São mediadoras entre nosso consciente e o mundo, fazem parte do universo humano. As palavras também são formas, devem ser entendidas simultaneamente como termos verbais e formas de significação. Ao falar, assinalamos, representamos as coisas com seus conteúdos, avaliamos e significamos. No cerne da criação está nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações verbais.

Pensar e falar só se torna possível dentro do quadro de uma **língua** inserida num complexo sistema de relações afetivas e intelectuais, próprios de uma cultura. Assim, todos pensam e imaginam dentro dos termos dessa língua, que integra um sistema cultural. A fala se articula no uso concreto da língua, que por sua vez é sempre parcial, porque depende do uso que cada indivíduo faz dela. Neste contexto, as palavras representam “unidades de significação. Sua função é variada, porquanto são variados os relacionamentos em que as palavras formulam o conhecimento que temos do mundo”⁸⁵. As palavras, por sua vez, podem funcionar como signo ou símbolo.

Na análise que faz da obra de Saussure, Carvalho⁸⁶ relembra que o autor define o signo lingüístico como sendo a união do sentido (significado) e da imagem

⁸⁵ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Op. Cit., p.21.

⁸⁶ CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure**. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

acústica (significante). O que ele chama de “sentido” é a mesma coisa que *conceito* ou *idéia*, isto é, a representação mental de um objeto ou da realidade social em que nos situamos. Ou seja, conceito é sinônimo de significado (plano das idéias), algo como o lado espiritual da palavra, sua contraparte inteligível, em oposição ao significante (plano da expressão), que é sua parte sensível. Com isso, temos que o signo lingüístico é “uma entidade psíquica de duas faces”. Os dois elementos – significante e significado – constituem o signo, “estão intimamente unidos e um reclama o outro”. São interdependentes e inseparáveis, pois sem significante não há significado; e sem significado não existe significante. Já Roman Jakobson,⁸⁷ ao analisar a distinção entre significante e significado de todo signo lingüístico estabelecido por Peirce e Saussure, lembra que estes discerniram três variedades fundamentais do signo: o Ícone, que opera pela semelhança de fato entre o significante e o significado, por exemplo, entre a representação do animal e o animal representado; o Índice, que opera pela contigüidade do fato vivido, entre significante e significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo; e o Símbolo, que opera por contigüidade instituída, apreendida, entre o significante e o significado. Por exemplo, o símbolo da justiça, a balança.

Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta*,⁸⁸ acredita que o signo lingüístico é um “campo de estímulos”. O emprego estético da linguagem (linguagem poética) implica, no uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados.

No estímulo estético, o receptor não pode isolar um significante para relacioná-lo univocamente com seu significado denotativo: deve colher o *denotatum* global. Todo signo que apareça ligado a outro e dos outros receba sua fisionomia completa, significa de modo vago. Cada significado, que não possa ser apreendido senão ligado com outros significados, deve ser percebido como *ambíguo*.⁸⁹

Já Chauí,⁹⁰ pensando através de uma perspectiva fenomenológica, vê a linguagem não como a tradução de imagens verbais de origem motora e sensorial e tão pouco como representação de idéias feitas por um pensamento silencioso, mas sim como encarnação de significações. As palavras, além de terem sentido, também criam sentido. “Há um vaivém contínuo entre as palavras e as coisas, entre elas as significações, de tal modo que a realidade, o pensamento e a linguagem são inseparáveis, suscitam uns aos outros, referem-se uns aos outros e interpretam-se uns

⁸⁷ JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix; Ed. USP 1969. 162p. p.101.

⁸⁸ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.p.8.

⁸⁹ *Ibid.*, p.84.

⁹⁰ CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. Op. Cit., p.156.

aos outros.”⁹¹ A linguagem, portanto, refere-se ao mundo por meio de significações; relaciona-se com sentidos já existentes e cria sentidos novos; exprime e descobre significados e tem o poder de suscitar significações, de evocar recordações, de imaginar o novo e o inexistente. “Som e sinal, a linguagem é mistério porque presentifica significações, transgride a materialidade sonora e gráfica, invade a imaterialidade e, corpo glorioso e impalpável, acasala-se com invisível.”⁹²

A linguagem não é instrumento para traduzir significações: é habitada por elas. Não é meio para chegar a alguma coisa: é um ser nela mesma. Quando nos entregamos a ela, o sentido vem. Quando queremos agarrá-lo sem ela, ele nunca vem. “Rigorosamente, nosso pensamento está sempre na ponta da língua.”⁹³

Além das palavras, o homem também se ordena interiormente através da matéria. Na língua, como em todos os processos de imaginação, dá-se um deslocamento do real físico do objeto para a idéia do objeto. A palavra evoca o objeto por intermédio de sua noção; já a matéria converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada. Por isso, um formar, um criar é sempre um ordenar, configurar, um comunicar - como já apontamos. O homem, ao configurar a matéria, se configura; conhece-se melhor e “amplia sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais”.⁹⁴ Lembremos que para Ostrower⁹⁵ a objetivação da linguagem pela matéria constitui um referencial básico para a comunicação. Transformando-se a matéria, ela não é destituída de seu caráter; pelo contrario, é definida como um modo de ser. Transformando-se e adquirindo nova forma, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência: ela se torna matéria configurada, matéria/forma - e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações. No entanto, a materialidade não é um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Ela é o modo essencial de um fenômeno e se coloca através da ação humana no plano simbólico.

Pierre Lévy⁹⁶ constrói a idéia das ‘tecnologias da inteligência’ quando analisa a ordenação do mundo através da matéria. Para ele, na história humana, a tecnologia é uma extensão dos sentidos; é a ampliação de nosso potencial sensorio: do primeiro

⁹¹ CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. Op. Cit., p.156.

⁹² Id. *Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia*. In: NOVAES, Adauto dir., **Arte e Pensamento**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.p. 487.

⁹³ Ibid, Ibidem.

⁹⁴ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.56.

⁹⁵ Ibid, Ibidem.

⁹⁶ LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: Op. Cit., p.144.

gesto de quebrar seixos por percussão e da fabricação de um artefato para cortar, raspar ou furar, à construção da linguagem através de sons, da palavra, de signos pictóricos; da escrita até a criação das redes de comunicação e informação digitais atuais. O autor acredita que os dispositivos materiais são formas de memória; neste sentido a inteligência, conceitos e até mesmo a visão do mundo não se encontram apenas congelados nas línguas: encontram-se também cristalizados nos instrumentos de trabalho, nas máquinas, nos métodos. “Uma modificação técnica é *ipso facto* uma modificação das coletividades cognitivas, implicando novas analogias e classificações, novos mundos práticos, sociais e cognitivos.”⁹⁷ Portanto, para o autor, a inteligência ou a cognição são resultados de redes complexas onde interage um grande número de atores humanos, biológicos e técnicos, entendidos como sendo as “tecnologias intelectuais” que exercem um papel fundamental no estabelecimento dos referenciais intelectuais e espaço-temporais das sociedades humanas. O sujeito inteligente seria, assim, um micro-ator de uma “ecologia cognitiva” maior. As tecnologias da inteligência também nos revelam o humano de nós. Podemos verificar também que as criações artísticas objetivadas em todos os tempos respondem ao mundo prático, social e cognitivo, sendo estas também formas de memória e imaginação, por reterem todas as referências de um dado momento e de um lugar específico.

Para Nunes⁹⁸ a Arte e o artista não são meros tradutores do estado geral do espírito e dos costumes de uma sociedade, nem tão pouco um reflexo ideológico dela. A obra de arte é individualmente criada e socialmente condicionada: os nexos causais entre a Arte e a sociedade, múltiplos e complexos, são *mediatizados* pela experiência criadora do artista, e dependem

de sua atitude em face da herança intelectual recebida, da utilização das técnicas que lhe foram transmitidas, do aproveitamento da matéria com que conta para expressar-se, do modo como reage aos imperativos éticos e às exigências estéticas do seu trabalho, e também de sua maneira pessoal de assimilar a concepção do mundo inerente à sua época e à atmosfera social de que participa.

Veremos no terceiro capítulo como o artista uruguaio Joaquín Torres García,

⁹⁷ LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: Op. Cit., p.145.

⁹⁸ NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da Arte**. Op., Cit., p.97. Em Nunes a questão social no âmbito da Arte é amplamente debatida: ele toma como exemplo o naturalismo de Hippolyte Taine, para quem a função da Arte é externar as qualidades étnicas e psíquicas dos povos e condensar os aspectos significativos das etapas da evolução humana. Neste caso, a criação e o valor das obras de arte estariam restritos à expressão documental do caráter nacional, psicológico e histórico dos povos. Por outro lado, para o materialismo histórico ideológico marxista, para o qual a consciência individual repousa nas relações de produção, a consciência não poderia refletir o processo inteiro da vida individual e nem sequer da vida coletiva e sim aquela parte confinada aos interesses da luta de classes; a criação e a Arte assumem uma função ideológica da superestrutura da sociedade.

nos primeiros quarenta anos do século XX, cria uma linguagem própria a partir da re-semantização das palavras e dos objetos. Para ele os signos não *representam*, mas *apresentam* realidades simbólicas, são pura linguagem em formação. As várias associações sígnicas, neste sentido, pertencem ao universo simbólico do homem desde os tempos mais remotos e são despertadas segundo cada olhar, no presente contínuo.

1.6.3 – Criação, *mimeses* e representação

A filosofia da Antiguidade clássica adotou três princípios: o da *imitação*, para definir a natureza da Arte; o *estético*, para estabelecer as condições necessárias de sua existência; e o *princípio moral*, para julgar seu valor. A *mimeses* foi a primeira e mais antiga relação entre Arte e Natureza proposta pela Filosofia. Para Platão a Pintura e Escultura não imitam a idéia, a forma essencial, mas a aparência sensível e ilusória. “A semelhança que o artista consegue produzir com a sua obra é uma forma ilusória, enganadora, que simula uma realidade que efetivamente não possui.”⁹⁹ Para Aristóteles, imitar não significava copiar, mas representar, simular a realidade. Segundo Nunes,¹⁰⁰ na *Poética* de Aristóteles imitar é representar, por certos meios – linhas, cores, volumes, movimentos e palavras – coisas e ações, com o máximo de semelhança ou de fidelidade. Portanto, a obra de arte não é nem completamente real, verdadeira, nem tão pouco, uma ilusão. Ela se encontra no meio do caminho da existência: ela é *verossimilhante*. A simples cópia seria uma inutilidade, um duplo da realidade e não teria nenhuma função. A verossimilhança, sim, é um nexos com a realidade, porque agrega em uma só forma o possível, o provável. O artista não imita o que é individual e contingente, mas o que é essencial e necessário – “não imita as coisas tais como elas são, mas tais como devem ser de acordo com os fins que a Natureza se propõe a alcançar.”¹⁰¹ A idéia da representação implicava a certeza de que as próprias formas da Natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais. Nunes lembra que, no pensamento Platônico, foi o Demiurgo que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas que podia contemplar na região celeste. “A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a idéia que trazem na mente, uma forma determinada.”¹⁰²

⁹⁹ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. Op. Cit., p.39.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.38.

¹⁰¹ *Ibid.*, *Ibidem.*, p.41.

¹⁰² *Ibid.*, *Ibidem.*, p.20.

Como imitação do real, a Arte reproduz aparências e representa os aspectos essenciais das coisas. As condições necessárias da existência da Arte decorrem de seus fundamentos estéticos. Está assentada na idéia da Beleza estética: o equilíbrio e a simetria, o respeito às proporções. Ela deve representar o Belo, tanto no sentido estético quanto no sentido moral, “para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação de que é perfeito e excelente, sintam-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade.”¹⁰³

Já para o homem da Idade Média será Deus que proverá a beleza inteira da criação, testemunho de sua grandeza e sabedorias infinitas. Pela doutrina de Santo Tomás de Aquino, o Belo estaria mais próximo da Verdade. “A *integridade*, a *proporção* e a *claridade ou esplendor*, ou seja, a inteligência divina manifestada como Verbo, são as três condições do Belo.”¹⁰⁴ Quanto à Arte, o grande teólogo medieval, que aceita a consideração genérica de Aristóteles, considera o fazer artístico um hábito operativo que não está diretamente relacionado com a Beleza.

Será na Arte do Renascimento que o Belo e a natureza irão se fundir num só ideal; e surge a idéia do gênio criador. Mas somente a partir do Romantismo a Filosofia passará a definir a obra de arte como criação subjetiva; e no lugar da imitação, passar-se-á a falar da inspiração. “A Arte não imita nem reproduz a natureza, mas liberta-se dela, criando uma realidade puramente humana e espiritual: pela atividade livre do artista, isto é, sua fantasia criadora, os homens se igualam à ação criadora de Deus.”¹⁰⁵ O Belo natural confunde-se com a natureza dos sentimentos. A Arte deverá satisfazer, sobretudo, a “ordem do coração” atribuição dada por Pascal no século XVII, para tornar-se o reflexo da vida interior do sujeito. Este será o início de uma Arte que, negando-se qualquer saída transcendente, visa realizar-se inteiramente no horizonte mundano.

Os séculos XVIII e XIX abrirão o caminho para que o artista, inserido no mundo, atinja a autonomia da Arte, vista como trabalho de expressão puramente estética e de construção - e não mais como representação do mundo visível. O artista já não é mais um gênio, mas um ser social reflexivo, que buscará exprimir seu modo de estar no mundo. Neste horizonte mundano, a Arte, ao longo do século XX, será vista como sugere Eco: uma *obra aberta*. O modelo teórico da obra aberta é aquele em que se

¹⁰³ NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da Arte**. Op. Cit., p.21.

¹⁰⁴ Ibid., p.32.

¹⁰⁵ CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty. **Obra de arte e filosofia**. In: Op. Cit., p.284.

estabelece uma estrutura de relação de fruição entre obra e recepção. Não se trata, portanto, de se pensar a obra isoladamente, mas sim as relações que se estabelecem a partir dela. Estar em relação é o que interessa: “Não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a obra–resultado, mas o processo que se preside a sua formação; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende.”¹⁰⁶ Neste sentido, nas poéticas contemporâneas serão propostas estruturas artísticas que exigirão do fruidor um empenho - uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, estabelecendo um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.¹⁰⁷ A poética da obra “aberta” tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis.

No final dos anos 60 e início dos 70, a relação obra e receptor é influenciada pela cultura de massa - que como sabemos, é espetacular: com ela perde-se a *aura* da obra de arte em decorrência dos meios técnicos de reprodução da imagem, como já apontava Walter Benjamin no final da década de 30, com a análise do advento da fotografia e do cinema.¹⁰⁸ Neste sentido, a obra de arte não é mais que o protótipo das suas próprias reproduções. O espetáculo toma o lugar do Belo e a crise do objeto artístico se instaura. As correntes mais recentes repudiam o objeto artístico, seja porque ele já não tem valor de modelo, seja porque, na atual sociedade de mercado, ele é imediatamente envolvido na mecânica da posse e do consumo, tornando-se mercadoria.

Segundo Argan¹⁰⁹, a recondução da Arte ao ponto zero manifesta-se como crise da historicidade. Ele admite três hipóteses para esta questão: 1) a Arte desenvolve-se segundo uma história própria, a história da Arte; 2) a Arte desenvolve-se segundo a história da sociedade, de que constitui um aspecto ou apenas um

¹⁰⁶ Na avaliação de Umberto Eco, as motivações para a poética da obra aberta podem ser encontradas nas teorias da relatividade, na física quântica, na fenomenologia, no desconstrucionismo, entre outras. De acordo com o semiótico italiano, essas teorias científicas e essas correntes filosóficas modernas promovem uma espécie de “descentralização”, de ampliação dos horizontes imagináveis para a concepção da realidade. Nesse sentido, diante do reconhecimento de que as poéticas clássicas (poéticas anteriores à poética da abertura) não são mais capazes de lidar com a pluralidade de sentidos do mundo, nem tampouco com o seu caráter multifacetado, os artistas da obra aberta se lançam na busca de uma linguagem artística capaz de promover no intérprete justamente esse sentimento de descentralização e pluralidade. ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Op. Cit., p.10.

¹⁰⁷ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Op. Cit., p.93.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

¹⁰⁹ ARGAN, Carlo Julio. **Arte e Crítica da Arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1988.

reflexo; 3) a Arte como puro ato criativo não é redutível à história, ou seja, é independente de qualquer estrutura econômica e social, é um modo de experimentar a realidade.

1.6.4 – Arte e ato criativo

A questão do desenvolvimento das Artes como consequência de um processo histórico geral; e das condições variáveis da cultura, no tempo e no espaço, vem sendo tratada como uma verdade paradigmática por diversas correntes do pensamento. Gostaríamos de acrescentar a esta questão a idéia desenvolvida por Merleau-Ponty e apontada por Nunes, sobre a multivalência histórica do fenômeno artístico¹¹⁰. O filósofo aponta para as várias dimensões do tempo: tempo *horizontal*, *vertical*, *transversal* e finalmente a quarta dimensão do tempo: a *temporalidade fundamental*. No tempo histórico *horizontal*, a obra de arte está situada no momento em que surge como parte de uma constelação cultural. Mas os vínculos com o passado pressupõem uma segunda dimensão: um tempo histórico *vertical*, que relaciona o presente com o passado e com o futuro: “O tempo histórico das artes é, em geral, polêmico. A tradição aceita num momento é contestada noutro: supera-se a experiência passada, preparando-se a nova experiência futura.”¹¹¹ Como exemplo disso, o autor aponta para o quadro *Demoiselles d’Avignon* (1907) que pôs em xeque toda uma tradição da arte pictórica, da qual os impressionistas ainda participavam e que as pesquisas de Cézanne já tinham abalado. No entanto, os tempos históricos, *horizontal* e *vertical*, da Arte, são atravessados por uma outra temporalidade: o tempo *transversal*. Neste caso, retomam-se inesperados compromissos com o passado e tradições que se esqueceram e se alimenta a descoberta de fontes inexploradas, que passam a estimular a criação artística – como, por exemplo, a Arte negra para o Cubismo. Finalmente, a quarta dimensão do ser histórico da Arte é a *temporalidade fundamental*, que subjaz às três referidas, assenta o que há de permanente, de perdurável nas obras artísticas, qualquer que seja a sua posição no tempo histórico. “Da pintura rupestre a Picasso trava-se um diálogo do homem consigo mesmo e com o mundo: o pintor de hoje, como quer Merleau-Ponty, continua, com o seu gesto criador, uma significação já presente na pintura mural das cavernas.”¹¹² Somente entendemos a linguagem do Paleolítico e de Picasso porque estamos situados na *temporalidade fundamental* da Arte, que é intersubjetiva e dialogante. Emergindo da

¹¹⁰ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. Op., Cit., p.99.

¹¹¹ *Ibid.*, p.100.

¹¹² *Ibid.*, *Ibidem.*, p.100.

vida histórica, as obras de arte têm uma natureza dúplice: são temporais e intemporais. Surgem da história ao mesmo tempo em que a transcendem.

As transformações da Arte no século XX acompanharam como resposta ou como premissa as mudanças de pensamento, da ação e do estar no mundo. Verificamos, por exemplo, que a Arte depois do expressionismo alemão, na virada do século XX, já não é mais a representação do mundo, mas uma ação que se realiza. A Arte passa a definir-se como *categoria de ser*. Desde o rompimento com a perspectiva renascentista, com a busca de Cézanne, que visava construir, sobre as sensações visuais, um estado de consciência dado no empenho mesmo da operação pictórica, onde os objetos estão decompostos e voltam a se compor na trama do espaço; e no processo de decomposição da forma dos cubistas, a Arte ingressa na formalização epistemológica da sua linguagem e assume irredutivelmente a sua autonomia.

Em Cézanne o quadro já não é mais a superfície de projeção, mas sim o plano plástico em que se organiza a representação da realidade¹¹³. O Cubismo, por exemplo, surge em um momento de intensos questionamentos sobre a estrutura de nosso mundo e a essência da realidade. Já no início do século XX se falava sobre a quarta dimensão do espaço e a geometria n-dimensional. O Cubismo sugere variadas possibilidades de mobilidade das configurações. Nas telas cubistas se integram imagem e fundo; se abole a sucessão de planos em uma profundidade ilusória; se identifica a luz com os planos cromáticos resultantes da decomposição e integração dos objetos com o espaço; concebe-se a estrutura como agregação formal; cria-se uma justaposição e superposição de varias visões, desde pontos diversos, com a intenção de apresentar os objetos na relação entre estrutura e espaço; revelam-se simultaneamente, no espaço, imagens que se sucedem no tempo e uma absoluta unidade espaço-temporal (a quarta dimensão): o mesmo objeto pode aparecer em distintos pontos no espaço e pode desenvolver-se não só ao redor do objeto, mas inclusive dentro e atrás dele.¹¹⁴ O cubismo aponta assim para uma integração do tempo e do espaço que não pertencia à mentalidade do século anterior; na verdade muda o status da obra de arte: “O espaço real e concreto do quadro passa a relacionar-se com o espaço da existência (...) o quadro deixa de ser representação da realidade e se torna realidade existente.”¹¹⁵ Aquilo que o quadro visualiza ou manifesta será precisamente aquele processo de atualização, e, portanto, a sua própria gênese como objeto pictórico.

¹¹³ ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte moderno**. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975, p.367.

¹¹⁴ Ibid., p.368.

¹¹⁵ Id. **Arte e Crítica da Arte**. Op. Cit., p.92

Logo virão artistas que manifestam este novo sentido da Arte que é a própria Arte em puro embate com sua existência. É o caso de Delaunay, com suas telas sobre a Torre Eiffel, de 1909. Para o artista, as formas do objeto são tantas quantas as sensações que se pode receber de sua situação mutável no espaço e na luz; existem movimentos contínuos e imprevistos, tanto do objeto quanto do espaço; dinamismo e ritmo. Citemos ainda Duchamp,¹¹⁶ com seu quadro-ruptura *O nu descendo a escada*, de 1912 - no qual espaço e objeto são dois sistemas em movimento relativo. Para Duchamp, neste momento, a Arte é a forma mesma do movimento.

Poderíamos também falar dos vários artistas do início do século XX que levaram a pintura ao grau zero de ruptura com a questão da representação e do Belo, como já fizera Mondrian, cujo rigor teórico se expressa na mais rígida composição plástica que a Arte jamais vivenciará: a abstração pura. Isto quer dizer que Mondrian, utilizando elementos primários em uma estrutura plástica planar geometrizada, distribuindo por equivalência linhas verticais e horizontais e usando as cores primárias, o branco, o preto e o cinza, consegue resolver as tensões do próprio campo de atuação: a tela. Ele não parte de uma noção prévia do espaço, nem de uma idéia de Arte, ele formula uma hipótese de espaço. Encontra na matéria aquilo que tem valor em si e não algo como referência: da realidade perceptiva emocional passa-se à realidade plástico-visual. A base da Arte Abstrata resulta no uso de meios plásticos puramente abstratos. O pintar não consistirá em reproduzir a sensação, mas em sensibilizar, a partir de dentro, a matéria pictórica. “O artista abstrato só tem interesse pelo mundo movediço das formas que faz nascer, pela gestação de ritmos, de modulações cromáticas, de campos de energia constituídos com a ajuda da cor.”¹¹⁷

Seguindo ainda os artistas dos movimentos de caráter construtivo, vemos Malevitch construir o mais abstrato dos quadros até então visto: um quadrado preto sobre fundo branco, configurando-se o ideal puramente abstrato da pintura. Dirá o artista:

(...) A Arte não mais quer ilustrar a história dos costumes, não mais quer saber do objeto, e acredita poder existir por si, independente da coisa (...) os supematistas desistiram da

¹¹⁶ É significativa a coincidência cronológica entre a busca de Duchamp e a investigação de Einstein sobre a relatividade dos movimentos. No brilhante estudo de Linda Dalrymple Henderson, “*The fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*”, ela revela como as novas teorias científicas sobre o tempo e o espaço se popularizaram e influenciaram diretamente vários movimentos artísticos no início do século XX. HENDERSON, Linda D. **The fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art**. Princeton University Press: 1983.

¹¹⁷ NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da Arte**. Op. Cit., p.114.

representação objetiva da realidade que os cercavam para atingirem o ápice da verdadeira Arte “desmascarada”¹¹⁸.



Fig. 05 - Quadrado negro sobre fundo branco
Kasimir Malevitch, 1913

Kandinsky, por sua vez, pinta sua primeira tela abstrata em 1910/11 e diz que não é a sensação visual recebida do exterior, mas a vontade interior do sujeito que determina a forma artística. Aqui, a grande novidade não é a renúncia à figuração, mas a renúncia à representação “como processo intelectual próprio da Arte: noutros termos, a substituição da forma pelo signo.”¹¹⁹ Neste sentido, a pesquisa artística já não determina categorias formais, mas campos semânticos: inicialmente, o dos signos geométricos e o dos signos orgânicos ou biomórficos. Veremos no capítulo três como Lucio Fontana, em seu gesto-signo, rompe com a superfície, com a noção *matérica* da Arte e estabelece uma comunicação em que o próprio gesto será ato e matéria da criação. Neste sentido e em última análise, “destruindo-se pela raiz qualquer implicação simbólica, a Arte já nem sequer é uma operação semântica, mas apenas sintética.”¹²⁰ O signo não deve ser interpretado ou explicado, mas orienta o comportamento prático.

O problema da representação e da não-representação não se restringe ao da figuração e da não-figuração, como indica Giulio Argan: “a pintura de Mondrian, visa indubitavelmente uma construção rigorosa do espaço (...) é, pois representativa deste espaço, mas não figurativa.”¹²¹ Ao contrário, a pintura surrealista é manifestadamente

¹¹⁸ CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988, p.318.

¹¹⁹ ARGAN, Carlo Julio. **Arte e Crítica da Arte**. Op. Cit., p.108.

¹²⁰ Ibid., p.116.

¹²¹ Ibid., Ibidem., p.110.

figurativa, mas não é representativa, porque as imagens, projeções do inconsciente, não têm a estrutura nem o conteúdo ontológico da forma. Devemos ficar atentos para o erro de tomar, por retorno à representação, certos recursos à figuração.

A Arte Abstrata criou uma barreira até hoje muito difícil de ser transposta, entre a obra e o grande público, que ainda espera ver um reflexo de si e de seu entorno através da obra. Preso aos hábitos mentais decorrentes da cultura renascentista, espera ver algo representado, porque entende que as cores e as formas só podem ser utilizadas como meio de representação. A Arte Abstrata exige do sujeito uma nova atitude diante da obra, já não mais contemplativa, mas participativa - e que implica em um processo de educação artística.

A Arte Abstrata de caráter construtivo ou informal abrirá caminho para as mais diversas manifestações artísticas ao longo do século XX. Com a perda da representação, a Arte eliminará os últimos vínculos com a figura natural dos objetos, fazendo com que a obra deixe de ser um prolongamento do próprio sujeito e da Natureza e passe a ser objeto puro de observação estética em sua autonomia. A pintura passa a ser um campo de operações com a matéria pictórica e a escultura passa a lidar com a forma como um campo de atuações visíveis. A obra estará imunizada de compromissos estranhos à sua criação; será, por fim, um *campo de possibilidades*. E, o contemplador da obra de arte passa a ser um sujeito ativo, participativo dentro da obra. A partir dos anos 60 toda obra de arte, mesmo que não seja a priori uma *obra aberta*, é pensada para ser passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alterações de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹²² Para Duchamp¹²³, o ato de criar não é realizado apenas pelo artista; o espectador traz para o trabalho de arte, através da descrição e interpretação das qualidades internas do trabalho, sua contribuição.

Desde o advento da Arte Abstrata até os dias atuais já transcorreram cem anos. No século XXI vivemos um panorama mutável e variado na Arte, que nos leva a questionar o seu destino neste século de mudanças radicais. Teóricos, críticos e artistas refletem e interrogam-se sobre o sentido e destino das criações. A lógica da Arte morreu, como queria Hegel, não como acontecimento histórico, mas como

¹²² ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Op. Cit., p.40.

¹²³ DUCHAMP, Marcel. The creative act. In: STILLES, Kristine. **Theories and documents in contemporary Art**. Berkely: University of California Press, 1996. p.818.

instância reveladora de verdade. A relação da Arte com o mundo é hoje fenomenológica. Como aponta Merleau-Ponty,¹²⁴ a obra de arte não é um agir unidirecional. O objeto da Arte está tão longe do objeto da filosofia subjetivante quanto do objetivismo científico. Sua realização, como Arte, não depende do arbítrio *da* ou *sobre* a consciência, fazendo-se um discurso de um emissor ativo para um receptor passivo. A Arte supõe uma relação osmótica. E esta relação, de efeitos psicossomáticos e expressivos, se faz para alguém de qualquer processo significante.

A obra de arte se faz de um corpo-a-corpo com o percebido, num processo imageante sobrevivendo de uma visibilidade reversível, recíproca, constituída, fundante dos processos de ordem do discurso. Esta indivisão, esta irreducibilidade cria um **universo de coexistências**, coextensões, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, interseções, tangências, idas e vindas, enfim, um estado de reversão entre o corpo do artista e o corpo do mundo, um contexto de *reversibilidade* - como sugere Merleau-Ponty. Neste sentido, a Arte poderia aproximar-se da Sabedoria chinesa, na qual o sábio Zen contempla feliz as livres possibilidades do mundo ao seu redor. Realizar, na Sabedoria chinesa e segundo François Jullien, é “tomar consciência do que se vê, do que se tem diante dos olhos; realizar, em outras palavras; é tomar consciência da evidência.”¹²⁵ O pensamento chinês, reinserindo o pensamento no corpo, nos torna atentos ao fato de que “só conhecemos-compreendemos-temos acesso *através de uma disposição*: disposição que é necessário desconstruir, depurar, abrir – até a disponibilidade.”¹²⁶

No entanto, para Eco¹²⁷, ainda vivemos em um mundo civilizado para o qual o convite à liberdade das associações visuais e imaginativas ainda é provocado através da disposição artificial de um objeto, atitude que ainda obedece a determinadas intenções sugestivas. Assim sendo, uma obra é *aberta* enquanto permanece obra; além deste limite, tem-se a abertura como *ruído*. Cumpre lembrar que, apesar de seu caráter indeterminado, que pode culminar num sem-número de configurações formais, ainda assim, se poderia falar de "obra", única e individual, na medida em que as várias possibilidades combinatórias estão de antemão previstas pela estrutura mesma da obra que se propõe aberta.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o espírito. Col. **Os Pensadores**. Op. Cit., p.275.

¹²⁵ JULLIAN, François. **Um sábio não tem idéia**. Op. Cit., p.77.

¹²⁶ Ibid., p.178.

¹²⁷ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Op. Cit., p.170.

Se a Arte Contemporânea atual for considerada um fenômeno, na série dos fenômenos ela não segue regras, nem movimentos, não pode ser julgada e historicizada: não se define como obra; ela é pura vitalidade. A Arte Contemporânea será então a própria experiência do originário, como propõe Merleau-Ponty, não como passado que se desejaria repetir, mas como o *aqui e agora*, um dentro e um fora, um passado e um porvir, um antes e um depois que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão: uma experiência. A Arte seria um *experimental em si próprio o existente* - sem limitações de campos, preconceitos ou censuras. Experiência, como deseja Merleau-Ponty: como iniciação aos mistérios do mundo; como cisão que não se separa, como ponto máximo de proximidade e distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo.”¹²⁸ Esta precipitação no mundo, estado orgânico único, fenomenológico, opõe-se ao pensamento que se fixa na dicotomia sujeito x objeto, homem x natureza, razão x instituto, corpo x mente: abre-se à possibilidade de vivências múltiplas, em um mundo que é simultaneidade de dimensões diferenciadas.

Desta maneira, a Arte, como puro ato criativo, como vitalidade e atitude, não redutível a nenhum sistema de classificação, estrutura, ou à historicidade, torna-se irreversivelmente entranhada em si mesma – e, ao mesmo tempo em que se dissolve na malha dos acontecimentos, torna-se hermética aos sentidos do público, não se fixa a nada; não depende de uma materialidade formal que lhe possa conferir uma existência; ela é móvel, abriga-se em todas as esferas da existência, abre-se para todos os sentidos, banha-se em todos os meios de expressão, percorre todos os níveis da existência. A Arte contemporânea é móvel, mas também movente, fluxo constante. Não quer traduzir, nem revelar, ela *é*. A sua corporeidade é multidimensional; é um campo entrelaçado de acontecimentos; um campo de estímulos e trocas sem preconceitos; está em espontaneidade: uma dimensão criadora em sua máxima potência. Ao invés de morrer, ela se recoloca no mundo no meio mesmo do fazer Arte, perde sua *aura* de obra de arte, mas não perde seu sentido. Mistura-se aos processos da vida, mas não se dissolve. Mas ao mesmo tempo em que vive esta amplidão de atitudes, sendo aberta, paradoxalmente ela se distancia do grande público mais uma vez.

Parece ser necessário, para a afirmação e legitimação da Arte, que ela seja acessível a toda a sociedade; no entanto, como aproximar o grande público da Arte

¹²⁸ CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty. **Obra de Arte e filosofia**. In: Op. Cit., p.474.

quando este acredita que ela deve ter sentido e valor, ao mesmo tempo em que acredita que aquilo que tem sentido e valor é o que pode ser consumido?

Na situação atual da cultura, a crítica de Arte acaba por desempenhar um papel mediador entre o trabalho de Arte e o público. No entanto, ao invés de abrir as portas do entendimento do processo artístico para o público, esta crítica se desenvolve através de uma linguagem especial, criando nomenclaturas especializadas, uma idéia de Arte que redundava em hermetismo. O crítico acaba por falar para si, de si e para um número restrito de ouvintes. De que maneira a Arte poderia comunicar?

Mas afinal, para quem, por que e para que o artista produz nos dias de hoje? Para o mercado, para as feiras; bienais; para os museus; para o cyberespaço, para si; para o público; para ninguém; para nada? Quais seriam as forças envolvidas no contínuo ato de criar - e qual seria o seu sentido? Parece que é preciso demonstrar através da palavra o que a Arte não mais demonstra por sua pura visibilidade - esta visibilidade que já não é há muito tempo o único sentido pela qual a Arte se relaciona com e no mundo. Para ser Arte, ainda se busca o contorno da obra de arte e as razões de sua presença e atualidade; e a sua capacidade para desempenhar uma função socialmente necessária. Se a Arte se expande de tal forma pelos vários campos da existência, ela ultrapassa seu campo específico, misturando-se, ou até se mimetizando com a realidade existente; torna-se quase ilegível para quem não acompanha de perto toda a revolução por que tem passado. O público se pergunta o que é Arte e o que não é arte - e esta pergunta legítima nasce no seio mesmo do sistema geral da cultura. Es aqui, então, o valor da crítica: ela pode ser uma ponte entre a esfera “separada” da Arte e a esfera social. A crítica, dirá Argan¹²⁹

pode ser considerada um prolongamento, ou um tentáculo com qual a Arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma atividade não totalmente contrária ou dissemelhante daquelas a que a sociedade dá crédito como produtoras de valores necessários, tais como a ciência, a literatura, a política, etc.

No entanto, as correntes artísticas mais recentes recusam-se a submeter-se ao juízo e a produzir o que quer que seja julgável. De fato, a Arte já não quer ser valor nem produzir valores. “A própria eliminação do objeto artístico, da obra de arte,

¹²⁹ ARGAN, Carlo Julio. **Arte e Crítica da Arte**. Op. Cit., p.130.

pretende ser de fato a eliminação de um *médium* entre a ação produtiva e a ação frutiva.”¹³⁰

A Arte, neste sentido, se manifesta através de um tripé que não está no o objeto, nem no artista, mas no entrelaçamento entre o que e como se dá a ver/sentir/experienciar, com o artista que dá a ver/sentir/experienciar e com o entorno: o sujeito que vê/sente/experiência em um espaço/tempo multidimensional. E isso é possível quando se pensa no corpo-a-corpo proposto pela fenomenologia. Merleau-Ponty afirma que, como todas as outras coisas visíveis, o corpo também o é, mas, além de visível e além de vidente, é também vidente de si e para si, é *vidente-visível*. O corpo pode tocar, mas também tocar a si próprio, mas também ver-se tocando e tocando si próprio. O corpo é indiviso consigo e com o mundo, a um só tempo *senciente* e sentido. “Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo.”¹³¹ Portanto, antes mesmo de um processo de significância na ordem do visível, há uma superposição a um nível pré-fenomenológico, transcendente em relação a comunicação. A ‘carne-do-artista’ compartilha a ‘carne-do-mundo’. Cada qual deixa de ser um corpo único para articular-se conjuntamente, transsubstanciando-se respectivamente em órgãos constituintes de um novo corpo a nível maior; mas, o artista leva isto a um limiar: numa *fissão* que se faz por velocidade, força, potência, ação, vontade de devir. Ambas as carnes passam a não ser mais órgãos, em funções distintas e normais sincronizando-se numa instância jamais tida, sem comunicação, para além da troca, somente carnes e corpos unidos e superpostos; e assim o artista, o percebido e sua ação compõem um ser que transcende as dimensões e os volumes de um corpo, assim como inviabilizam qualquer definição própria à categoria de ser.

As duas grandes hipóteses que se formulam hoje, apontadas por Argan, são: “ou a Arte é um ser-em-si, que não tem premissas nem fins; ou é um modo que, constituindo-se em sistema com os outros, realiza a totalidade e a unidade do saber.”¹³² Ou seja, ou a Arte faz-se a partir da Arte para alcançar ainda a Arte, não sendo ela um valor, e nem constituindo juízo: seria uma tautologia; ou se entregaria, embora conservando a sua autonomia, no sistema global dos valores - e desta maneira, “a sua história, embora procedendo segundo metodologias próprias, integrar-se-ia na história geral da cultura ou da civilização.”¹³³

¹³⁰ ARGAN, Carlo Julio. **Arte e Crítica da Arte**. Op. Cit., p.159.

¹³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: Op. Cit., p.279.

¹³² ARGAN, Carlo Julio. **Arte e Crítica da Arte**. Op. Cit., p.160.

¹³³ Ibid.Ibidem.

CAPÍTULO 2

MUSEU E ATO CRIATIVO



II – MUSEU E ATO CRIATIVO

Se compararmos os séculos em que a Filosofia e a Arte vêm sendo pensadas, veremos que há muito pouco tempo vem se delineando uma dimensão mais filosófica no campo de conhecimento da Museologia - esta esfera do pensamento que ainda hoje, para o senso comum, se confunde com uma disciplina que detém o conhecimento e a prática de preservação dos objetos materiais. Mesmo que desde os anos 80 tenha começado a ser entendida como a disciplina que estuda a relação entre o homem e a realidade através do objeto; e que nos anos 90 se tenha delimitado como o campo relativo ao estudo das relações entre o homem e o Real, ainda temos muito que contribuir com trabalho e pesquisa para a consolidação da Museologia como campo.

Ainda que a idéia de *Museu como fenômeno e processo* tenha sido cunhada por uma Museologia contemporânea, sentimos a necessidade de alimentar a discussão em torno do Museu – não apenas como prática, mas como um modo de pensar o Real, no momento mesmo da criação de sentido. Assumimos que não existe na atualidade um modelo de Museu a ser seguido, muito embora todas as experiências, passadas e presentes, nos habilitem à reflexão, estimulando nossos sentidos.

Ampliar a discussão do Museu como ato criativo e de uma Museologia como processo é o que faremos neste capítulo. É “dar o que pensar” a partir de um evocar. Na relação entre Museu e Arte, acreditamos poder ampliar o universo de questões em torno da teoria e da prática museológicas, enfatizando a perspectiva multidirecional da ação criativa como fonte inesgotável no tempo e no espaço. E ainda: Como podemos pensar a questão do Museu diante da produção contemporânea de Arte? O que esta produção nos ensina? Qual seria o sentido do Museu? O Museu tem seu lugar garantido no futuro? Dissertaremos sobre estas questões, entrelaçando criação, criatividade e Arte com o universo teórico do Museu e da Museologia.

Nossa abordagem seguirá os passos de Tereza Scheiner, principalmente a partir de sua dissertação de mestrado “*Apolo e Dioniso no Templo das Musas*”¹³⁴; desde esta perspectiva, traremos outros autores para dialogarem conosco, tais como: Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Bernard Deloche, Mathilde Bellaigue, André Desvallés e Mário Chagas.

2.1 - Mito, Memória e Museu

A Teogonia¹³⁵ que se inicia com a invocação às Musas, que são as palavras cantadas, conta que Gaia, Géia ou Gê, *deusa* da Terra, elemento primordial e latente de uma potencialidade geradora, gera sozinha Urano (deus do céu). Este se casa com a própria mãe e, juntos, geram doze Titãs, três Ciclopes (gigantes com um só olho no meio da testa) e três Hecatônquiros (gigantes com cem braços e cinquenta cabeças). Mnemósine, uma entre os doze Titãs, vem a configurar no universo mitológico grego a própria personificação da Memória, que para os gregos, só podia ser construída por meio da música e do canto (**memória oral**). Assim, Mnemósine, unindo-se durante nove noites consecutivas com Zeus (tempo), tornou-se mãe das Nove Musas, que alguns autores interpretam como “presenças” das artes e da história.

E o que são afinal as Musas? Scheiner¹³⁶, ao falar deste mito de origem, nos responde:

Elas não são deusas: são expressão mesma da memória – as palavras cantadas... elas ultrapassam o homem no mesmo momento em que este sente interiormente a sua presença. E, portanto o homem só canta (só cria e produz) quando habitado pelas Musas.

O *Mousàon* seria o próprio momento de expressão das musas. Jaa Torrano,¹³⁷ ao analisar a Teogonia, nos revela que é através da audição deste canto que o homem comum podia romper os estreitos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão; transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis; e contemplar figuras, fatos e mundos que, pelo poder do canto, se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na

¹³⁴ SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 1998.

¹³⁵ HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 1992.

¹³⁶ SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.15.

¹³⁷ TORRANO, Jaa. “O Mundo Como Função de Musas”. In: HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Op. Cit., p.16.

palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que lhe é conferido pela Memória (Mnemosine) através das palavras cantadas (Musas). Pelo cântico de sua poesia, embriagado ou possuído pelas Musas, torna-se o comunicador de Mnemosine. Mas ao falar do passado evoca¹³⁸ a própria possibilidade de ser do mundo, o próprio momento gerador cujas conseqüências se vêem no mundo presente, neste mundo visível em que vivemos. O canto das Musas evoca a Memória que presentifica níveis diferentes de ser: nos leva ao momento mesmo em que se constituem Terra e Céu, em que Zeus combate os Titãs, em que o mundo vem a ser o que é. O canto das Musas é, assim, revelação e conhecimento do mundo. O Mito ou My'thos, para Torrano¹³⁹, é uma das muitas palavras de que a língua de Homero e de Hesíodo dispõe para designar o ato da fala:

Nessa riqueza vocabular, correspondente à espantosa exatidão com que o homem na grande época do mito do mundo percebe e se dá conta dos diversos matizes da concretude e da pluralidade, descobre-se um senso de realidade cujo modo privilegiado de conhecimento é a intuição instantânea do sentido totalizante do ser em seres imediatamente dados em cada caso.

Rosário¹⁴⁰ afirma que o mito, antes de tudo, é uma ontofania, ou seja, uma manifestação de ser; ele revela, ele mostra, mas não conceitua e tem o papel essencial de re-atualizar. “Torna presente o próprio fenômeno da existência em sua plenitude de ser e de sentido, nos coloca diante da própria gênese dos deuses e homens.” O papel da memória, portanto, não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver e criar que leva em si todo ou parte deste passado. Segundo Scheiner, “toda mitologia é uma interpretação metafórica dos saberes, valores e princípios de uma determinada cultura, numa época específica - e faz espelho e síntese de como essa cultura opera no campo simbólico.”¹⁴¹

O Museu, antes de tudo, se relaciona com os mitos de origem a partir da Grécia arcaica, em uma sociedade ágrafa, e através das próprias Musas, que são “a memória, a imagem e a voz da Criação”¹⁴²; nas palavras cantadas, na manifestação

138 ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. O lugar Mítico da Memória. Op. Cit., p.2.

139 TORRANO, Jaa. **O Sentido de Zeus**, São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 25.

140 ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. O lugar Mítico da Memória. Op. Cit., p.2.

141 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: **Museología, Filosofía e Identidad en América Latina y el Caribe / Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. VIII ICOFOM LAM. RJ: Tacnet Cultural Ltda., 2000. CD. p.132.

142 Id. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.132.

da dimensão criativa da memória oral que é presença e consciência, que não tem começo, nem fim, que é um viver contínuo, uma atualidade.

Mas de que forma o Museu se relaciona com o Mito? Alguns autores ainda apresentam como origem do termo a palavra latina *Museum*, afirmando ser ela derivada do grego *Mouseion*¹⁴³ – o templo das Musas – em sua versão pitagórica. Em Hesíodo a origem do termo Museu poderia ainda ser Mosaios, músico e poeta, filho de Selene e Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que com o seu cantar encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. Mosaios tinha o poder de ver a poesia das coisas e de resgatá-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando o seu sentido poético: ele, “de qualquer modo, está associado à atividade criativa do canto sendo, talvez ele mesmo uma das muitas interpretações das musas na Grécia arcaica.”¹⁴⁴ Já Marcel Detienne, *apud* Scheiner, comenta a estreita relação entre a função poética e as noções complementares de Musa e Memória e afirma que podem ser identificadas três musas com a função poética: *Melete* (associada a disciplina), *Mnéme* (atenção) e *Aoide* (o poema acabado).¹⁴⁵

O Museu, *Mousàon*, portanto, em sua origem, seria a presentificação das idéias - o próprio momento de expressão das musas; não um espaço físico sacralizado de guarda da memória, mas uma dimensão criadora, um evocar da memória que se manifesta através das musas, em um jogo de sedução e de envolvimento, em que elas despertam o ‘Desejo’ das mais variadas maneiras, em todos os lugares e em qualquer tempo. Por outro lado, o Museu da sociedade Moderna - Museu Tradicional - é considerado o templo das Musas - *Mouseion*: um espaço físico, uma instituição permanente dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do homem e da Natureza. O Museu como quis a sociedade burguesa está vinculado à idéia de preservação e de morte “(...) é uma representação criada pela burguesia para instituir-se enquanto detentora dos processos e produtos da memória do mundo”¹⁴⁶.

¹⁴³ O termo *Mouseion* como templo das Musas e como instância de estudos de nobres disciplinas foi definido por Guillaume Budé no *Lexico-Graeco-Latinum* em 1554.

¹⁴⁴ SCHEINER, Tereza. Notas. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.145. Nota de rodapé 22.

¹⁴⁵ Ibid. Nota de rodapé 25: “(...) ainda muito antes de Hesíodo, podem ser identificadas na tradição grega três musas, cada uma associada a um aspecto essencial da função poética: *Melete* (associada à disciplina), *Mnéme* (atenção) e *Aoide* (o poema acabado); numa outra nomenclatura, atribuída a Cícero, seriam as musas: *Arché* (o princípio, o original), *Melete*, *Aoide* e *Thelxinoe* (a sedução do espírito, o encantamento que a palavra cantada exerce sobre o outro).”

¹⁴⁶ SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.14.

Mas, como dimensão criadora, o Museu será sempre a imanência contínua de um processo. E existirá, então, onde o “Homem estiver e na medida em que assim for nominado – espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação.”¹⁴⁷ Este é o seu fascínio, a sua potência. Será justamente a esta definição de Museu que pretendemos voltar: o Museu como ato criativo.

Na sociedade grega ágrafa, memorizar significava combater o estado limite da condição humana que o tempo cronológico impõe: a certeza da finitude humana, a morte. “Aí estaria o poder do Museu: fazer escapar do Silêncio e da Morte, através da palavra – potência de vida, que revela os valores positivos do Ser do homem cantado.”¹⁴⁸

Com o advento da escrita, toda a dimensão criativa, dinâmica e imaginativa peculiar à memória oral sofre uma profunda modificação: ela se fixa, torna estáticas as experiências passadas. Além disso, “(...) passa a ser necessário comprovar o que é memorizado; os vestígios materiais da ação humana são agora percebidos como ‘documentos’, representam não só a Natureza e o Cosmos, mas também a trajetória das sociedades.”¹⁴⁹ A memória é presentificada, não mais pelas palavras cantadas, mas pelo Objeto (evidência). “Neste contexto, preservar o documento passa a ser tão, ou mais importante do que (re)criar, pela palavra, o mundo: ele é a prova, o testemunho material da existência da Natureza, do Cosmos e do próprio Homem.”¹⁵⁰

O pensamento de Platão situa-se na confluência destes dois momentos da civilização: a da oralidade e a da escrita, o que confere as suas idéias marcante participação na dinâmica dessa extrema tensão cultural. No *Fedro*¹⁵¹, ele apontava, por um lado, para o perigo da escrita, da perda da memória interna; e por outro, para a possibilidade e incômodo de transmissão de um conhecimento estático e a não consciência do autor sobre o entendimento que o leitor teria do texto.¹⁵² A escrita seria

147 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op.Cit., p.132.

148 Id. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.19.

149 Ibid. Ibidem.

150 Ibid. Ibidem.

151 PLATÃO. **Fedro**. Coleção Filosofia & Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

152 Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, relata o momento em que, no diálogo *Fedro*, o rei Thamous - em resposta a Theuth, pai da escritura - condena a escritura como algo maléfico à memória: E o rei replicou: “Incomparável mestre em artes, oh Theuth [...]. uma coisa é o homem capaz de trazer à luz a fundação de uma arte, outra aquele que é capaz de apreciar o que esta arte comporta de prejuízo ou utilidade para os homens que deverão fazer uso dela. Neste momento, eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura [...] atribuíste-lhes, por complacência para com eles, todo o contrário de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado. naqueles que o terão adquirido. tornar

um suporte externo de memória e representaria o exato momento em que a memória orgânica sucumbe a este suporte.¹⁵³

Pierre Levy¹⁵⁴ comenta que, quando o uso da escrita alfabética começou a se expandir, a memória artificial que constituía o texto serviu de metáfora para pensar a memória 'natural'. Desde então, a operação do lembrar foi concebida como pesquisa nos registros ou arquivos da alma, como leitura de um texto interior. A tradução e a materialização de certo aspecto da memória presentificado nos textos prepararam uma reificação, uma individuação da imagem da memória humana, doravante separada dos outros componentes do psiquismo:

Mnemósine perdeu seu caráter potencial, fluído, coletivo, ritmado e corporal, assim como a indistinção da imaginação e da inteligência que possuía nas sociedades orais. O que não devia ser mais que um auxílio à memória, voltou a se impor a ela como modelo, transformando em profundidade a relação do homem com sua linguagem e seu passado.

Scheiner se pergunta se não teria sido a partir do advento da escrita que o “*museu-espaco-das-ideias*” (*Mousáon*) se teria transformado no “*templo das musas*” (*Mouseion*), no local em que as Musas se fazem presentes não pela própria nomeação, mas pela presença do objeto.”¹⁵⁵ A idéia de Museu enquanto espaço físico cristaliza o canto das Musas, e as evidências materiais passam a justificar a sua existência. É desta concretude que o Museu irá se alimentar. Para a autora, serão três as características do Museu após o advento da escrita: “ser um espaço de reunião de testemunhos materiais da natureza e do saber humano; ser espaço de estudo e de busca do conhecimento; e espaço de produção intelectual, vinculado à filosofia e às ciências.”¹⁵⁶ De fato, será a partir do século VII a.C., que a sociedade mitológica dará lugar ao exercício do pensamento lógico, a experiência da razão, que busca o entendimento da *‘physis’* – a origem e a totalidade do Real e que terá no objeto, como evidência material ou uma idéia materialmente presentificada, a busca da retenção da memória. As Musas estarão no objeto, são o próprio objeto. Desta forma ocorre uma ruptura com as concepções míticas de mundo. A partir de agora a fonte criadora de sentidos será a razão.

suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória [...]: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas [...] e não do dentro e graças a si mesmos, que se lembrarão das coisas [...]”. DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.49.

153 AMARAL JR., AÉCIO. Tecnologia experiência e memória. Op. Cit., p.78.

154 LÉVY, Pierre. **A ideografia dinâmica**: rumo a uma imaginação artificial? São Paulo: Loyola, 1998. p.97.

155 SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.20.

156 Ibid. Ibidem.

Desde o advento da escrita, passando pela difusão da imprensa até os dias atuais - com as novas tecnologias de comunicação e informação digitais - há uma gradativa transposição do lugar de armazenamento e recuperação de dados e imagens. Transferimos e deslocamos do nosso corpo físico o lugar da retenção da memória, assim como fabricamos diversos aparatos tecnológicos para ampliar nossas capacidades sensoriais¹⁵⁷.

Jacques Derrida, em o *Mal de arquivo*¹⁵⁸, ao analisar o arquivo como uma das formas de retenção da memória, lembra que a origem da palavra *arquivo* vem de *arkheion*, o domicílio dos arcontes, portanto, o lugar da evocação e convocação da lei que estes não só guardavam, mas interpretavam. Os arcontes foram, portanto, os primeiros guardiões dos arquivos; “não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cábiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticas. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos.”¹⁵⁹ Daí conclui-se que os documentos “não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada”, decidida politicamente por quem detém a autoridade. O arquivo seria, portanto, o espaço de unificação, identificação e classificação, não existindo sem essa função “*arcôntica*”, que não é só “*topo-nomológica*”, mas se alega o “*poder de consignação*” - o de sistematizar e sincronizar o conjunto documental de modo a que adquira uma configuração ideal, sem segredos nem heterogeneidade. Aí residiria o mal dos arquivos: sendo homogeneizados, com a documentação vista em termos de matéria bruta, tornam-se excludentes e repressivos, manipulando a memória e limitando a hermenêutica dos vestígios que apresentam; podem ser dissimulados, destruídos, interditados, desviados, exercendo um poder sobre os documentos que nem sempre é o de facultar o acesso e a interpretação universal. O arquivo, assim, seria o lugar de desfalecimento originário e estrutural da memória. Constitui a ‘*memória das memórias*’. O autor faz-nos perceber, com isso, que toda inscrição mnemotécnica, todo princípio de arquivamento é ao mesmo tempo veículo de memória e de esquecimento; assim como, faz-nos pensar sobre que tipo particular de experiência de memória, de temporalidade e de humanidade os novos parâmetros de arquivamento nos abrem.

157 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Os Museus na era virtual. In: BITTENCOURT, J. Neves; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Org.). **Museus, Ciência e Tecnologia: Livro do Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p 56.

158 DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

159 Ibid., p.13.

Estamos hoje diante de uma imensa rede de comunicação que se propõe a ser um grande receptáculo de informações e onde todo o conhecimento do mundo pode ser idealmente acessado, bem ao estilo do Teatro da Memória (já visto no primeiro capítulo). O usuário de um sistema computacional ligado à Internet tem a seu dispor não só um saber especializado, mas também um sistema que pode ser consultado, dentro de limites, como se consultasse a um especialista ou a um oráculo. O tempo é marcado pelo agora, ou seja, pela interatividade *on-line* - e cada vez menos se constituem dimensões tangíveis da vida social; estas não são mais apreensíveis pelos sujeitos, mas controlados de fora.¹⁶⁰ Na sociedade da comunicação e da informação, a memória, desalojada da mente e do corpo, objetivada, torna-se vulnerável. “A eletrônica tornou viável uma memória infinita – alocada fora da mente e corpo humano. Pode ocorrer, assim, o paradoxo do homem desmemoriado, mas detentor de uma extraordinária memória extra-corpórea.” O ciberespaço aponta, assim, para uma re-configuração social e territorial, baseada em um sistema de globalização apoiado na desmaterialização das relações, em uma “terceirização dos sentidos” na qual o exercício do poder se dá como informação.

O homem moderno relacionava-se com a memória através da sua preservação e institucionalização, seja pela retenção do objeto no Museu tradicional, seja através do arquivamento de documentos, ou ainda através dos monumentos – registros duráveis da memória, evidências materiais da expressão humana. Já na pós-modernidade, com o advento das novas tecnologias, possibilita-se uma nova relação com a informação: é no ciberespaço que se tem a possibilidade de um mundo de informações, livre de seu substrato físico, configurável à vontade, infinitamente acessível, comportando a possibilidade de alterar sensações, novas percepções e o apagamento da materialidade. A ferramenta básica já não será o objeto, mas a palavra e a imagem digitalizadas. “Neste ambiente desterritorializado, todos os lugares estão no mesmo lugar – centro e circunferência,”¹⁶¹ Desta maneira, se instaura uma nova relação do homem com o Real: a do tempo real, que se diluiu na percepção permanente da atualidade, como se mundo não existisse, sem o tecido complexo das relações continuamente entremeadas; e a do espaço virtual, que prescindiu o território e designa relações específicas com a matéria e os espaços mentais. Aqui preservação e transformação se equivalem. Para Tavares d’Amaral, *apud* Scheiner¹⁶², se a

160 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Os Museus na era virtual. In: Op. Cit., p.57.

161 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.164.

162 Id. Museu e Contemporaneidade In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.96.

separação entre natureza e cultura definia o lugar próprio do homem na Modernidade, a separação natureza x artifício, característica dos dias atuais, faz com que o homem volte novamente para a natureza. “Essa tendência reativa tem como causa principal o computador, que tanto pode ser tomado pelo que é – um artefato a serviço do homem – como interpretado a partir da possibilidade que apresenta de simular artificialmente corpo e espíritos humanos.”¹⁶³ O risco é ter o real diluído pelo virtual, colocando o homem em um espaço vazio, onde ele mesmo perdesse a medida de sua própria significação.

Como situar o Museu na instantaneidade do tempo e neste espaço desterritorializado, ou seja, na virtualidade? O que vem a ser o Museu virtual? A mera utilização dos novos meios de comunicação pelo museu físico, em nada muda o seu paradigma. O museu verdadeiramente virtual não é aquele que se utiliza dos novos meios para tornar contemporânea a sua linguagem; para ser informativo a respeito de sua programação ou localização; ou até para disponibilizar como tentáculos prolongados do museu físico, o acesso ao acervo; fazendo o indivíduo muitas vezes, percorrer virtualmente os corredores e salas do museu em uma simulação das três dimensões reais.¹⁶⁴ E o que vem a ser “virtual”? A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado, por sua vez, de *virtus*, força, potência. O conceito de virtual vem sendo problematizado, desde os gregos, com Aristóteles, que define o virtual “como uma potência de vir a ser”; trafegou pelo pensamento escolástico e pela teologia, na Idade Média. Depois foi abordado pela filosofia e pela ciência modernas,

¹⁶³ SCHEINER, Tereza. Museu e Contemporaneidade In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.96.

¹⁶⁴ Segundo Schweibenz *apud* Carvalho (2004), podem ser identificadas no ambiente da Internet varias categorias de museu, que para nós não passam de prolongamento do museu físico: o museu folheto - ‘the brochure museum’, que contém a informação básica sobre o museu, como os tipos de coleção, detalhes de contatos, etc. – e cujo objetivo é informar visitantes potenciais sobre o museu físico; o museu de conteúdo - ‘the content museum’, que apresenta os museus que possuem serviços de informação e convida o visitante virtual a explorá-los on-line; o conteúdo é apresentado de maneira orientada ao objeto e é basicamente idêntico à base de dados da coleção. É mais útil para experts que para leigos porque o conteúdo não está desenvolvido didaticamente. O objetivo deste tipo de museu é proporcionar um retrato detalhado de suas coleções; o museu do aprendizado - ‘the learning museum’ que oferece diversos pontos de acesso para seus visitantes virtuais, de acordo com suas idades, antecedentes e conhecimento e onde a informação é apresentada de maneira orientada para o contexto em vez de para o objeto. O site é desenvolvido didaticamente e relaciona, através de link, informações adicionais que motivam o visitante virtual a aprender mais sobre um assunto de seu interesse e a re-visitar o site. O seu objetivo é fazer o visitante virtual retornar e estabelecer uma relação pessoal com a coleção que esteja on-line. Idealmente, o visitante virtual virá ao museu físico para ver os objetos reais. E finalmente, o que ele chama de *museu virtual* - ‘the virtual museum’, que proporciona não apenas informação acerca das coleções da instituição física, mas conecta-as a coleções digitais de outros museus. CARVALHO, Rosane. **As transformações da relação museu e público**: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Rio de Janeiro, UFRJ/ECO-IBICT, 2005. p.81.

especialmente pela física óptica, sendo discutido por Bérghson no final do século XIX e re-elaborado com Deleuze. Hoje centenas de autores das mais diversas áreas discutem de formas variadas o conceito do virtual, que merece uma longa análise - não sendo possível esgotar este assunto nesta dissertação. Para seguirmos uma linha de raciocínio, segundo Bernard Deloche ¹⁶⁵ o virtual não se contrapõe ao real. É tudo aquilo que está em potência; o virtual não deve ser um substituto do real: é, sim, uma nova experiência.

O Museu virtual, portanto, deve existir necessariamente na virtualidade como um novo paradigma: ser uma experiência nova. Para Loureiro¹⁶⁶, o museu virtual se caracteriza pela imaterialidade, ubiqüidade, provisoriedade, instabilidade, caráter não necessariamente institucional, hipertextualidade, estímulo à interatividade e tendência à comunicação multidirecional. Portanto, “o Museu virtual, não tem modelo, ele se recria continuamente, acionado pela vontade de seus criadores.” ¹⁶⁷ Pode adquirir qualquer forma e estar disseminado em milhares de sites pela rede. Ele pode se confundir mesmo com o estado puro da comunicação e a expressão dos sentidos. Na verdade, parece-nos que neste jogo da comunicação *on-line*, o que importa não está na mensagem a ser transmitida, nem no emissor, nem em quem receberá a mensagem, mas sim nas associações que a cada momento se dão, na mobilidade das relações de sentidos, nas operações moleculares de associação e dissociação que realizam a metamorfose perpétua do sentido. Desta maneira, podemos voltar mais uma vez ao Teatro da Memória de Camillo, que propunha disseminar o conhecimento e a experiência humana sem limites, em um jogo constante de associações e dissociações de informações ao longo do tempo, em um dado espaço. O que seria o *You Tube*, se não esta gigantesca trama de relações, onde se transmitem e tramitam milhares de estímulos visuais através de imagens (aparentemente) sem nenhum tipo de censura, tutor ou força idealizadora, onde as mais variadas manifestações individuais e coletivas estão presentes e renovadas diariamente?

Não queremos julgar o valor destas manifestações, ou a veracidade das informações disponibilizadas; mas falar da grande babel onde a expressão criadora se apresenta das mais inusitadas maneiras: qualquer indivíduo que tenha acesso às

165 DELOCHE, Bernard - Le multimédia va-t-il faire éclater le musée? In: **Muséologie et Présentation: original ou virtuel?** ICOFOM STUDY SERIES – ISS 33b. Cuenca/ Ecuador and Galápagos Islands, October 23- 30, 2002, p.26.

166 LOUREIRO, Maria Lúcia N.M. **Museus de arte no ciberespaço: uma abordagem conceitual.** Rio de Janeiro, UFRJ/ECO-IBICT, 2003. 208p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). p. 172.

167 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia.* In: Op. Cit., p.166.

novas tecnologias pode disponibilizar em rede, para os quatro cantos do mundo, conteúdos que vão do mais íntimo de suas inquietações às grandes interpretações do universo. Neste sentido, o arquivamento imediato e dinâmico de idéias, de experiências, de sentidos, nada tem a ver com a qualidade imagética, a subordinação do realizado a um produto final para venda, a uma sistematização hierárquica do exposto. Tem-se a princípio a idéia de uma construção absolutamente livre e ramificada. A comunicação disforme e diluída *em* e *por* individualidades incógnitas para receptores incógnitos, nos revela que o que importa é o jogo constante de aparição e desaparecimento de informações: da constante rede de relações que se trava: da trama infinita e necessária à lógica contemporânea que pensa o meio, e não o fim. Desta forma, o que mais importa de fato é pensar as relações, os processos pelos quais as relações se dão: reconhecer a potência desta nova forma de construção do conhecimento. Neste ambiente, as diferenças entre comunicação e conhecimento se diluem na imensa malha de produção e pensamento transindividual. No entanto, devemos ter em mente que a separação entre o cognitivo e o afetivo ainda se mantém e que “as novas tecnologias abrem caminho para novas formas de poder: se na modernidade o exercício do poder passava pela relação com a identidade, hoje o poder se dá como comunicação.”¹⁶⁸

Considerando a técnica como um traço constitutivo do humano e, portanto aquilo que o diferencia dos outros animais, o traço indetentário de fabricar objetos extensivos ao corpo, no intuito de aumentar e ou auxiliar nossas funções sensório-motoras, progressivamente pode nos levar ao desaparecimento do homem como o entendemos. Hoje já se fala das múltiplas realidades do corpo: do corpo cibernético, do corpo remodelado, do corpo protético, do corpo digitalizado, etc.¹⁶⁹ A humanidade vive sua contradição. Estamos em um processo irreversível de exacerbação tecnológica; ao mesmo tempo em que a técnica possibilita novas conquistas, cinde cada vez mais o mundo. As questões do poder, do controle, das discriminações e das forças políticas e econômicas se colocam na pauta do dia. Afinal, a realidade computacional ainda existe para bem poucos.

É na contemporaneidade que se dão as novas sínteses e diversidades: “ao antigo substrato bio-antropológico que constitui a unidade da espécie humana

¹⁶⁸ SCHEINER, Tereza. Museu e Contemporaneidade. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.97.

¹⁶⁹ SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2004.

acrescenta-se agora um tecido comunicacional, civilizacional, cultural, econômico, tecnológico, intelectual¹⁷⁰ que configura uma unidade planetária e que, ao mesmo tempo, desvela a realidade e a pluralidade das diferenças. Mundialização e complexidade serão o ambiente que se instaura o contemporâneo, na plenitude do tempo: como retorno às fontes, como ato e como possibilidade. Na contemporaneidade fazem-se presentes: "a crise da história, que já não mais fabrica ideologias; crise do sujeito, já não mais necessário à ação política; crise da comunicação – a relação indivíduo-mundo mediada pela tecnologia; crise da ética, subvertida por um sujeito artificialmente constituído: o homem como produto das mídias digitais."¹⁷¹

Para este novo homem (se é que iremos chamá-lo assim) vemos a impossibilidade de retorno a uma origem *primeva*, e uma profunda e irreversível ruptura com sua *arkhê*. Neste sentido, a técnica, constitutiva do homem, é um caminho, também, ao esquecimento do ser (natural), temor de Platão. Este novo homem desligado de sua origem, produto técnico da ação humana, clone do homem original, nos forçará a reinventarmos nossos pensamentos e conceitos sobre nós mesmos. De que memória e de que Museu nos caberá falar no futuro próximo, quando a clonagem humana se torne uma realidade de fato?

2.2 O conceito ampliado de Museu

Há que se atualizar a memória: afinal, como afirma Scheiner¹⁷², o primeiro museu não vem a ser o corpo do homem? "A morada da memória, onde se originam todos os processos do Museu", é o homem, este emaranhado continente de ser, saber e sentir que em gestos materiais e imateriais externaliza-se em forma de expressão simbólica.

Porque a humanidade cria museus? Qual seria o seu valor simbólico? Estas perguntas são respondidas por Scheiner¹⁷³. A autora, pensando o Museu interior, responde: "a sociedade cria museus porque precisa de espelhos." O Museu seria um espelho da sociedade e do indivíduo na relação do indivíduo consigo mesmo, com a

¹⁷⁰ SCHEINER, Tereza. Museu e Contemporaneidade. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p. 98.

¹⁷¹ Id. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.164.

¹⁷² Id. Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p. 40.

¹⁷³ Ibid. Ibidem.

natureza e com o mundo. Em cada um de nós habita um Museu em potência. O Museu, sendo espelho e síntese do que significamos, “define cada um de nós como unidade identitária no corpo social e atua ainda, como espelho da sociedade: pois é através do Outro que todo indivíduo se reconhece e que a sociedade se identifica a si mesma.”¹⁷⁴ O Museu será o Outro quando sintetiza e representa a história do Homem, as suas formas de expressão simbólica material e imaterial, seu estar no planeta, no tempo e no espaço. Mas este reflexo nem sempre é fiel na medida em que se cria um tempo e um espaço próprios, onde se constrói uma outra relação com o Real. Cria-se uma ‘malha simbólica’ que, metafórica, não permite o reflexo absoluto do Real. “Indivíduo e sociedade poderão conceber e projetar uma imagem distorcida, idealizada, de si mesmas e imaginar-se não como são, mas como gostariam de ser – ou como gostariam que os outros os vissem.”¹⁷⁵ É neste momento que o Museu é um espelho perigoso: afinal, o observador comum dificilmente terá condições para perceber os possíveis graus de distorção da imagem projetada. Seria possível não se exercer deliberadamente o exercício do poder nesta instância?

Para Neil Postman o Museu é, por natureza, uma instituição política. É um instrumento de sobrevivência e salubridade. Pode servir para despertar as melhores partes de nosso ser ou para estimular instintos diabólicos. Citando Bernard Shaw, ele diz: “é um esclarecedor da consciência social, um historiador do futuro, uma defesa contra o obscurantismo e o desespero, é um templo da elevação do homem.”¹⁷⁶ Mas quem garante tais virtudes do Museu? Já para Meneses¹⁷⁷ o Museu é o lugar por excelência da representação, assim como um espaço para reflexão e geração de conhecimento, que integra o cognitivo ao afetivo onde o espírito crítico deve ser exercido. O Museu antes como espaço de questionamento e indagações do que de respostas e verdades absolutas.

Seriam as Musas eternas representações da Verdade? - pergunta-se Scheiner, ao voltarmos para o mito de origem. “Hesíodo nos lembra que as palavras falam do que é real e do eu não é real, apresentando-o como e quando assim o querem. É nas

174 SCHEINER, Tereza .Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p p.42.

175 Ibid., p.43.

176 NEIL. Postman. *A ampliação do conceito de museu*. Conferência apresentada na Reunião Plenária de Abertura da Conferência Geral de Museus – ICOM. Haia, Holanda, 1989. Tradução para o português: ICOM Brasil, 1989. Revisão: T. Scheiner, 2005. In: SCHEINER, Tereza. **Bases Teóricas da Museologia**. UNIRIO/Escola de Museologia. Caderno de Textos. Disciplina Museologia 01. 2008. p. 5.

177 MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Museu e o Problema do Conhecimento. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas – Pesquisa e Documentação**. Edições Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2002. p.22.

palavras, portanto, que reside o ser¹⁷⁸. As palavras, assim como o Museu, são ao mesmo tempo Verdade e ilusão da verdade, o Real e a ilusão do real. “Enquanto presentificação das Musas, o Museu se reveste, portanto, de um caráter dual que se coloca no cerne de sua própria origem¹⁷⁹. Sua natureza será antes dionisíaca que apolínea, dirá Scheiner. Dioniso, o deus da pulsão afetiva, da paixão, da afirmação da liberdade, do transbordamento, nos permite ver o Museu como expressão da força criadora do Homem, “como canto ditirâmico – onde a espontaneidade, a poesia e a arte se fazem presentes a cada momento.”¹⁸⁰ Mas, lembra Scheiner, Apolo também esta nesta origem. Como o deus-arquiteto é associado ao equilíbrio e à permanência, é o deus da inspiração e da razão mediadora. Ele nos apresenta a dimensão racional do Museu que quer ser ciência, identificado à materialidade e à preservação. “O Museu torna-se apanágio da arte da ciência, do raro e do belo, expressão das verdades e virtudes do corpo social. Ele é limpo, silencioso, quase sempre suntuoso, completamente dissociado as experiências de vida do cidadão comum.”¹⁸¹

Dos acervos medievais ao gabinete de curiosidades, da coleção de estudos aos tesouros reais, das academias de ciências às galerias de arte, o Museu vai tornar-se cada vez mais distante da complexidade da vida, cada vez mais fotográfico, apresentando-se no tempo e no espaço sob a forma de recortes idealizados da experiência de grupos sociais.¹⁸²

“Criação e preservação, mudança e permanência, Dioniso e Apolo são as duas faces do Museu.”¹⁸³ Desde o século XVII será mantida a idéia de sistematização do conhecimento calcada na evidência material como afirmação racionalizada e apolínea de preservação da memória. No final do século XVIII e início do século XIX, consolida-se o modelo de *Museu Tradicional*, que terá todas as atenções voltadas para o Homem enquanto instância do Saber; e será somente no século XX, com Nietzsche, que voltaremos a rever em sua plenitude a figura dionisíaca agora entendida como *vontade de potência*. “Nietzsche celebra a Vida, em sua pulsão, sua multiplicidade, sua permeabilidade – é Dioniso, paixão e corpo do homem que já não teme se expressar porque seu limite já não está mais no mundo, seu limite é a potência interior”¹⁸⁴ A metafísica Nietzscheana abre o caminho para se pensar, filosoficamente,

178 SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.21.

179 Ibid., Ibidem

180 Ibid. Ibidem., p.22.

181 Ibid. Ibidem., p.24.

182 Ibid. Ibidem.

183 Ibid. Ibidem., p.22.

184 Ibid. Ibidem., p.25.

o Museu plural: “um museu que seja simultaneamente a representação de um mundo concreto, exterior ao indivíduo, e uma presentificação do seu mundo interior.”¹⁸⁵

Qual é a dimensão contemporânea do Museu? O Museu hoje é multidimensional e polissêmico. O reconhecimento da porção dionisíaca do Museu, a idéia de um orgânico polimorfo: dinamismo, pluralidade e liberdade se entrelaçam na idéia de Museu atual: ele é uma experiência, um fenômeno. Idéia que iremos desenvolver quando falarmos de Museu e Museologia.

Se pensarmos a relação entre holismo, *real complexo* e Museu, veremos que a cultura ocidental considera, a partir de meados do século XX e mais fortemente nos anos sessenta, a lógica holística como sendo um novo paradigma de pensamento. Sabemos que a idéia do holismo tem raízes muito antigas. Exemplos de holismo podem ser encontrados através da história da humanidade, nos mais diversos contextos sócio-culturais.¹⁸⁶ Segundo Scheiner, o holismo se baseia na visão de um mundo ligada aos conceitos de: “unicidade (tudo faz parte do todo), mutabilidade (tudo está em permanente mutação), continuidade (todos os fatos e fenômenos dão continuidade a outros) e a adaptação (permanente e universal).”¹⁸⁷ Nesta perspectiva, “o homem já não é mais um indivíduo, mas uma ‘dobra do Real’, um modo de substância, uma extensão do Universo, ainda que individuada.”¹⁸⁸ O holismo aponta para uma nova percepção do Real: como complexidade, dinâmica e relatividade. Todos os seres e manifestações, plenos de complexidade, intensidade, movimento e relativismo, em um tecido comum a toda experiência, são dobras do Real. O Museu hoje deve dar conta deste *Real complexo*.

Como o *Real complexo* pode ser percebido no Museu, pergunta-se Scheiner? Na relação que se dá a cada instante e não nas coisas. “Se as coisas se transformam e se o sentido está na relação, **o Museu poderá então ser percebido enquanto**

185 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.156.

186 A palavra foi cunhada por Jan Smuts, em seu livro *Holism and Evolution*, de 1926. Foi com a revolução da Física das partículas, e principalmente com a teoria da relatividade de Einstein, que o termo passou a ser aplicado como uma conotação mais paradigmática dentro da transformação conceitual da ciência. O Holismo em seu início vem do conhecimento védico, está presente nos pré-socráticos e é uma das matrizes do pensamento ocidental.

187 SCHEINER, Tereza. *Museologia e a interpretação da realidade: o discurso da História*. In: VIEREGG, Hildegard, GORGAS, Mônica, SCHILLER, Regina, TRONCOSO, Martha (Org.). **Museology and History**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SÉRIES – ISS 35. Alta Gracia, Córdoba: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del virrey Liniers. 2006. p.87.

188 SCHEINER, Tereza. Razão e Paixão: a modernidade no Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.89.

dobra, enquanto fenômeno, enquanto processo - livre, plural, em pensamento e continua mutação.”¹⁸⁹ O Museu como fenômeno e como processo; este é dos pensamentos mais atualizados no campo da Museologia e que vem sendo trabalhado por Scheiner. Afinal, em que consiste o Ser do Museu?

O Museu toma a forma possível em cada sociedade, sob influência dos seus valores e representações, intrinsecamente vinculados às diferentes expressões do real (passado, presente ou devir), do tempo (duração), da memória (processo) e do pensamento humano (Homem como produtor de sentidos). Como fenômeno, o Museu está sempre em processo, revelando-se sob múltiplas e diferentes faces. E todas as formas conhecidas de Museu serão vistas como suportes, manifestações do fenômeno numa dada realidade.¹⁹⁰

Seguindo esta percepção, para Mario Chagas¹⁹¹ o Museu pode ser muitas coisas: lugar de memória e de esquecimento, assim como lugar de poder, de combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência. “Em certos casos, [os museus] podem até mesmo ser não-lugares. Toda a tentativa de reduzir o museu a um único aspecto corre o risco de não darmos conta da complexidade do panorama museal no mundo contemporâneo.” O autor admite uma impermanência dos museus. “Os objetos são impermanentes, as exposições são impermanentes. Tudo é dança e mudança. Corpo em ritmo e movimento. Casamento do tangível com o intangível. Não será a própria identidade alguma coisa que dança?”¹⁹²

Percebê-lo plural: o Museu pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo; em liberdade, sob os mais diferentes suportes. Do corpo do homem, o Museu interior, à biosfera, todos expressões do Real. Pensar o Museu na atualidade implica, portanto, admitir a sua face fenomênica e o caráter museal das relações. Devemos admitir que “o Museu não é uma coisa única, mas um nome genérico dado a um conjunto de manifestações do indivíduo e das diferentes coletividades”;¹⁹³ ele pode até ser, desta forma, um não-lugar. “A base conceitual do Museu é a espontaneidade: sem criação não há Museu”.¹⁹⁴

189 SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.26.

190 Id. A Vida só é Possível Reinventada. In: **Museu: Instituição de Pesquisa**. MAST Colloquia – Vol. 7. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT, Rio de Janeiro, 2005. p.95.

¹⁹¹ CHAGAS, M. S. Os Museus na Sociedade Contemporânea: Um Olhar Poético. III Encontro Regional da América Latina e Caribe-CECA/ICOM **Museus e Patrimônio Intangível** - o patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural: FAAP, 2004, p.11.

192 Ibid., p.1.

193 A Vida só é Possível Reinventada. In: **Museu: Instituição de Pesquisa**. MAST Colloquia – Vol. 7. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT, Rio de Janeiro, 2005, p. 95.

194 Id. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Op. Cit., p.8.

2.3 Museologia e Museu

Para Scheiner o fundamento ontológico da Museologia é a percepção do Real.¹⁹⁵ E será a partir do entendimento deste Real referido, em cada sociedade no tempo, como matriz e síntese de suas próprias representações, que podemos pensar as bases fundamentais da Museologia e do Museu. Para cada modelo de Real que a evolução das idéias e as diversas correntes de pensamentos criam, corresponde um modelo de Museu.

A partir dos estudos de Scheiner verificamos que a base platônico-aristotélica de pensamento nos ensina que o Real está no Universo, é a Essência contida nos ‘universais’, que são as eternas formas ou substâncias que constituem o Real; estas, por sua vez, são presentificadas através das palavras, que contêm a Idéia que dá formas às Musas. Portanto, a *idéia de Real* está fora do homem, porque imagem projetada ou representação material. A Idéia de Museu é uma construção de base platônica – “correspondente a um universo povoado pela Idéia enquanto causa do Ser e da Essência, da Ciência e da Verdade e enquanto base de todas as representações.”¹⁹⁶ Será com São Tomás de Aquino, que pensa o *puro* em relação com a razão, que o cristianismo irá associar a idéia do Real a Deus, como origem comum dos entes: tudo existe por analogia a ele – fonte absoluta da Verdade, da Beleza e da Razão. A obra será a representação do sagrado (o Bem e a Virtude): o ritual, o objeto (presentificação da alma) e a Igreja o lugar do sagrado. “O sentido metafísico da beleza se realiza na percepção de que a alma encontra sua própria harmonia interior duplicada no objeto sagrado.”¹⁹⁷ As representações do Museu medieval serão o claustro, o gabinete de estudos, o tesouro papal, a igreja monumental: e este museu manterá Dioniso encerrado na torre. No entanto, a sociedade medieval não é apenas composta de padres e nobres, de castelos e claustros: a porção dionisíaca se encontra nas praças, nos campos, nos bosques, nas tabernas, nos autos teatrais, nas celebrações e rituais coletivos e nas pequenas memórias de todos os dias: se encontra no povo iletrado e criativo. “Entre eles deambula Dioniso, mostrando a potência do museu que, nestes tempos, se realiza na imaterialidade.”¹⁹⁸ Será na passagem da Idade Média para o Renascimento que a

195 SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.23.

196 Id. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.142.

197 Ibid. Ibidem.

198 Id. Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.53.

razão se instrumentalizará na dialética cartesiana. A manutenção do saber e do conhecimento só poderá se dar através da objetivação das relações e do arquivamento objetivado dos atos humanos. Dioniso dará lugar definitivamente a Apolo e definitivamente estará cindida a *physis* do *logos*. No Renascimento, o Museu se cristalizará “como instância de representação do jogo de símbolos que caracteriza o *constructor* teórico do pensamento ocidental: o Real agora está contido já não mais na Essência ou em Deus – mas na Razão ou na própria Natureza.”¹⁹⁹ E o Museu será o espelho do mundo, no qual o homem é o centro de onde tudo parte e chega, centro de todas as relações. O gabinete de curiosidades renascentista será o re-criador, em analogia microscópica do universo de acontecimentos: e, a partir das coleções organizadas, o homem reconhecerá de forma racional os processos e sentidos do Real.

É no gabinete de curiosidades que se inicia, no âmbito do Museu, uma relação que perdura até nossos dias: “a relação organizada entre evidência material, memória e linguagem, possibilitando o jogo da interpretação.”²⁰⁰ No século XVII, e a partir do conhecimento sistemático é que se buscará entender o Real. E o mundo se dará a conhecer através de sua representação no Museu, lugar por essência da função ordenadora do mundo, na busca da identificação das coisas do mundo através da ciência universal da medida e da ordem: ordem, gênero, espécie e atributos. Consolida-se assim uma nova categoria de Museu: os jardins botânicos, zoológicos e aquários, síntese epistemológica da história natural. Profundamente vinculado ao saber organizado, o museu da idade clássica será o Museu Universitário: como um inventariante do mundo, atuará como “o espaço privilegiado para o exercício das teorias classificatórias que tão bem explicitam esta *epistheme*, e onde as coleções podem ser articuladas como verdadeiros quadros simbólicos das ordenações dos fenômenos naturais.”²⁰¹ O Museu será, também, o espaço de observação das evidências sistematizadas do mundo, desde o ponto de vista de uma evolução. Exemplos desse tipo de museu são os de ciências naturais, fundados por Richet de Belleval em Montpellier (1593); o Jardim de Plantas e o gabinete do Rei (Luis XIII) (1623); e o *Ashmolean Museum*, da Universidade de Oxford, aberto em 1683²⁰². Surge, também, neste período, a idéia de ‘mostuário’ – de uma exposição que revele

199 SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.142.

²⁰⁰ Id. *Memória do mundo, Memória do Homem*. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p. 54.

²⁰¹ Id. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: Op. Cit., p.144.

²⁰² Id. *Memória do mundo, Memória do Homem*. Op. Cit., p.56.

de forma permanente as cadeias de relações. A essa idéia de mostruário se relaciona uma outra: “a observação pela redução dos sentidos ao privilégio da visão, com a conseqüente diminuição dos outros sentidos.”²⁰³ O objeto é dado a conhecer muito mais por sua morfologia do que por sua essência corpórea ou pelo seu funcionamento. Esta tendência irá prevalecer no âmbito do Museu durante mais de três séculos, influenciando as linguagens da exposição. Já no final do século XVIII e ao longo do século XIX o pensamento se volta para o homem, não como uma espécie ou gênero a ser compreendido pelas ciências naturais, mas pelas ciências humanas – espaço das antropologias, neurologias, do estudo do homem sobre o homem. “O conhecimento se dará pela busca de compreensão das experiências que situam este homem no espaço do próprio corpo ou das relações entre os homens.”²⁰⁴ Ocorre a substituição da Verdade pelo Ser e da Natureza pelo Homem. O Homem como ser finito será o centro de todas as atenções no Museu: “o *Homo faber*, que inventa a indústria moderna; o *Homo belicus*, que conquista e coloniza, mas que também liberta, via revolução; o *Homo aestheticus*, que elabora a nova música, poesia e arte, onde ele próprio ocupa o lugar da divindade.”²⁰⁵ Na perspectiva iluminista só é possível pensar o novo a partir do passado.

Através desta perspectiva historicista se constituirá o homem do século XIX – cujo olhar volta-se continuamente para o passado, “para dar ao presente um sentido e para justificar o futuro enquanto proposta de mudança (...) jamais contemporâneo da origem das coisas, mas para sempre inscrito num tempo e num espaço já dominados pela sociedade.”²⁰⁶ O objeto tornar-se-á o testemunho da presença do homem no mundo. E assim, entre o século XVIII e XIX se institucionaliza o Museu Tradicional, um museu conservador e racional, que se apega ao passado, à tradição e à memória como evocação do passado; e que tem como base conceitual o objeto.

Uma organização vinculada aos poderes constituídos, que reúne evidências dos processos naturais ou da ação do homem, dispersas por todo o planeta, recolhendo-as a espaços especialmente construídos ou preparados para abrigá-las. Nesses espaços, intencionalmente sacralizados como ‘culturais’, esses elementos – identificados como ‘objetos’ e reunidos em ‘coleções’, que obedecem a critérios sistemáticos de classificação, são apresentados a um público, através de exposições que constituem, sempre, a fala autorizada da organização.²⁰⁷

²⁰³ SCHEINER, Tereza. Memória do mundo, Memória do Homem. Op. Cit., p.57.

²⁰⁴ Ibid., p.146.

²⁰⁵ Ibid, ibidem., p.146.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Id. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. Op. Cit., p.148.

Durante o século XIX criam-se, como espelho e síntese dos valores colonialistas, os Museus Nacionais, que são exemplos de museus tradicionais, elaborados para servir ao discurso dos poderosos, espaços da sensibilidade e gosto da nobreza e crescente burguesia europeia. Nestes museus (muitas vezes através de pilhagens sistemáticas), representam-se as diversas sociedades cuja produção cultural é vista como material folclórico, etnográfico ou antropológico, ou ainda como curiosidade. Scheiner comenta que é justamente este modelo de museu europeu que paradoxalmente será copiado pelo mundo todo, gerando a impressão de ser o único museu possível, em todos os tempos e para todas as sociedades. Exemplo clássico deste tipo de museu é o *British Museum*. É neste período que surgem também os museus de artes e ofícios, as grandes exposições industriais e as grandes mostras científicas; especializam-se os museus, reunindo coleções que ilustrem qualquer domínio do pensamento. O século XIX finaliza com um ambiente cultural dominado pela euforia do progresso material e das inovações tecnológicas; pelas transformações da realidade permitidas pelo progresso da ciência e pela renovação da literatura e das artes – ambiente este que traz o artista de volta ao cotidiano e à impulsividade do ato criador.²⁰⁸

Já no século XX o Museu passará por profundas mudanças e a Museologia iniciará o processo de auto-reconhecimento que culminará com a sua definição como campo. O Museu, recuperando seu caráter dionisíaco, poderá enfim ser percebido pela sua inserção na mutabilidade do *Real complexo*: natureza em pulsão, multiplicidade, relatividade e dinamismo.

A partir das reflexões desenvolvidas pelos teóricos, no século XX, a Museologia se constituirá como um campo disciplinar específico. Para isso os estudos da *'linguagem museológica'*, ou seja, das terminologias e conceitos específicos, são fundamentais para a estruturação, definição e delimitação do campo específico do conhecimento seja como identidade e razão de ser, seja como filosofia ou como ciência.²⁰⁹ O debate em torno do termo Museu se faz fundamental para a compreensão do campo; de fato é o conceito fundador, “o termo a partir do qual todo o *constructor* do campo se desenvolve.”²¹⁰

²⁰⁸ SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. Op. Cit., p.152.

²⁰⁹ Ibid. Ibidem., p.1.

²¹⁰ Ibid. Ibidem.

A investigação do termo Museu esteve sempre associada aos estudos teóricos sobre a Museologia. A origem deste debate remonta aos anos 30 do século XX, com as reflexões de George Henri Rivière, mas será a partir dos anos 50 que um grupo de especialistas passa a investigar o campo de forma sistemática, resultando na elaboração de uma série de conceitos e definições; e a Museologia será considerada uma ciência aplicada. Como consequência, nos anos 60 se tentou alinhar a Museologia a outros campos do conhecimento, como as ciências sociais e humanas – não como saber específico, mas como parte integrante de outras ciências: a Antropologia, a História, a Sociologia e a Educação; e, ainda, mais recentemente, se tentou associá-la ao campo da Ciência da Informação, privilegiando o aspecto documental e informacional dos acervos musealizados, deixando para segundo plano a riqueza do patrimônio integral. Por outro lado, uma série de teóricos via a Museologia como ciência independente, com teoria e metodologias específicas, mas ainda ligados à idéia do museu tradicional. Ainda assim, nos anos 70 o Museu era considerado um estabelecimento, não podendo ainda ser percebido como fenômeno. É a partir dos esforços do Comitê Internacional de Museologia do ICOM que progressivamente vem se constituindo a Museologia como campo disciplinar e se desenvolvendo a idéia de um museu plural. A partir da Mesa Redonda de Santiago, em 1972, a idéia de um museu plural se fortalece, com a divulgação do conceito de *museu integral*, ligado a uma visão holística e ecológica. Em 1974 já se reconhece a missão social do Museu. No final dos anos 70, Zbynek Stránský define o Museu como um fenômeno; e a Museologia, a partir de Anna Gregorová, Stransky e André Desvallées, passará a ser pensada como a ‘ciência que estuda a relação específica entre o homem e a realidade’, tendo como objeto de estudo a musealidade. À definição de Stránský se alinha, em 1980, a idéia de Museologia como um aspecto específico da realidade:

O termo Museologia, ou teoria de museu, concerne à esfera da atividade de um conhecimento específico, orientado para o fenômeno Museu. A missão da Museologia é interpretar cientificamente a relação entre o humano e a realidade, e fazer-nos entender a musealidade em seu contexto histórico e social.²¹¹

Para Stránský a musealidade se define como o valor documental específico do objeto. Mas, segundo Scheiner, ela seria a potência ou qualidade que se identifica em certas representações do *Real*, “que as tornariam relevantes, na ótica de

211 STRÁNSKÝ, apud SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris, França: L'Harmattan, 2007, p. 147-165. [versão em português inédita].p.3.

determinados grupos sociais – e, portanto, passíveis de *musealização* (subordinação a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação)²¹². A musealidade seria a matriz absoluta do fenômeno Museu - e sua percepção é produto dos sistemas de valores específicos de cada cultura, no tempo e no espaço.

Ao longo dos anos 80, um grupo de teóricos²¹³ definirá a Museologia como um saber de caráter transdisciplinar, voltado para o estudo de uma relação específica entre o humano e o Real e tendo como objeto de estudo o Museu.²¹⁴ Indo um pouco mais além, estes teóricos trabalharam para identificar, para a Museologia, um objeto de estudo de natureza imaterial. O que quer dizer que definem os fundamentos da Museologia como ciência independente dos saberes, processos e técnicas relacionados às funções do museu como instituição. “Reconhecem como conceitos fundadores da Museologia, o patrimônio integral e a comunicação.”²¹⁵

De fato, os documentos propostos por estes teóricos ao longo dos anos 80 definem as bases da Teoria Museológica. A Museologia irá se organizar no intercruzamento de diferentes saberes instituídos. Neste sentido, ela cria interfaces, está em relação; toma em conta o processo cognitivo integral, ao mesmo tempo em que faz troca com outras disciplinas, estabelecendo redes de informação e comunicação de forma total. A Museologia deve, portanto, estar em processo e também ser um processo, permitindo perceber que o Museu não é apenas uma instituição - “ele também pode ser um laboratório, uma experiência, um instrumento das comunidades: e pode constituir-se como processo, em contínuo devir”²¹⁶; desta forma, se recria continuamente, em intensidade, espontaneidade e imaginação, produzindo sentidos: é, portanto, um fenômeno, ao mesmo tempo em que, vinculado à criação como ontologia, está povoado por afetos.

No final do século XX, a produção teórica se especializa, definindo-se em duas vias principais: “uma, alinhada ao constructor cartesiano/newtoniano; e a outra aos

²¹² Ibid., p.9.

²¹³ Mais especificamente teóricos como Stránský, Sola, Desvallés, entre outros que pertencem ao ICOFOM – Internacional Committee for Museology.

²¹⁴ SOFKA, Vinos (Org.). **MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**.v.2. *Interdisciplinarity in Museology*. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, 1981. p.2

²¹⁵ SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: Op., Cit., p.4.

²¹⁶ Ibid.,p.5.

paradigmas da pós-modernidade.”²¹⁷ O que quer dizer que a primeira trabalha a face organizacional do Museu e a cultura material; e a segunda trabalha o Museu como fenômeno, como processo, com ênfase na comunicação e nas relações. Já no século XXI, o Museu poderá ser visto a partir das várias formas que tomará: compreendido como plural e polissêmico, “designa a relação entre o humano e o Real, em pluralidade e relatividade.”²¹⁸

O que seria a Museologia para Mathilde Bellaigue? Para a autora a Museologia não é nem a história dos museus, nem a descrição de sua organização, sua pedagogia, a descrição das atividades práticas e das técnicas desenvolvidas nos museus (museografia). A Museologia, conforme já apresentada por Gregorova e Desvallés, **“é o estudo da relação específica do Homem com o Real.”**²¹⁹ Por sua vez, a Museologia não pode abordar o Real senão em sua totalidade: material e imaterial, natural e cultural, passado e presente. Amplia-se, assim, o universo de investigação museológica: das grandes interrogações modernas na qual o homem era o centro das atenções - “o Homem e o Tempo (a memória, a duração e o instante), o Homem e Espaço (os territórios físicos e mentais do Homem) o Homem e o imaginário (invenção e criação)” - passa-se, a partir dos anos 90, a identificar-se o novo objeto de estudo da Museologia: o Real em sua integralidade; e como metodologia, a análise das relações específicas do Homem com o Real. A Museologia é para a autora, portanto, a ciência que formula como se deve captar a essência desta relação em todos os níveis dos sentidos: funcional, emocional, simbólico e metafísico. O Museu, para a autora²²⁰, por sua vez, é produtor de cultura, um revelador de identidades, de mudanças, de questionamentos, de conflitos, de solidariedade porque revela acima de tudo a relação específica do homem com o Real. Qual seria, assim, a missão do Museu, senão abranger em um só olhar o passado, o presente e o futuro, e buscar conhecer a totalidade das coisas? Ele é o “decifrador do invisível”, do sentido universal das coisas, do que não dá certeza de nada, mas questiona indefinidamente. O Museu antes de tudo deve ser pensado como um “campo de tensão.”²²¹

²¹⁷ SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: Op., Cit., p.6.

²¹⁸ Ibid., p.9.

²¹⁹ BELLAIGUE, Mathilde. O Desafio Museológico. In: SCHEINER, Tereza, DECAROLIS, Nelly (org). **Boletim ICOFOM LAM**. Ano 2/3, no. 6/7, 1993, p.2-3.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid. Ibidem., p.2-3.

Como já apontamos no capítulo anterior, além das palavras, o homem também se ordena interiormente através da matéria. É através das formas próprias da matéria, do objeto, de ordenações específicas e expressivas dadas a ele, que o homem se comunica e informa, movendo-se no contexto da linguagem. Nas ordenações realizadas pelo homem, a existência do objeto é percebida em um sentido novo, como realização de potencialidades latentes. “Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo.”²²²

Para Bellaigue, o Objeto é algo central para a Museologia, como elemento da realidade que emite informação e permite a comunicação - no tempo e entre pessoas. Portanto, qualquer elemento do Real pode ser um objeto museal. O objeto, como fragmento do Real, como Real expresso, no Museu é deslocado do seu ambiente natural, tornando-se intérprete, símbolo e mensagem; é um objeto “polissêmico”, de modo integral, pleno de sentidos. No entanto, a apreensão do Real ainda se dá de forma intelectualizada. A autora aponta para a necessidade de se modificar o processo pelo qual um objeto se dá a ver. É justamente do ver ao saber que a apreensão deve se dar, do perceptivo, sensível, intuitivo, afetivo para o inteligível. Desta maneira “se despertam, em cascata, os ecos e as referências sensíveis, afetivas e memórias que são a primeira mobilização do imaginário.”²²³

O Objeto, segundo Scheiner, é a “materialização dos modos de ser do Homem”; carrega a ‘alma secreta das coisas’. “Metáfora das idéias, signo e símbolo do fazer cultural, representação da natureza e da vida, extensão do próprio corpo do homem.”²²⁴ Todo objeto ou evidência, segundo a autora, é memória e documento da história. Não basta um olhar de sobrevôo para captar a dimensão fenomênica de uma evidência e sua tensão como fonte do tempo/espço e da história humana. É preciso mais que isso, para acordar a evidência material e imaterial de seu estado de superfície. Só uma estratigrafia da evidência, um percorrer de suas entranhas, um mergulho nas camadas de sentido e seus discursos poderão trazer à tona o universo de questões que a envolve e é envolvido por ela. Mas a evidência também é signo do discurso museológico, o que quer dizer que o objeto, referindo-se ao museu

222 OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Op. Cit., p.33.

223 BELLAIGUE, Mathilde. O Desafio Museológico. In: Op. Cit., p.99.

224 SCHEINER, Tereza. Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.43.

tradicional, transforma-se em tradutor das complexas relações do homem *com e no* mundo, através de camadas de manipulação de informações - que vão da seleção, documentação, conservação, interpretação à exposição. O objeto *museal* carrega em si a linguagem e o discurso museológico. Neste sentido, “sobrepõe-se à racionalidade “natural” do objeto uma racionalidade fabricada - e ele se transforma em instrumento do discurso museológico – compondo e recompondo significados a partir de planos de interpretação arbitrados pelo museu.”²²⁵

Scheiner, pensando uma Museologia mais atual, aponta que o objeto pode ser entendido como um signo; ele se instaura como pretexto – “ponto de partida para uma seqüência de percepções e interpretações.”²²⁶ Ele é um signo que gera outros signos. No museu será simultaneamente Ícone, Índice e Símbolo. E pergunta: se o objeto documenta o Real, em que consiste esse ‘Real’ referido? Para ela o Real não pode ser percebido a partir de si mesmo, mas apenas, através de suas interpretações e mediações. Portanto, o verdadeiro documento do Real não seria o objeto fabricado pelo homem, mas a imensa pluralidade de signos “gerados pela própria natureza, pela vida em si mesma, pela presença do homem na paisagem.”²²⁷ Na verdade, o universo museológico vai bem além do objeto: “ele abriga imagens, formas, cheiros, palavras, sons e gestos – e os múltiplos elementos da natureza que, isolados ou em conjunto, nos remetem a amplíssimas cadeias sógnicas.”²²⁸ A linguagem museológica será a “síntese deste conjunto de significantes”. Ela encarna significações.

Assim como o Museu não é apenas o espaço físico onde se abrigam coleções, o objeto fabricado pelo homem não é o único elemento com que a Museologia se preocupa. A idéia de objeto musealizável é muito ampla. Na verdade, desde que as atenções científicas no século XX expandiram-se do homem para o sistema universal, do micro ao macrocosmo, a Museologia ampliou seu conceito de Objeto: “montanha, sílex, rãs, curso d’água, estrelas, lua, planeta, tudo é objeto, com as devidas flutuações.”²²⁹ Hoje podemos acrescentar a esta lista a memória oral, a dança, a música, as técnicas, ou seja, a cultura imaterial. Entende-se assim porque são museus: os jardins botânicos, o zoológicos, o aquários, o centros exploratórios de

225 SCHEINER, Tereza. Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.45.

226 Ibid., p.47.

227 Ibid.Ibidem.

228 Ibid.Ibidem.

229 Ibid. Ibidem., p.48.

ciências, planetários, os parques nacionais e agora os gestos, as formas de expressão corporal, etc.

(...) O Museu trabalha com a totalidade, as interfaces, as interações. Já não se trata mais de coletar objetos do mundo para povoar o Museu, mas de musealizar pequenas parcelas de mundo, onde tudo é documento: natureza, objetos fabricados, memórias, emoções (...) não cabendo mais ao museu inventariar objetos, mas o bairro, a aldeia, a paisagem, as histórias de vida.²³⁰

É a esta visão a que a Museologia atual dá o nome de *perspectiva integral* – “síntese das muitas perspectivas possíveis e possíveis sentidos, valores e verdades que emergem do dialogo entre homens e objetos.”²³¹ Ao conceito de Objeto, soma-se, segundo Scheiner, o de Patrimônio – diretriz fundamental de pesquisa para todos aqueles que trabalham com a memória do homem no planeta. E a Museologia, como “campo do conhecimento dedicado ao estudo e a análise do Museu, em suas relações com a sociedade humana, abrange o estudo das múltiplas interfaces existentes entre o humano e o Real, representadas sob diferentes formas de museus.”²³² Ao Museu *Tradicional*, que tem como base conceitual o objeto, soma-se o *Museu de Território* que, segundo Scheiner se opõe ao museu tradicional. Nele, segue a autora, a memória territorial e patrimonial de uma determinada região é trabalhada de forma integral; ou seja, “o céu, o clima, a paisagem, a água, as comunidades que ali existem, bem como a dinâmica das relações que ali se dão são patrimônios. Patrimônio integral, construído sobre uma percepção holística do meio ambiente.”²³³ Scheiner comenta que são museus de território: os parques nacionais, as reservas e santuários biológicos, os sítios arqueológicos e etnográficos, os museus de céu aberto, as cidades-monumento; e também os ecomuseus, espaços territoriais musealizados, com suas características geográficas e ambientais, assim como as de um dado grupo social com características específicas de comportamento, de produção cultural e de ocupação. Estes elementos serão o objeto de interesse do Museu e da Museologia. Não mais passado, mas as relações processuais que se dão no presente e no futuro. Em alguns casos, como no ecomuseu, não existe um público: ele é um conjunto voltado para si mesmo, e a própria comunidade participa de sua elaboração. “Não há um discurso construído, mas um constante desvelamento, e o entendimento que se

230 SCHEINER, Tereza. Memória do mundo, Memória do Homem. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p. 48.

231 Ibid., p.49.

232 SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris, França: L'Harmattan, 2007, p. 147-165. [versão em português inédita]. p.9.

233 SCHEINER, Tereza. Razão e Paixão: a modernidade no Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.91.

tem do Museu é individual, variável e complexo.”²³⁴ A base conceitual do museu de território é o Patrimônio.

Já o Museu Virtual tem como base conceitual a informação. Desterritorializado, manifesta-se através das tecnologias da comunicação e informação, não tem limites, existe apenas em virtualidade, na memória do computador ou nos aparatos da realidade virtual. O Museu Interior, por sua vez, outra manifestação do museu imaterial, tem como suporte o próprio corpo do homem. É constituído pelo conjunto de sensações e impressões impregnadas na memória individual. Configura-se em patrimônio emocional e afetivo. O Museu interior é a base fundadora para a constituição de todas as demais formas de museu: “apenas memorizamos, documentamos e preservamos aquilo que afeta nossa mente e nossos sentidos, aquilo que nos identificamos e através do que nos situamos no mundo.”²³⁵ E finalmente o Museu Global, que tem como base conceitual a Vida. Nele, a memória da biosfera se identifica com a preservação da vida na terra. O planeta Terra, desta forma, é entendido como patrimônio da humanidade, e o homem será visto como parte dos processos naturais, portanto, deste patrimônio.

Scheiner²³⁶ apresenta as seguintes idéias para uma definição mais atual do que vem a ser o Museu:

Museu é um fenômeno, identificado com o patrimônio da Humanidade, uma instituição criada para o benefício da sociedade, para representar e valorizar este patrimônio por meio de ações e identificação, preservação, pesquisa e comunicação de evidências tangíveis e intangíveis, de todas as formas possíveis.

O Museu pode, ainda, assumir diferentes formas, que se estabelecem a partir das relações específicas entre o homem, o tempo, o espaço e a memória. Faz-se representar como:

- a) estabelecimentos permanentes e sem fins lucrativos, acessíveis ao público e organizados em torno de coleções de bens inalienáveis;
- b) territórios geográficos ou simbólicos, definidos por testemunhos materiais e imateriais de grande relevância para a memória do planeta e da sociedade humana;

234 SCHEINER, Tereza. Razão e Paixão: a modernidade no Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.90.

²³⁵ SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. Op. Cit., p.9.

²³⁶ Proposta apresentada no encontro anual do ICOFOM de 2005, levando em conta a definição de Museu que já se encontra em processo, no Conselho Executivo do ICOM. Ibid. Op. Cit., p.10.

- c) experiências que representam a produção criativa de grupos humanos, através do uso da arte, da língua, da comunicação e de outras expressões da cultura imaterial
- d) coleções de dados que documentam essas experiências

Como vemos, os inúmeros desdobramentos da investigação sobre Museu levam-nos a entendê-lo como patrimônio total multidimensional, em constante renovação.

Para entendermos a extensão que pretendemos dar ao Museu na *relação* e como dimensão criativa, tomamos emprestada a imagem diagramática do Circulo Natural Pytagórico²³⁷ utilizado para se pensar a harmonia relacionada às escalas musicais e trabalhado por Brian Capleton para se pensar a conexão entre Harmonia, o Ser, a escala musical e o Universo.

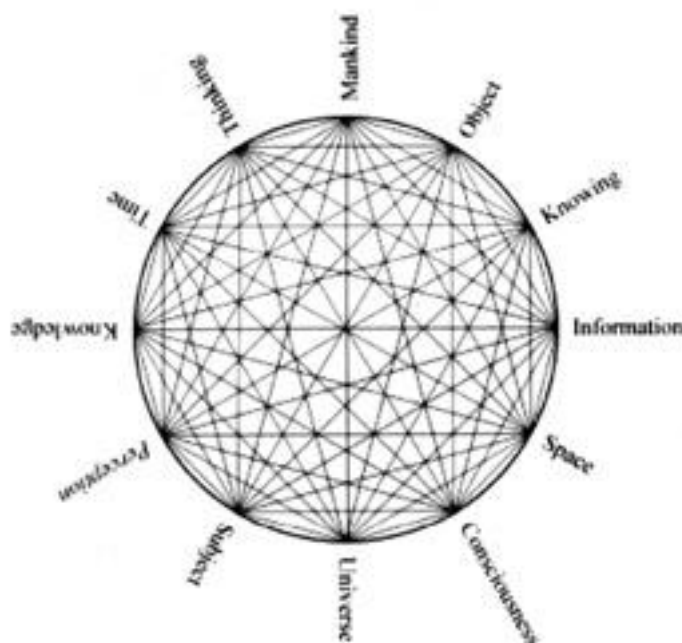


Fig 06 - Círculo Natural Pytagórico
 CAPLETON, Dartington B. The Pythagorean Circle. In: **Music in Reality** – the relation of music, emotion and pre-Socratic myth. (2001- 2003).

Vemos neste diagrama dispostos doze conceitos, que pertencem ao *Universo das Idéias* e que nos permitem pensar a relação específica do Homem com o *Real*. O Museu estaria permeando todas as relações desde o centro: o ser humano e o

237 CAPLETON, Dartington B. The Pythagorean Circle – a symbol of *Harmonia*, the Universe and the Soul – or, much ado about nothing. In: **Music in Reality** – the relation of music, emotion and pre-Socratic myth. Includes selected material. (2001- 2003). Disponível em < www.amarilli.co.uk/inner/pythag.asp > Acesso em 02/06/2007.

Universo, o sujeito e o objeto, a percepção e o conhecer, o conhecimento e a informação; o tempo e o espaço, a consciência e o pensamento. Conceitos esses que estão no âmago do pensamento sobre o Museu. A estes conceitos ainda incluiríamos outros tais como: a inteligência e a imaginação; o consciente e o inconsciente; a razão e a sensibilidade; a intuição e a inspiração, dentre muitas outras possibilidades. Esses conceitos estão dispostos, na estrutura, como opostos, mas, como já apontamos no capítulo anterior, propomos entendê-los como *complementos* de um todo orgânico que se disponibiliza na vasta malha da existência - onde eles se entrecruzam a todo o momento. Na figura apresentada, para cada conceito se relacionam outros onze e assim forma-se uma rede intrincada de acontecimentos e de possibilidades associativas. As linhas são linhas ao mesmo tempo de causa e de efeito que se entrecruzam, revelando sempre novas associações, novos universos de acontecimentos a cada nova relação. Qualquer alteração que se faça em qualquer ponto afeta a relação como um todo, de forma integral. Imaginemos então esta figura em três dimensões como uma esfera e logo em quatro ou mais dimensões como um poliedro, e teremos vários pontos associativos partido de vários eixos da esfera ou do poliedro, tornando ainda mais complexo o universo da relação. Cada associação e dissociação neste todo complexo e orgânico revelaria as várias facetas e potencialidades latentes do Museu e seu caráter múltiplo. Por exemplo, quando entrecruzamos pensamento, objeto e percepção, estaríamos falando de uma das possibilidades da relação Museu e Arte; quando entrecruzamos as linhas do conhecimento, informação, tempo e espaço, estaríamos pensando a questão da virtualidade no Museu; e se entrecruzarmos percepção, consciência, ser humano, universo, tempo e espaço poderíamos estar falando da relação Museu e criação - e assim, sucessivamente.

O caráter múltiplo e orgânico do Museu faz com que ele tenha uma capacidade de operar simultaneamente como campo de criação e produção; campo de exploração e de experimentação; como espaço físico (configuração arquitetônica) geográfico e espaço mental; como espaço político e de produção de sentidos. Ele, portanto, em essência, é “um processo que se dá na relação”²³⁸; não tendo um sentido de permanência, recria-se organicamente, como puro ato de criação, quer gerar o novo e produzir novos sentidos; novas associações, portanto ele não quer representar, mas

²³⁸ SCHEINER, Tereza. Conclusões. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu. Op. Cit., p.144.

apresentar um espaço de vida, de afeto, uma disponibilidade para o momento, uma experiência atual, um poder ser, uma dimensão criativa.

2.4 Museu e Arte como ato criativo

Onde reside a dimensão criativa do Museu e da Arte contemporânea, e onde estes se entrecruzam? Na porção dionisíaca. É a ela que pretendemos evocar, em uma busca sutil de percepção dos antigos cânticos ditirâmbicos; nas relações desmaterializadas; nas trocas afetivas; no despertar da sensibilidade, nas intuições e memórias que pulsam; na atualidade da imaginação sonhadora; na espontaneidade das relações; no encontro com a vida em um sentido mais amplo da existência; na certeza da impermanência e na disponibilidade para o momento. No Museu pensado, sentido e vivido como uma instância de relação, de perguntas, da imaginação, da intuição, da poesia, da música, da arte, dos sonhos, do vir a ser. Em uma instância de criação onde deparamos com a nossa humanidade em constante mutação, onde podemos nos encontrar com nossa própria gênese, com nossa alma, com nossas contradições, sem melancolia: em um estado de experiênciação que se dá organicamente na relação; em um campo de probabilidades e estímulos. Em um estar em potência: na pluralidade simultânea de afetos, idéias e ações.

Se a intuição, como vimos através de Ostrower no primeiro capítulo, vem a ser um dos mais importantes modos cognitivos do homem e está na base dos processos de criação, é a partir dela que pretendemos explorar a dimensão criativa do Museu e a relação deste com a Arte. Nossa viagem parte do sensório à afetividade, onde a emoção, a memória e a imaginação permeiam o pensamento, ao mesmo tempo em que o intelecto estrutura a potência criativa. Se criar é essencialmente um processo e está na ordem do existir, é consequentemente um caminho de crescimento no qual se dão: a aprendizagem, o conhecimento, a ordenação, a significação e finalmente, a realização, a exposição ao mundo de um *dentro de si* em termos de potencialidades latentes. É um caminho da sensibilidade, da afetividade, das emoções, da imaginação, da memória e da razão. Criar é, portanto, dar sentido à existência.

O que importa na experiência do Museu é 'estar em relação' e neste sentido, é fundamental que "abandonemos a percepção do Museu como o espaço autorizado do saber, de conhecimento e de informação, buscando percebê-lo como uma instância

relacional onde tudo que se dá é processo”²³⁹ Em relação ao Museu e a Arte acreditamos que o fenômeno de armazenamento de sentidos só é possível nessa dimensão criativa, quando aquilo que é proposto como experiência, o artista, o sujeito que se dispõe à relação e o mundo tornam-se parte integrante da obra como um gesto criativo. É exatamente o que veremos acontecer no terceiro capítulo na obra de Torres García e Lucio Fontana que traremos como exemplo de caso da relação obra, artista, sujeito que se dispõe à relação e a exposição.

Propomos que o Museu resgate a potencialidade latente deste “coeficiente artístico”²⁴⁰ contido *na relação* tão facilmente percebida na transmissão dos mitos de origem nas sociedades ágrafas; relação esta orgânica, que perdemos quando separamos a *physis* do *logos*. Se o homem já não habita o centro do mundo e não é o espelho do mundo, mas agente de criação de mundos, parte integrante do que conhecemos como Biosfera, sendo mais um elemento da grande cadeia relacional que une todas as coisas; o conhecimento do mundo virá, então, da confluência do Homem com a Natureza; da irredutibilidade do homem como sujeito e do mundo como objeto, partes integrantes de um todo maior. O homem e o mundo na contemporaneidade se entrelaçam em estado orgânico único. Portanto, não há como opor, como já apontamos, sujeito/objeto, homem/natureza, razão/instinto, corpo/ mente. A partir deste pensamento, abrem-se inúmeras possibilidades de perceber o Museu - e a Arte - através das várias dimensões do homem, do espaço, do tempo, bem como o caráter orgânico das relações. Afinal se já não é possível manter o mito do ‘museu universal’ pois que o universo é relativo, e matéria, tempo e espaço são relativos; se a vida e a cultura são relativas, porque apenas o Museu deveria manter-se absoluto?²⁴¹

Assim como a Arte contemporânea não é mais representação, mas instância pura e autônoma; o Museu, na contemporaneidade, também não quer ser mais **representação**: segundo Scheiner *apud* Tavares d’Amaral, representar não bastaria - porque para representar seria preciso selecionar, e portanto, também excluir; “e como o que é presente não é *Um*, mas muitos (no tempo), instaura-se aí a questão da multiplicidade, e com ela o desafio – como re-presentar (re-presentificar) em

²³⁹ SCHEINER, Tereza. Museu e contemporaneidade In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu. Op. Cit., p.134.

²⁴⁰ SELLER, Salt. **The Writings of Marcel Duchamp**. New York: Oxford University Press, 1973. p.138-140.

²⁴¹ SCHEINER, Tereza. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. Op.,Cit. p.160.

multiplicidade?”²⁴² Mas como **apresentação**, o Museu se vincula ao universo de possibilidades do novo. Será múltiplo como potência de ser; sujeito e suporte de um processo de liberdade. Criador de sentidos. Ele não necessita acontecer enquanto forma dada, representação no tempo ou presença materializada no espaço: pode ser uma eclosão de sentidos. Veremos, no terceiro capítulo, como o Universalismo de Torres Garcia quer ser, antes de tudo, a apresentação do mundo, uma construção de linguagem e não a representação do universo das coisas.

O Museu como acontecimento “pode desvincular-se da cadeia relacional que implica em simular, produzir simulacros (...) é possível imaginar outras coisas que não os saberes instituídos, aceitando a potência como fonte de novos saberes”.²⁴³ O Museu atual, como pura vitalidade e como experiência, não tem limites, lida com múltiplas identidades e formas; e antes de tudo, deve questionar valores e conceitos absolutos e ser uma influência positiva junto ao homem. Deve integrar memória, imaginação e inteligência. Mas o Museu, assim como a Arte, quer comunicar e uma das múltiplas formas de comunicar do Museu se dá através da exposição, que, como sistema, articula significações apresentando ‘planos de conteúdo’. Mas a elaboração da comunicação deve antes de tudo se dar no plano afetivo: “é no afeto que a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção.”²⁴⁴ A exposição, entendida como campo provável de relação e portanto impregnada de sentidos, possibilita a imersão do corpo na relação: em um corpo-a-corpo, em processo *imageante*, onde ocorrem infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas. “Esta imersão será tão mais intensa e efetiva, quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações”²⁴⁵ na relação.

A exposição como presença é “a principal voz do Museu como instância de presentificação da memória do homem”²⁴⁶: é, por excelência uma instância de encontro do humano com o humano; e sendo relacional, deve despertar o sentido de criação para que se possa viver, de fato, a relação. Afinal, só retemos aquilo que para nós faz algum sentido - e exatamente para fazer sentido; de alguma maneira, temos

²⁴² SCHEINER, Tereza. Conclusões In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op., Cit., p.144.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ SCHEINER, Tereza. **Museologia como Ato Criativo**: linguagens da exposição. Projeto de pesquisa. UNIRIO/CCH. Versão 2008. p. 4-5. Não publicado. Grifos da autora do projeto.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid. Ibidem.

que participar de sua realização, mesmo que abstrata, estimulando nossa sensibilidade, ampliando o campo perceptivo, estimulando nossa memória em relações de afeto e imaginação. O que importa, como já apontamos através de Bellaigue, é justamente percorrer um caminho que vai da sensibilidade ao saber, ou seja, que a apreensão da relação se dê, do perceptivo, sensível, intuitivo, afetivo para o inteligível. O que importa então, não é aquilo que temos diante dos olhos, mas a relação que se dá a partir daquilo que nos é dado a ver/sentir/experienciar.

A relação se dará através de vários pólos de criação que se entrecruzam na relação Museu, Arte e mundo: por um lado o museólogo que, como um artista, mas sendo um mediador, articula os vários planos da realidade, passa da intenção para a realização - com seus esforços, escolhas, recusas, acasos, sofrimentos, satisfações e decisões de como dará a ver/sentir/experienciar o que está para ser apresentado; por outro lado, aquele que cria: o artista que disponibiliza sua sensibilidade, utilizando-se dos mais diversos meios de expressão; além disso, a relação se dará através do sujeito que se dispõe à relação, que estabelece o contato entre o museu, o artista, aquilo que se dá a ver/sentir/experimentar e o mundo exterior. E finalmente, a relação se fará através da instância que se dá a ver/sentir/experienciar, em um espaço/tempo multidimensional. Além disso, ainda podemos falar da relação sendo mediatizada através das ações educativas e das mídias comunicativas, seja através de textos ou imagens; seja através da música e da encenação, da cenografia, ou quaisquer outros recursos utilizados na relação. Todos os pólos da criação devem atuar como um *continuum* orgânico, sem o qual não vemos possibilidade de imanência, de troca, de continuidade da experiência vivida. O que nos interessa é *atualizar a imanência contínua de um processo*²⁴⁷ - que não está no museólogo que elabora e direciona o discurso na relação; nem no que se dá a ver/sentir/experienciar; nem no artista, nem no sujeito que se dispõe à relação -, mas na tensão latente das associações e dissociações que se realiza na relação que, osmótica, cria campos de estímulos.

Na verdade, não importa o modelo conceitual de Museu para que a experiência da relação possa se dar. Podemos hoje ver os esforços positivos que os museus tradicionais vêm fazendo para abrirem-se à relação. Não nos referimos aqui à exposição vista como espetáculo de comunicação, com as mega-estruturas de evento operístico, que também são válidas quando muito bem trabalhadas e quando não são

²⁴⁷ JULLIAN, François. **Um sábio não tem idéia**. Op. Cit., p.136.

apenas um apanhado de sons, luzes, novas tecnologias e marketing; referimos-nos à sensibilidade e harmonia entre os elementos que, antes de tudo, deve existir para que qualquer troca, de fato, aconteça. Propomos que, ao invés de estabelecermos pontos de vista, nos dediquemos a expor diferenças em uma trama infinita de possibilidades na relação. Mais ainda, o Museu tradicional, na contemporaneidade, não necessariamente deve depender das exposições para que possa comunicar. Ele, enquanto atitude e acontecimento pode e deve ir muito além do seu limite físico, dos seus recursos expográficos, de sua dependência do objeto. Pode estar em vários lugares, permitindo-se integrar-se socialmente. Do ateliê ao artista, da performance, happening, instalação, à tecno-arte; da *nano arte* à *body* e *land Art*, do desenho à *cyber-arte*; enfim, estar em todas as manifestações artísticas da atualidade; e ser, também, presente no espaço social da rua, no habitat das pessoas, na escola, na cibercultura trocando e sendo uma instância participativa na vida social, permitindo-se ser um agente transformador e enriquecedor de diferenças na vida das pessoas.

Mas, como não incorrer no problema do ponto de vista? Como poderia o Museu comunicar e, ainda assim, ser pura disponibilidade? O Museu como processo deve permitir atualizar-se como instância de troca, de espontaneidade: ser fluxo. Ao invés de comportar-se como detentor de verdades absolutas, assumir a instantaneidade e instabilidade das relações e permitir-se criar, em atitude, perguntas e não respostas. Neste sentido, poderia resgatar sua face fenomenológica, reveladora de mundos; iniciadora dos mistérios do mundo, sem encerrar com isso significâncias; mas dar o que falar a partir da disponibilidade. Permitir-se expandir a todos os meios de expressão: ser uma viagem no interior da sensibilidade, onde se desperta a intuição, a percepção, a imaginação sonhadora, as múltiplas formas de linguagem, onde o homem poderá sentir-se em plenitude e em criação - por fim, ser um atravessar. Mais do que ser porto, ser horizonte; ser mar, ao mesmo tempo em que navegante no fundo do casco. Porque quase como conchas, caramujos, nós humanos levamos os sentidos e o mundo em nós. Não há síndromes, mas extensões, repletas de incógnitas. Eis a maravilha do mar, do desconhecido, talvez seja este o pavor de todos: ser navegantes no fundo do casco. Afinal, pouco (re)conhecemos a nós mesmos, ou reconhecemo-nos nas coletividades. Navegar é carregar o mar no fundo do casco.

E como poderia se dar esse atravessar? Na exposição das diferenças, nos ensina a Sabedoria chinesa: atravessar é expor diferenças, fazendo os mais diversos acontecimentos se comunicarem em gestos panorâmicos: de uma observação a outra, sem que pare de modificar-se, em constante variação, em constante intinerância. Trata-se aqui de pensar o Real como processo, o caminho pelo qual o mundo não cessa de se renovar. É um movimento diferente de se constituir, um ponto de vista, uma verdade absoluta, mas que possibilita percorrer os caminhos e os descaminhos que não cessam de se apresentar. Expor e ocultar: não é com isso que lidamos a todo o momento nos museus? Sempre que privilegiamos um ponto de vista, conseqüentemente ocultamos inúmeras facetas e possibilidades e desta maneira não se tem mais acesso às suas espontaneidades. Diz François Jullien²⁴⁸:

O erro do ponto de vista é que ele nos tira do movente das coisas, desdobra-as como uma paisagem; ao mesmo tempo que dá a ver em certa direção, pela hegemonia que se arroga, graças ao sobrepujamento – ele fixa e determina um horizonte. Ele “encerra” e “limita” as “disposições” de si mesmo como das coisas, diz o comentador chinês (Cheng Xuanying) e, “atolando-se ”nisso e apegando-se” a isso, a gente “se fixa ao que não é mais que uma visão parcial.

Como podemos concretamente estar abertos e não realizarmos deliberadamente um exercício de poder? Nossa intenção não é responder, revelar, desvelar, mostrar, entender, compreender, mas sim, perguntar, fazer presente, fazer viver, comunicar: É “dar o que pensar” como abertura, é evocar, mais uma vez: *atualizar a imanência contínua do processo*: O que se propõe é exercitar o pensamento, banhá-lo, contaminá-lo, não entregar respostas, de maneira que imperceptivelmente e cada vez mais e tão sutilmente caminhos se abram, de modo que não cessem de levar a outros aspectos mais vastos, ainda não percebidos no realizar. E o realizar, para a Sabedoria chinesa é, como já apontamos no capítulo anterior, “tomar consciência não do que não se vê ou do que não se sabe, mas, ao contrário, do que se vê, do que se tem diante dos olhos; realizar, em outras palavras; é tomar consciência da evidência.”²⁴⁹ O conhecimento para o chinês não é tanto fazer uma *idéia de*, quanto tornar-se *disponível a*. Esta abertura, este *estar em processo* e em disponibilidade é parte integrante do ato criativo.

²⁴⁸ JULLIAN, François. **Um sábio não tem idéia**. Op. Cit., p.136.

²⁴⁹ Ibid., p.77.

O Museu como disponibilidade parece ser uma instância de descobertas e de relações constantes e está impregnado pelas manifestações a sua volta. Pode e deve ser pensado como um gerador de vida, sendo ao mesmo tempo centro e periferia, o lugar onde vários pontos se interligam na grande rede associativa de pensamento, de idéias, de modos de ser e estar a cada novo momento e a cada novo espaço vivido. E pode expandir-se nas mais variadas ações que atinjam o sujeito e o coletivo, nas mais diversas manifestações - e ao mesmo tempo, estar nas manifestações como parte integrante de seu corpo, ser fundamentalmente, como já apontamos, agente transformador de diferenças no presente.

CAPÍTULO 3

CRIAÇÃO, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO NA ARTE DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA E LUCIO FONTANA



III – Criação, linguagem e representação na arte de Joaquín Torres García e Lucio Fontana

Neste capítulo propomos pensar a obra de Joaquín Torres García e Lucio Fontana, dois artistas latino-americanos, que viveram grande parte de suas vidas na Europa. Em suas carreiras renovaram a linguagem artística, cada um a seu modo, e influenciaram movimentos e artistas das mais variadas vertentes. Além disso, estabeleceram novos desafios para a relação obra e Museu. A escolha de trabalhar com estes artistas vem da importância que possuem, não somente para a arte latino-americana e europeia, mas também pela intensa criação de um pensamento sólido sobre a arte, que ultrapassa o próprio campo da arte, se aproximando da filosofia e de um pensamento sobre a existência. Torres García, nos primeiros quarenta anos do século XX, com seu Universalismo Construtivo; e Fontana, até os anos sessenta, com o Movimento Espacial, ampliam o horizonte de discussões acerca da arte, da vida e da existência e permitem ampliarmos as questões em torno do homem e do Real.

Joaquín Torres García, artista e teórico, nasceu em 1874, em Montevideu, capital do Uruguai. Aos dezessete anos mudou-se para a Espanha com a família. Em Barcelona, realizou sua formação artística e acadêmica, tornando-se um dos artistas-chave do modernismo catalão. No início da década de 1920, passou dois anos em Nova York, onde realizou vários trabalhos inspirados na dinâmica da cidade. Em 1922, de volta à Europa, radicou-se primeiro na Itália, logo depois no sul da França. Durante os cinco anos em que viveu em Paris (1927-1932), sua arte inicia sua fase madura. É neste momento que o artista entra em contato com os movimentos de vanguarda da época. Seus trabalhos passam então do caráter clássico e simbolista para um processo de integração aos grandes movimentos construtivos do início do século XX. Sob influência principalmente do neoplasticismo holandês – representado por Piet Mondrian e Theo Van Doesburg, ele dá os primeiros passos em direção ao seu Universalismo Construtivo, caracterizado pela busca de um espaço plástico puro, no qual revela, entretanto, e apesar de todas as influências, particularidades expressivas notáveis. Na década de 1930 organiza, junto com Michel Seuphor, o movimento

Cercle e Carré, primeiro grupo internacional de arte abstrata a reunir todas as tendências de arte não-figurativa, com a presença de artistas como Mondrian, Ozenfant, Prampoline, Kandinsky, Léger, Pevsner e Vantongerloo. Nessa mesma época, organiza a primeira exposição de artistas latino-americanos, com a presença de Rivera, Orozco e Figari. Em 1932, muda-se para Madrid, retornando em 1934 a Montevidéu, onde desenvolve intensa atividade docente. Abre, então, o Atelier de Arte Construtiva Universal e funda a Associação de Arte Construtiva. Neste momento o artista consolida o seu Universalismo Construtivo, desenvolvido até o final da sua vida, em 1949.

Já Lucio Fontana, de origem argentina, vive pouquíssimo tempo em sua terra natal. Nasce em 1899, em Rosário de Santa Fé, filho de Luigi, escultor, e da atriz de teatro Lucia Bottino, argentina de origem italiana. Com seis anos de idade, acompanha seu pai a Milão, onde começa seus estudos. Em 1921, com 20 anos de idade, volta para a Argentina, dando início a sua atividade de escultor no ateliê do pai. Retorna a Milão em 1928 para estudar na Academia de Brera, onde permanece até 1940. Neste período, já um renomado escultor, será intensa a sua atividade junto aos arquitetos vanguardistas de Milão. No início de 1940 decide voltar à Argentina, onde permanece por sete anos durante a Segunda Guerra. No final deste período começa a definir-se um novo momento na arte de Fontana: sem abandonar completamente as suas inquietações artísticas prévias, inicia a fase mais decisiva de sua carreira artística, já com 45 anos de idade. Entra em contato com o grande clima de renovação do cenário portenho (Grupo Madí e Associação de Arte Concreta-Inventiva) e atua como professor, na Escola Livre de Artes Plásticas Altamira e na Escola de Belas Artes Manuel Belgrano. Volta para a Itália em 1947 e será neste período que sua arte definitivamente se renovará dando-se o início do Movimento de Arte Espacial que será decisivo para as correntes artísticas posteriores.

3.1 O Universalismo Construtivo

O Universalismo Construtivo de Joaquín Torres García caracteriza-se pela busca de um espaço plástico puro, que revela, entretanto, particularidades expressivas.

Com a criação de uma ordem estética pessoal, o artista quis chegar a uma arte que para ele era puramente abstrata, concreta e universal. Sua obra pode ser vista

como uma síntese entre as formas puras do pensamento e os aspectos intuitivos do artista. Ela se caracteriza pelo equilíbrio entre a abstração geométrica, inspirada nas grandes tradições matemáticas do passado e o mundo dos ícones e símbolos na invenção de uma linguagem altamente sugestiva.

A idéia de ordem, construção e estrutura definem o Universalismo Construtivo. Para o artista a construção é a harmonia e a ordem entre todos os elementos intrínsecos dentro de um todo construtivo. Através da criação de uma malha geométrica na superfície de seus desenhos e pinturas – primeiro com o emprego de linhas ortogonais, depois a partir da regra matemática dos retângulos áureos, conhecida como “Secção Áurea” – o artista vai encontrar uma forma universal de expressão humana. A regra áurea é considerada uma constante do universo e é o modo mais harmonioso e simétrico de dividir um segmento em duas partes.

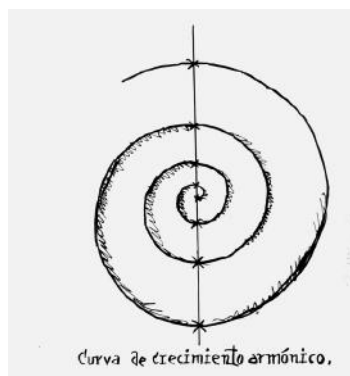
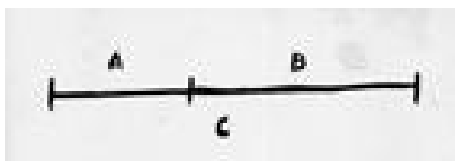


Fig. 07 e 08
Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro **Universalismo Construtivo**, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

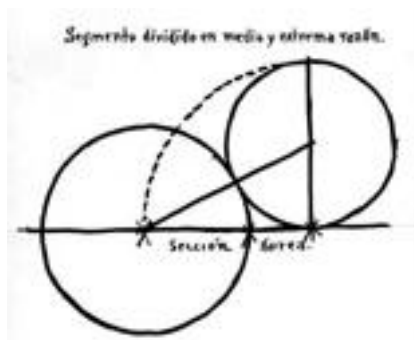


Fig. 09 e 10. Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro **Universalismo Construtivo**, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

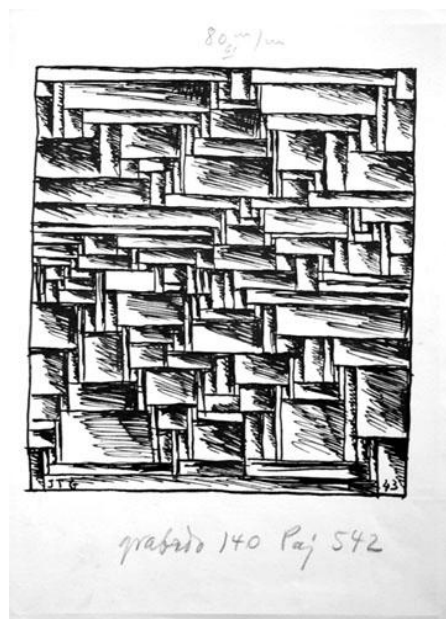


Fig. 11 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro **Universalismo Construtivo**, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

O artista²⁵⁰ nos explica que uma obra construtiva universal deve, antes de tudo, não apenas ordenar o espaço, mas criar uma ordem: “devemos considerar a unidade da superfície e dividi-la. As divisões que determinam o espaço devem estar em relação: e entre elas, existir uma equivalência a fim de que a unidade do conjunto fique inteira.” Dentro destas divisões que são retângulos áureos o artista desenha variados signos lingüísticos: ícones e símbolos.

Em um primeiro momento do Universalismo Construtivo, até 1929, o artista, nos desenhos e pinturas, arranja e rearranja os signos segundo sua própria intuição, de maneira frontal e planar, dentro de uma lógica de arquitetura. É interessante notar que na construção dos signos, o artista utiliza as três formas básicas da geometria: o quadrado, o círculo e o triângulo. Os símbolos, ele pretende que sejam “*idéias-matéria*”, entendidas como formas puras, vindas da sua sensibilidade: a emoção dá vida à idéia, e a matéria, sensível ou plástica, não faz mais que se materializar. Neste processo, ele esvazia os símbolos de suas semânticas originais, para logo re-semantizá-los dentro de uma nova sintaxe. Para Torres García, se o artista é um criador de símbolos é porque a “*forma simbólica*” é, não somente algo dentro da estrutura racional, senão que da alma e da matéria e possui um valor mágico. O artista

²⁵⁰ TORRES GARCÍA, Joaquín. Vouloir Construire, 1930. In: SERS, Philippe (Org.) **VVAA, Cercle et Carré**, Paris: Pierre Belfond, 1971. p.45

não considera o universo dos signos como **representação** da realidade e sim como uma **forma ideal de expressão** humana. Desta maneira, não atribuímos aos signos o status de representações, mas sim manifestações das *idéias-matérias* que encarnam significações. Diz o artista²⁵¹:

Geometria y simbolismo, tendrían que ser la manera natural de expresarse el artista. Geométricamente primero por ser el lenguaje gráfico de la razón; y; simbólicamente, porque el símbolo es, en realidad, también idea gráfica. El símbolo, en verdad, no representa a otra cosa, como acontece con otra imagen cualquiera, sino que por el contrario se representa a sí mismo.. Pues en él, idea y forma son la misma cosa; una sola e idéntica cosa: es la idea-materia o la materia idea, como se quiera. Que es lo que se realiza en todo objeto: la idea mesa no difiere de la mesa real, es la misma cosa; y así con todo.

Neste sentido, a idéia de símbolo, que para o artista apresenta-se como idéia-matéria, como manifestação direta, difere daquela empregada por Jakobson quando define os signos lingüísticos. Para o lingüista, o símbolo opera por contigüidade instituída, apreendida, entre o significante e o significado, como já vimos no primeiro capítulo. Por exemplo, o símbolo da justiça é a balança.



Fig. 12 - *Composición Universal*, 1937. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm
Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna, Paris.

A partir de 1930, em um segundo momento, com a proposta de resgatar as

²⁵¹ TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 834p. 2v. P.97

origens artísticas das culturas pré-históricas e ameríndias, agrega, a seu vocabulário próprio, ícones e símbolos de culturas antigas, com ênfase no imaginário indo-americano das culturas pré-colombianas. Ele acreditava que as culturas antigas tais como a egípcia, caldéia, grega, etc. possuíam a noção do verdadeiro espírito da arte quando manifestavam uma síntese baseada em uma visão abstrata do mundo.

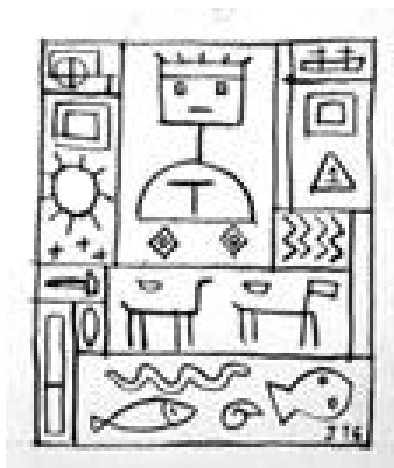


Fig. 13 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro **Universalismo Construtivo**, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

3.1.1 O Homem-Universo, a ordenação do mundo e as três categorias fundamentais na arte de Torres García

Na construção de sua arte, Torres García parte de um ideal de espaço que, por sua vez, atende a um ideal de arte e um ideal de homem que se encontra no equilíbrio da sua faculdade mental ou racional, emocional ou intuitiva e instintiva. O artista considera **o homem não como representação do universo, mas sendo o próprio universo: um Homem-Universo**. A geometria é a forma universal e ideal de expressão humana.²⁵²

Segundo Barbara Duncan²⁵³ o homem, para Torres García, como manifestação do universo, integra-se a três cosmos ou planos da existência, que compõem três categorias²⁵⁴ fundamentais de signos - como pode ser observado no desenho *Composición Cós mica con Hombre Abstrato*, de 1933. O primeiro plano é o

²⁵² TORRES GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Construtivo**. Op. Cit., p.147.

²⁵³ DUNCAN, Bárbara. **Joaquín Torres-García, 1974-1949, Cronología y Catalogo de la Colección Familiar**. Austin: The University of Texas at Austin, 1974, p.95.

²⁵⁴ Do grego: *kategoría* (acusação, atributo), pelo latim *categoria*. Conceitos gerais que exprimem as diversas relações que podemos estabelecer entre idéias ou fatos. Originalmente significa acusação, no sentido de atribuir um predicado a algo ou alguém. Aristóteles, o primeiro a usar o termo em sentido técnico, assim chamava “categoria do ser” aos predicados gerais atribuídos ao mesmo, correspondendo, então, as distintas classes do ser, distintas classes de predicados.

mental ou racional: o mundo abstrato, das idéias, indicado pelo triângulo: o *macrocosmo*, onde se encontram os elementos ligados à ordem, à geometria, à estrutura, à arquitetura, aos números; O segundo é o plano emocional, da concepção intuitiva, indicado pelo coração: o *mesocosmo*, onde se encontram os elementos ligados ao astral, à forma à alma, ao inconsciente e à magia; o último, o plano da matéria, é o da vida instintiva – animal, vegetal, mineral–, indicado pelo peixe: o *microcosmo*, onde se encontra os elementos ligados à sensação, ao físico, à vida, à terra, à matéria, ao corpo, à cor, ao instinto. A sistematização de palavras, números, formas geométricas e signos dentro da composição plástica atende a uma visão cósmica e total e corresponde a uma linguagem metafísica²⁵⁵ do *Homem-Universo*.



Fig.14
Composición Cósmica con Hombre Abstract, 1933.
Tempera sobre cartão. 74,9 x 10,2 cm.
Fonte: Coleção Familiar, Montevideú.

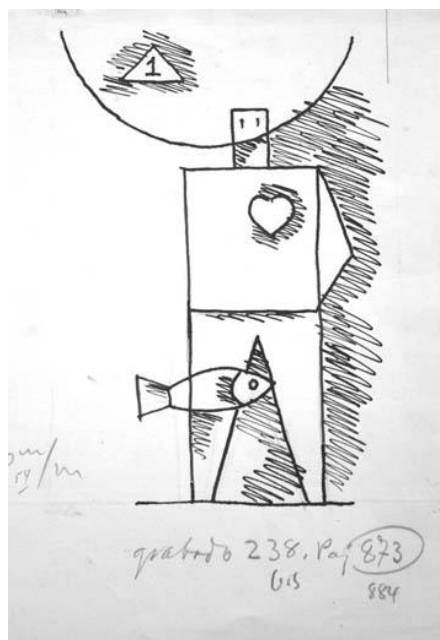


Fig.15
Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro
Universalismo Construtivo, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

Em dois desenhos, intitulados “*Plano Intelectual*” e “*Forma Símbolo*” de 1930, podemos observar com mais clareza o processo de sistematização ideal que separa os signos nos três planos da existência no universal.

²⁵⁵ Metafísica, do Grego (μετα [meta] = depois de/além de e Φυσις [physis] = natureza ou físico). É um ramo da Filosofia que estuda o mundo como ele é. O ramo central da metafísica é a ontologia, que investiga em quais categorias as coisas estão no mundo e quais as relações dessas coisas entre si. A metafísica também tenta esclarecer as noções de como as pessoas entendem o mundo, incluindo a existência e a natureza do relacionamento entre objetos e suas propriedades, espaço, tempo, causalidade, e possibilidade.

No desenho “*Forma Símbolo*”, Torres García esboça uma tabela de classificação a partir das Três Categorias Fundamentais de signos: do *triângulo*, do *coração* e do *peixe*.²⁵⁶ Logo abaixo destes três signos estão divididos, em classes e subclasses, outros signos, em grande variedade. Abaixo da categoria *triângulo* estão todos os tipos de abstrações geométricas, que vão dos números à raiz quadrada, às medidas, às formas geométricas, etc. Abaixo da categoria *coração* dividem-se duas classes de signos que podemos indicar como separados por suas oposições ou complementaridades, por exemplo: do lado direito vemos o sol, o homem, o templo, a bússola, as palavras *bem* e *positivo*; do lado esquerdo, vemos a lua, a mulher, a casa, a balança, as palavras *mal* e *negativo*. Finalmente, abaixo da categoria *peixe*, subdividem-se três subclasses de signos que expressam o plano da matéria, a vida instintiva: a vida animal, vegetal e mineral. Já no desenho *Plan Intelectual* vemos, mais uma vez, a ordenação em classes, da idéia do Homem-universo, no qual Torres García nomeia os três planos da existência como sendo o **Plano Intelectual**, o **Plano Magnético** e o **Plano Físico** que correspondem aos três planos fundamentais descritos acima.



Fig. 16
Forma Símbolo, 1930. Lápis sobre papel
15,3 x 10,2 cm. Fonte: Coleção Familiar, Montevidéu



Fig. 17
Plan Intelectual, 1930. Lápis sobre papel
22,6 X 14,0 cm. Fonte: Coleção Familiar, Montevidéu

²⁵⁶ Não cabe neste momento, interpretar cada signo utilizado por Torres García e as relações que estes têm com a história das simbologias e mitologias universais. Esta é uma tarefa hercúlea que demandaria uma análise detida da obra do artista como um todo e um profundo conhecimento de toda a literatura produzida por ele, que é vastíssima.

3.1.2 A escrita e os signos lingüísticos na obra de Torres García

A partir de 1938, Torres García elabora um alfabeto próprio que em parte é criado por ele e em parte deriva de civilizações antigas. Ele utiliza este alfabeto tanto em suas obras plásticas quanto nos livros teóricos que escreve - obras de arte escritas com palavras e com signos lingüísticos.

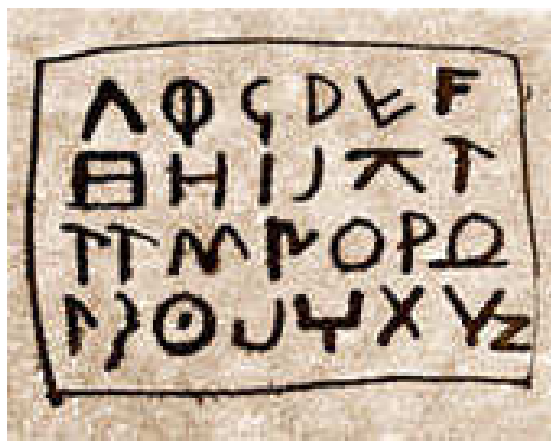


Fig. 18 - *Alfabeto*, 1938. Tinta sobre papel. 12,4 x15 cm
Fonte: Coleção Privada, Nova York.



Fig. 19
TORRES GARCÍA, Joaquín. *Ce que je sais, et ce que je fais par moi- Même*. Montevideo: Fundación Torres García, 1974. (Fac-símile) 1ª ed. 1930.

Ao longo de todo o período Construtivo Universal, Torre García irá aprimorar sua obra. Vemos uma gradativa mudança e incorporação de novos signos à sua pesquisa plástica. Notamos, ainda, que o artista exerce uma grande liberdade em suas escolhas compositivas: por vezes, emprega signos pertencentes a uma só categoria ou plano cósmico; ora escolhe duas categorias ou planos, e ora realiza sua composição plástica empregando as três categorias ou os três planos.

No óleo sobre cartão “*Construction*”, de 1933, observamos que além do artista utilizar os signos das três categorias, ele arranja-os no espaço de maneira a atenderem à ordem espacial proposta no desenho “*Composición Cósmica con Hombre Abstrato*”. Na parte superior podemos encontrar os signos que integram o Macrocosmo: o triângulo, o relógio, a raiz quadrada, a régua, etc.; no meio estão os signos que integram o Mesocosmo: o coração, o sol, a mão, a escada, a balança, etc.; na parte inferior ou Microcosmo aparecem o peixe, o homem, a mulher, as plantas, um animal de quatro patas, o caranguejo, o caramujo, as rochas etc. A invenção plástica virá do funcionamento harmônico de todos estes elementos, atendendo a uma ordem estética abstrata.

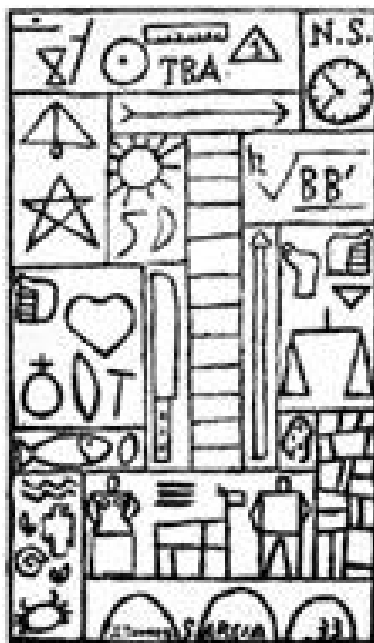


Fig. 20 - *Construction*, 1933. óleo sobre madeira. 57, 8 x 33,6 cm.
Fonte: Coleção Royal S. Marks Gallery Ltd, Nova York.

Em outras obras o artista faz com que os signos ultrapassem os subespaços, misturando-se com a própria malha geométrica, ou compondo dentro de si a própria malha.

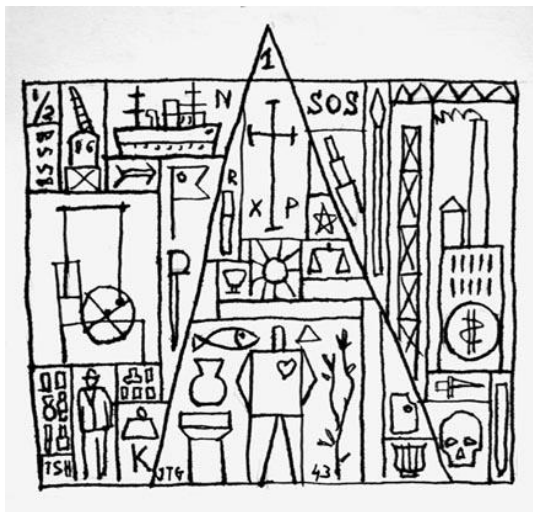


Fig. 21
Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro *Universalismo Construtivo*, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García, Montevideu.



Fig. 22
Barco Construtivo América, 1943.
Óleo sobre cartão. 74 x 50,3 cm
Fonte: Coleção Museu Torres García, Montevideu.

A obra de Torres García expressa uma intensa dinâmica e riqueza: primeiro, no emprego do compasso de ouro, na busca das proporções universais, na construção dos retângulos áureos, o artista cria um ritmo harmônico com infinitas possibilidades espaciais no plano do papel e da tela; em segundo lugar, ao utilizar uma entrelaçada rede de signos, que a todo o momento e em cada obra apresentam-se diferentemente arranjados no espaço, cria sempre novas significações, tal como sugere Chauí e como foi apontado no primeiro capítulo: a linguagem relaciona-se com sentidos já existentes e cria sentidos novos; exprime e descobre significados e tem o poder de suscitar significações, de evocar recordações, de imaginar o novo e o inexistente. Nenhuma obra, neste sentido, se repete, tanto no que se refere à estrutura espacial dos retângulos áureos, quanto nas composições semânticas empregadas neles.²⁵⁷

As obras construtivas universais de Torres García são expressões de uma linguagem metafísica a qual podemos decifrar à medida que nos envolvemos com ela. O artista pretende que sua linguagem seja acessível a todos os povos, em qualquer tempo. Diante de uma obra construtiva universal, diversos conteúdos semânticos se abrem a cada novo olhar, como se abríssemos as primeiras páginas de um novo livro, ou como quando sentamos no escuro do cinema para assistir a um filme pela primeira vez; ou ainda como quando escutamos uma nova música. O que se trata é da

²⁵⁷ Em nossa análise não iremos discutir as questões relativas à cor empregada em suas obras, limitando-nos a dizer que ele utilizava os tons e não as cores puras, por acreditar que o tom não é cor e sim valor. Os tons ou valores para o artista não são as tintas ou cores: a cor é pura sensação; o tom é forma, peso, volume: arquitetura. A escala de cores é algo físico; a escala de valores ou tons é a medida.

capacidade do artista de produzir sentidos diversos e renovados a partir do universo das idéias - e construir um universo de Conhecimento que abarca a existência.

Acreditamos que o *Universalismo Construtivo* é uma forma de apresentação e sistematização do conhecimento Universal na Arte. Nesta vontade de equilíbrio entre a abstração geométrica e as expressões simbólicas, Torres García pretende, em um primeiro ato, não apenas expressar a idéia do *Homem-Universo* em constante movimento, em dinâmica infinita, através das estruturas plásticas, mas também apresentar este *Homem-Universo* a partir de suas *idéias-matérias*. Além disso, em um segundo ato, sistematiza este conhecimento através das tabelas de classificação dos signos que definem os três planos da existência, como já apresentados acima. Os seres humanos classificam instintivamente a todo o momento pessoas e objetos do mundo, com quem e com os quais se relacionam. Todas as nossas ações no mundo são envolvidas por atos classificatórios que organizam e sistematizam o conhecimento. Classificar é dispor os conceitos, segundo suas semelhanças e diferenças, em certo número de grupos metodicamente distribuídos.²⁵⁸ É a ação organizante de ordenar um determinado conjunto de seres ou coisas em agrupamentos menores, a partir de características semelhantes partilhadas por alguns (que os incluem dentro de determinado grupo) e não compartilhada pelos demais (que não pertencem a esse grupo).

O teórico da Biblioteconomia Shiyali Ramanrita Ranganathan²⁵⁹ acredita que o conhecimento é a “totalidade das idéias conservadas pelo ser humano”, através da observação das coisas, fatos e processos do mundo que o cerca. É um *continuum* dinâmico e é sinônimo de *Universo de Idéias*. Junto com a capacidade de criar idéias, coexiste a capacidade para o desenvolvimento de uma linguagem articulada como meio de comunicação. E é a linguagem que diferencia o homem de outras criaturas. “A linguagem da escrita faz com que a comunicação seja mais difundida do que a linguagem falada. Mas a linguagem é mais perigosa do que a idéia. Homônimos e sinônimos, portanto, florescem como erva daninha.”²⁶⁰ A idéia, para o autor, é o produto do pensamento, da reflexão, da imaginação, que passou pelo intelecto, integrando com a ajuda da Lógica uma seleção de conjuntos que ele denomina de “*apercepções*”, e ou diretamente apreendida pela intuição e depositada pela memória.

²⁵⁸ PIEDADE, Maria Antonieta Requião. **Introdução à teoria da classificação**. Rio de Janeiro: Interciência, 1983, p.09.

²⁵⁹ RANGANATHAN, S.R. **Prolegomena to library classification**. Bombay: Asia Publishing House, 1967, p.81.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.327.

O homem deposita na memória *perceptos puros*, isto é, impressões produzidas por qualquer entidade através de um sentido primário simples. A associação de dois ou mais *perceptos* puros, formados simultaneamente ou numa sucessão rápida, compõem os *perceptos* compostos. A partir da associação de *perceptos* puros e compostos se formam os conceitos, que produzem na mente do ser humano um quadro de identidade com o mundo que o cerca. Em um momento posterior à formação dos conceitos pode ocorrer a assimilação de novas experiências, o que leva ao processo que Ranganathan denomina de *apercepção*.²⁶¹ Já a classificação é considerada por ele como a base da organização do conhecimento; neste sentido, os sistemas de classificação não podem ser considerados somente técnicas, mas também estruturas profundamente teóricas que sempre terão implicações filosóficas.²⁶²

A sistematização do conhecimento realizada por Torres García se insere no contexto das classificações filosóficas, voltadas para uma organização mais elaborada, sofisticada, dos conhecimentos humanos. Como lembra Maria Luiza de Campos²⁶³ o *Universo do Conhecimento* ou *Universo Original das Idéias* não somente é o local onde estes agrupamentos do conhecimento humano são conservados, mas também o local onde existe um movimento que propicia um repensar constante sobre a apreensão das observações feitas pelo ser humano, a partir do mundo que o cerca.

É no âmbito do *Universo do conhecimento ou do Universo Original das idéias* que a produção artística de Torres García se dará: *a obra se constitui no instante mesma que é pensada, a partir da idéia, que materializada será a “idéia-matéria”, em uma constante renovação.* O conhecimento, assim como a arte, em Torres García, estão em constante processo de vir a ser, onde não se devem esgotar as possibilidades criativas e associativas. Para ele não existe um lado de dentro e um lado de fora, um antes e um depois: “sentir, pensar e fazer é um só ato, um ato quase

²⁶¹ SEPÚLVEDA, Fernando A. M. **A Gênese do pensar de Ranganathan**: um Olhar sobre as Culturas que o influenciaram. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. P.17. Disponível em: < <http://www.conexaorio.comlbiti/sepulveda/index.htm> >. Acesso em: 20 jul. 2007.

²⁶² Os sistemas de classificação podem se dividir conforme a finalidade: as classificações filosóficas (ou classificação das ciências, classificação do conhecimento ou, ainda, classificação metafísica) voltadas para a definição e a hierarquização do conhecimento humano e as classificações bibliográficas dirigidas para “a ordenação dos documentos (livros, etc.) nas estantes ou nos arquivos” e “a ordenação das referências nas bibliografias ou das fichas nos catálogos. PIEDADE, Maria Antonieta Requião. **Introdução à teoria da classificação**. Op. Cit., p.61.

²⁶³ CAMPOS, Maria Luiza de A. **Linguagem Documentária**. Teorias que fundamentam sua elaboração. Niterói: EdUFF – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001, p.40.

inconsciente”²⁶⁴ um ato orgânico, processual e ontológico. Sua criação pretende-se ontológica no que tange ao três lócus do conhecimento, enquanto relação do pensamento com o real proposto por González de Gómez²⁶⁵: “a excelência do conhecer não passa pelo representar, o *lócus* é ontológico, ou seja, é o homem como o mundo na ordem do ser.”

O universo das idéias em Torres García tanto pode ser o produto do pensamento, da reflexão, quanto apreendidas diretamente da intuição e depositadas na memória. De fato, o artista reivindica a intuição na construção de seu universo simbólico e a *apresentação da idéia metafísica do Homem-Universo* e de “*idéias-matéria*” em sua simbologia. Para o artista sua arte é parte constitutiva de um todo Universal.²⁶⁶ É pura linguagem em formação e, neste sentido, já não estamos mais falando da representação formal, ou da diluição da forma na arte, mas da substituição da forma pelo signo: a pesquisa artística já não determina categorias formais, mas campos semânticos.

O Universalismo Construtivo de Torres García é considerado mais que uma arte, está fundamentado em uma sólida construção filosófica. Torres García, em carta escrita em 1937,²⁶⁷ ao falar do Atelier de Arte Construtiva, revela:

Mas, o mais interessante é o grupo que formei. Não é uma sociedade artística como qualquer uma. Sabe que minha arte não quer ser apenas uma manifestação estética, mas que tem outra base que pretende compreender a toda ordem de coisas por um sentido universal. Pois bem, em tal plano descansa esta instituição, que transcende o mero aspecto artístico, quase tangencia o religioso.

Torres García nos deixa um legado valiosíssimo não apenas por sua criação artística, mas também pelo seu exaustivo trabalho teórico e educativo. Sua história de vida está estreitamente vinculada à sua obra, e esta reflete uma poderosa busca do sentido da arte e da existência. Por tudo isso ele é apontado, com justiça, como uma das figuras mais importantes da arte latino-americana do século XX.

²⁶⁴ TORRES GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Construtivo**. Op. Cit., p.99.

²⁶⁵ GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**, Brasília, n.3, p.217-222, jul.dez. 1970, p.218.

²⁶⁶ É interessante notar a semelhança das proposições de Torres García com os fundamentos teóricos de Ranganathan que têm como ponto de partida uma visão holística do Universo, sob influência das Culturas Brâmane e Chinesa e também da Astrologia.²⁶⁶ na construção de seu universo de Classificação que também está demarcado por três planos de trabalho: o Plano Ideacional, o Plano Verbal e o Plano Notacional, assim como, pelas Cinco Categorias Fundamentais: Personalidade, Matéria, Energia, Espaço e Tempo.

²⁶⁷ Torres García, Joaquín. Carta a Guillermo de Torre 18 nov. 1937. In: GRADOWCZYK, Mário H. **Joaquín Torres García**. Bueno Aires: Ed. de Arte Glaglianone, 1985, p.62.

3.2 Lucio Fontana e o espacialismo

Lucio Fontana produziu uma obra complexa e heterogênea - com uma rica estrutura ramificada, em movimento e em contínua revisão. Soube percorrer vários caminhos, muitas vezes simultâneos, em uma constante atitude experimental e de renovação do fazer artístico. No conjunto da sua criação, encontramos obras com inquietações e estruturas diversas, dialogando e questionando-se reciprocamente: esculturas em bronze, gesso, terracota, cimento; cerâmicas; desenhos; Ambientes Espaciais; Conceitos Espaciais; relevos murais; monumentos; mosaicos; decorações; projetos e intervenções arquitetônicas, dentre outras.

Esta grande variedade de obras realizadas ao longo de sua vida está marcada por uma investigação vital e dinâmica do real e por um pragmatismo imaginativo aberto, que não se limita a questões estilísticas e que não define nenhum princípio único ou ideal. Sua pesquisa artística é principalmente inventiva e fenomenológica e não busca uma verdade na arte, mas uma livre experimentação de diversas linguagens, meios e materiais.²⁶⁸ Par Bernard Blistène²⁶⁹ o espaço em que Fontana se desenvolve é polimorfo: um léxico aberto.

Pretendemos aqui abordar uma das vertentes da obra de Fontana: a concepção de espaço que informa e estrutura os *Ambientes Espaciais*. Esta fase desafiante da obra de Fontana se inicia após a redação do **Manifiesto Blanco**, em 1946, na Argentina, e perdura na Itália a partir de 1947. Neste período Fontana, junto com outros artistas italianos, desenvolve teórica e plasticamente o movimento conhecido como **Espacialismo**. Em 1949 o artista realiza em Milão seu primeiro *Ambiente Espacial*, que será o núcleo das novas experimentações ao longo dos anos 50 e 60.

A contemporaneidade da obra de Fontana reside no deslocamento da investigação artística para além do problema da representação/abstração, muito cara aos modernos que buscavam uma “categoria de ser” da arte. O que move o artista, neste momento, são as reflexões a respeito do espaço, do tempo e a matéria.

²⁶⁸ Fontana realiza “(...) um tipo de revisão crítica das proposições quase sempre unilaterais das gerações precedentes...” CRISPOLTI, Enrico. **Fontana**. Catálogo Geral. Milão: Edição Electa Spa, 1986, p.11.

²⁶⁹ BLISTÈNE, Bernard. “The Heliotropo”. In: **Lucio Fontana**. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988, p.17.

3.2.1 Os Manifestos Espacialistas

Das intensas discussões artístico-intelectuais que mantém com seus alunos, na Argentina, surge o **Manifiesto Blanco**²⁷⁰ (1946). Redigido e assinado pelo grupo, o manifesto começa exortando a ciência a dirigir parte de suas investigações ao descobrimento de novos meios para a realização e o desenvolvimento de uma arte tetradimensional.

O manifesto postula uma arte com valores próprios, que se mantenha longe tanto da representação quanto da abstração que não respondia às exigências do homem atual - formado na necessidade de ação. O manifesto pede uma mudança na essência e na forma da arte. É necessária uma arte maior em conformidade com as exigências do “*novo espírito*.”²⁷¹, conseqüência direta dos surpreendentes avanços científicos e tecnológicos da época, os autores interessam-se fundamentalmente pela dinâmica da matéria (o movimento)²⁷²:

A estética do movimento orgânico substitui a estética vazia das formas fixas. A matéria em movimento manifesta sua existência total e eterna, desenvolvendo-se no tempo e no espaço, adotando em sua transformação os diversos estados da existência.²⁷³

Outro item importante do Manifesto que se aproxima ainda de uma atitude futurista é a função do subconsciente na criação artística: “Na criação das formas, a razão está subordinada ao subconsciente, ela não cria.”²⁷⁴ Segundo Giulio Carlo Argan²⁷⁵ a unidade do real, para os futuristas, não devia dar-se no pensamento, através de um procedimento de raciocínio, mas na sensação fortemente emotiva da realidade: “a ação do artista deve, pois, atuar sobre a realidade, intensificar seu

²⁷⁰ BALLO, Guido. **Lucio Fontana**, Praeger Publishers, New York, 1971, p. 185.

²⁷¹ Podemos dizer que a concepção de um “novo espírito” por parte dos autores do *Manifiesto Blanco* está intimamente relacionada com a concepção de Guillaume Apollinaire. Em seu texto “L’Esprit Nouveau”, Apollinaire se refere repetidas vezes, e de vários ângulos, às transformações de visão do mundo que haviam produzido novas descobertas científico-tecnológicas. Mesmo que o poeta francês se refira fundamentalmente à poesia, suas idéias são, essencialmente, similares às do *Manifesto Blanco* no que se refere à possíveis mudanças que uma nova visão do mundo gera na produção da arte. Não é falta de coincidência que Fontana admirasse tanto a Boccione e que Apollinaire tenha sido, por muitos, considerado o grande expoente do futurismo.

²⁷² Fontana, Lucio. *El Manifiesto Blanco*. Op. Cit., p.186.

²⁷³ As idéias que se apresentam no manifesto são muito próximas às dos futuristas que exigiam uma mudança de atitude na arte. O que oferecia o futurismo ao mundo? O futurismo era um movimento que colocava a idéia antes do estilo. Além de debater-se com os valores tradicionais da arte, voltava-se para uma estética de vanguarda: “As pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de captar aspectos não visuais: o dinamismo do ambiente.” LYNTON, Norbet. *Futurism*. In: Nikos Stangos. **Concept of Modern Art**. Nova York: Thames and Hudson, 1981, p.102.

²⁷⁴ Fontana, Lucio. *El Manifiesto Blanco*. Op. Cit., p.186.

²⁷⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno**. Op. Cit., p.383.

dinamismo e torná-la mais emocionante.”²⁷⁶ Por fim, o manifesto afirma a *arte como síntese* - uma arte integral, na qual o ser funciona e se manifesta em sua totalidade²⁷⁷:

Concebemos a síntese como uma soma de elementos físicos: cor, som, movimento, tempo, espaço, integrando uma unidade físico-psíquica. Cor, o elemento do espaço; som, o elemento do tempo, e o movimento, que se desenvolve no tempo e no espaço, são as formas fundamentais da nova arte, que contém as quatro dimensões da existência. Tempo e espaço.

Deste Manifesto nascem as premissas de uma arte que discute e repensa não só as questões sobre a matéria, mas também sobre o tempo e espaço. Estas idéias serão desenvolvidas por Fontana junto a outros artistas, arquitetos e intelectuais italianos, depois da sua volta para Itália, em abril de 1947 - quando se inicia o intercambio de idéias, em reuniões realizadas no estúdio dos arquitetos Rogers, Peressuti e Belgioioso, na Galeria del Naviglio e no estúdio de Gaimpiero Giani.

No começo deste período europeu definitivo, Fontana inicia o **Movimento de Arte Espacial** e cria coletivamente um conjunto de manifestos espacialistas (1947-1952). O artista realiza suas três primeiras *Sculturas Spaziales* (1947), obras que podemos considerar como inaugurais da sua arte espacialista.

O **Primeiro Manifesto Espacialista (Spaziale 1)**²⁷⁸ de maio de 1947, aponta para o gesto como elemento essencial na criação. *O gesto como ato e como matéria da criação*: “a arte se fará eterna enquanto gesto, mas morrerá como matéria.”²⁷⁹

Nós queremos desvincular a arte da matéria, desvincular o sentido eterno da preocupação com o imortal. E não nos interessa se um gesto, realizado, vive um milésimo de segundos ou um milênio, porque estamos convencidos de que, uma vez cumprido, ele é eterno.

A idéia de destrutibilidade da obra de arte no tempo, também será tratada no **Segundo Manifesto do Espacialismo** de 1948 (*Spaziali 2*)²⁸⁰. Em todas as obras de Fontana o gesto é o ato primordial para a constituição do trabalho criativo.

²⁷⁶ Ibid., p. 539 .

²⁷⁷ BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op. Cit., p.186.

²⁷⁸ Todos os manifestos analisados foram extraídos de: BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Nova York: Praege Publishers, 1971. O Primeiro Manifesto foi escrito por Fontana e pelo filósofo e artista Beniamino Joppolo em conjunto com o crítico Giorgio Kaiserlian e a escritora e artista Milena Milani.

²⁷⁹ BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op., Cit., p.198.

²⁸⁰ Ibid. bitem. O Segundo Manifesto do Espacialismo foi redigido por Lucio Fontana, Gianni Dova, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian e Antonino Tullier em 18 de março de 1948, Milão.



Fig. 23 e 24 - **Lucio Fontana**. Fotos: acervo Fundação Fontana, Milão

Outro ponto abordado no **Primeiro Manifesto Espacialista (Spaziale 1)** é a aproximação entre arte e a ciência:

Recusamos a pensar que a ciência e a arte sejam dois fatos distintos, ou seja, que os gestos realizados por uma das duas atividades possam não pertencer também à outra. Os artistas antecipam gestos científicos, os gestos científicos provocam sempre gestos artísticos. Nem o rádio, nem a televisão podem brotar do espírito do homem sem a urgência que vai da ciência à arte.

Para dar-se uma forma mais acabada ao Movimento Espacial, é lançada em 1950 uma **Proposta de Regulamento do Movimento Espacial**²⁸¹. Nela, reconhece-se Fontana como o fundador do Movimento Espacial no mundo; afirma-se que o Movimento Espacial deve utilizar novos meios que a tecnologia colocava à disposição dos artistas, como: o rádio, a televisão, a luz ultravioleta, o radar e mais todos os meios que a inteligência humana ainda poderia descobrir²⁸²; e, além disso, toda invenção (e não mais a obra) seria concebida para ser projetada no espaço.

Um outro ponto fundamental da Proposta para a problemática dos *Ambientes Espaciais* está presente nos itens 8 e 9 desse Regulamento, onde afirma-se que o artista espacialista não impõe mais ao espectador um tema figurativo, mas dá a ele a condição de *criar por si mesmo, através da imaginação e das emoções que recebe*.

²⁸¹ A Proposta foi assinada por Fontana, Milena Milani, Giampiero Giane, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, Carlos Cardazzo em 2 de abril de 1950, Milão. BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op. Cit., p.208.

²⁸² De fato, Fontana realizará diversas experimentações. Em suas *Ambientações Espaciais*, utiliza a luz de Wood (luz ultravioleta), a luz fluorescente, o néon e trabalha com vernizes fosforescentes. Participa, em 1952, de uma transmissão televisiva experimental na Rai TV de Milão, na qual utiliza seus primeiros **Buchi** como telas para a projeção de imagens luminosas em movimento. No entanto, suas experimentações mais caras se darão em colaboração com os arquitetos. Com eles, Fontana pode trabalhar com materiais novíssimos e caros, como o néon. Em entrevista a Carla Lonzi Fontana explica que em suas obras mais pessoais não podia trabalhar com o néon porque não tinha recursos para comprar o material. JOPPOLO, Giovanni. **Fontana**. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemmm Editora, 1998, p.72.

“Há uma nova consciência em formação, a tal ponto que não é mais necessário representar o homem, uma casa, a natureza. O que é sim necessário é *criar sensações espaciais com a imaginação de cada um*”²⁸³ Propõe-se um deslocamento do olhar antes contido na obra e agora ampliado para a *relação espaço/tempo e matéria e o espectador*,. O que importa não é a obra em si, mas o que o espectador cria, a partir das inter-relações entre obra e espectador. O espaço da arte em Fontana é fenomenológico.



Fig. 25 - Teto de néon **Fonti de energia** - Sete planos de luz néon. Lucio Fontana. Exposição Itália 61' - Turin, 1961 Colaboração com os arquitetos Gian Emilio, Piero e Anna Monti.(Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana



Fig. 26 - Teto - **Buchi bianco**. Lucio Fontana. Cinema do pavilhão da Sociedade E. Breda. XXXI Feira de Milão, 1953 - Arquiteto Luciano Baldessari (Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana

²⁸³ BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op. Cit., p.208.

No **Quarto Manifesto Espacial**, de novembro de 1951, reafirma-se a “prioridade da arte como força de intuição concernente à criação”.²⁸⁴ Joppolo²⁸⁵ afirma:

Nós, espacialistas, ultrapassamos os conhecimentos para dar à arte o privilegio da intuição, utilizando os espaços como matéria plástica. Confiamos na intuição, este misterioso fio mágico que é o conhecimento imerso no mistério das coisas não formuladas, mas percebidas.

Finalmente, em 1951, Fontana escreve o **Manifesto Técnico do Espacialismo**²⁸⁶ onde afirma que a problemática do fazer artístico não se apresenta em termos da pintura ou da escultura, nem de linhas delimitadas no espaço, mas em termos da *continuidade do espaço na matéria*. Esta continuidade não se dá na representação da dinâmica da matéria, é dizer, na representação do movimento dos corpos - como é o caso, por exemplo, das *Formas únicas na continuidade do espaço*, obra futurista de Umberto Boccioni. O artista quer expressar a continuidade do espaço na matéria mediante formas, cores e sons – e, para tal, necessita conquistar e conceber este espaço. *O movimento como condição inerente da matéria é fundamental para a compreensão do universo.*

Segundo Fontana²⁸⁷ a real conquista do espaço é o abandono da terra, da linha do horizonte – a que por milhares de anos foi base das estéticas e proporções. A linha do horizonte se multiplica até o infinito e em infinitas dimensões. Se observarmos o desenho que acompanha o **Manifesto Técnico**, veremos como Fontana elevou o ponto de vista da terra para um ponto de vista espacial, onde o limite nuclear corresponde à visão total da terra, tomada desde um ponto distante dela.

²⁸⁴ O quarto Manifesto Espacialista é assinado por Fontana, Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario Deluiugi, Gianni Dova, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto motucchio, Cesare Peverrelli, Vinício Vianello.

²⁸⁵ JOPPOLO, Giovanni. *Spacialism in the Moviments of the Poswar. Italian Neo-avant-garde Artistis*. In: **Lucio Fontana**. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988, p. 91.

²⁸⁶ *Manifesto Técnico do Espacialismo*, 1951, In: BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op. Cit., p.228.

²⁸⁷ Ibid.

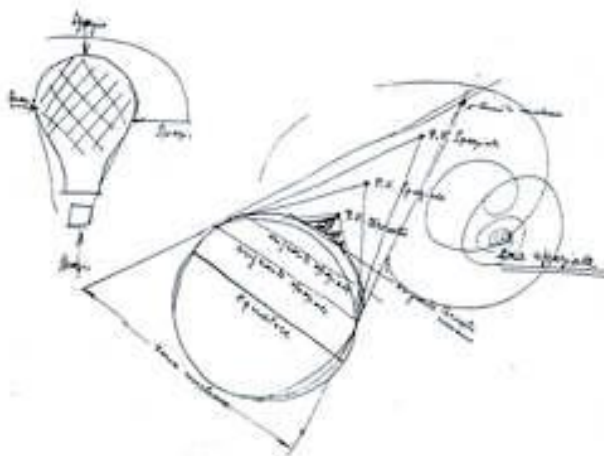


Fig 27 - **Manifesto Técnico do Espacialismo**, 1951 - Lucio Fontana
Fotos: acervo Fundação Fontana

Lembremos aqui que a transformação do ponto de vista terrestre para um ponto de vista espacial define mais que um passo do mundo das representações à abstração: é uma total mudança na perspectiva da arte. Após a Primeira Grande Guerra, a arte transforma-se, na medida em que a sociedade se torna gradualmente funcional. A cidade, como organismo funcional, produtivo, pulsante e comercial, adquire novos contornos com a projeção espacial: é o momento do urbanismo atrelado a uma arquitetura racional. É neste cenário funcionalista que se inicia a supressão da individualidade, na mecanização de desempenhos sociais em organizações mais eficazes e mais produtivas, na objetivação da vida e do mundo. É uma época na qual a economia baseia-se no capital e na tecnologia industrial; e na qual o desenho industrial projeta a relação com os objetos do cotidiano. Racionaliza-se a vida. A organização da sociedade e suas relações dependem de um equilíbrio e, sobretudo, de construção. Construção esta que será estancada com a Segunda Guerra Mundial.

Ao lermos todos os manifestos escritos nos anos 50, podemos afirmar que o *Espacialismo* introduziu a problemática do gesto, da energia e da intuição expressada no espaço mesmo. Mas somente Fontana, na prática do *Ambiente Espacial* e do *Conceito Espacial*, leva verdadeiramente a pintura e a escultura para além de seus marcos históricos.

3.2.2 Os Ambientes Espaciais

O *Ambiente Spaciale a Luche Nera*, realizado em fevereiro de 1949, durou seis dias. Imerso em total escuridão, ocupava todo o espaço da *Galleria del Naviglio*, em

Milão. Do teto desprendiam-se formas feitas de papel machê com cores fosforescentes “que pareciam ser quase seres pré-históricos ou elementos do fundo do mar”,²⁸⁸ exaltadas pela utilização da luz de Wood.²⁸⁹ Para Ballo,²⁹⁰ havia um efeito lunar sugerido, ou uma atmosfera alucinante e quase líquida: parecia que se entrava em uma gruta cheia de luz violeta espectral:

Era como se tivéssemos entrado dentro de uma de suas grandes esculturas de cerâmica. Não havia confins, tudo nos levava às áreas do inconsciente onde o espaço não tinha centro e onde as superfícies não existiam (...) tínhamos a sensação de outra dimensão fora do tempo – uma espécie de viagem para o interior.

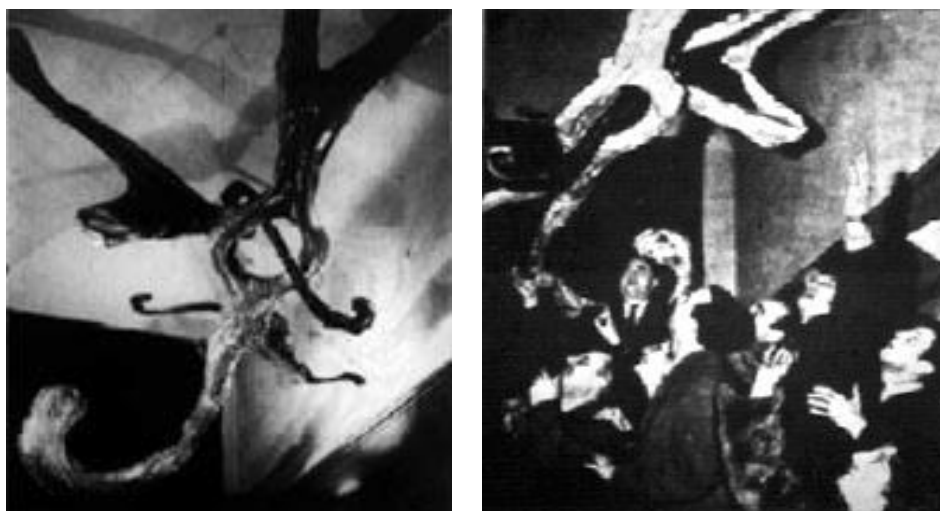


Fig. 28 e 29 - *Ambiente Spaziale a Luche Nera*. Lucio Fontana. Forma de papel machê e luz de Wood. Galeria del Navíglío, Milão. (Destruído). Foto acervo Fundação Fontana, Milão.

Por sua vez, Raffaele Carriere,²⁹¹ ao ingressar no *Ambiente Espacial*, pergunta-se se o que vê no espaço da obra é um dinossauro calcinado, uma espinha dorsal de um mamute ou uma dança de lavas em um céu espectral. Em carta a Enrico Crispolti²⁹² de 1961 (1986, p.17), Fontana fala deste *Ambiente Espacial*:

(...) entravas encontrando-te totalmente sozinho contigo mesmo, cada espectador reagia com seu estado de animo do momento, não influías ao homem com objetos, ou formas colocadas como mercadorias à venda, o homem estava consigo mesmo, com seu

²⁸⁸ BALLO, Guido. *Lucio fontana*. Op. Cit., p.131.

²⁸⁹ A luz de Wood é um tipo de lâmpada a vapor de mercúrio de alta pressão, com uma estrutura e forma de balão e feita de vidro de Wood, que não impede que passe nenhuma radiação possível, mesmo que transmita radiações ultravioletas. Quando projetada sobre cores fosforescentes, excita-as e proporciona as cores mais variadas. Para maiores informações, ver SALOMON, André. *Notions d'éclairagisme*, Paris: Ed. Dunod, 1969.

²⁹⁰ BALLO, Guido. *Lucio fontana*. Op. Cit.,p.131.

²⁹¹ CARRIERE, Raffaele. *Fontana a toccata la luna*. Revista Tempo, Milão, 1949. In: *Lucio Fontana*. Centro Georges Pompidou – Museu Nacional de Arte Moderna, Paris: Edições do Centro Pompidou, 1987, p.373.

²⁹² CRISPOLTI, Enrico. *Fontana*. Op. Cit., p.17.

conhecimento, com sua ignorância, com sua matéria. O importante era não fazer a típica exposição de quadros e esculturas e sim entrar na polêmica espacial – imediatamente depois fiz os “*buchi*” – a ruptura de uma dimensão, o vazio, etc.

O Ambiente Espacial cria uma espacialidade ativa, uma nova dimensão artística. Gera um “campo-visual” que, segundo Giulio Carlo Argan,²⁹³ “é exatamente uma extensão, uma porção de infinito determinada pela inter-relação de forças simultâneas e o conjunto forma um sistema dinâmico.” É precisamente neste “campo-visual” onde se concretiza a situação espaço-temporal que Fontana define como *Ambiente Espacial*. E, portanto, não é pintura nem escultura; nem tampouco cenografia, ornamentação e ou decoração. *É um sistema espacial dinâmico e total.*

Neste sistema, o espaço é a própria matéria no processo de criação. Mais que um lugar onde as coisas se encontram no mundo, o espaço proposto por Fontana se prolonga na matéria; e a matéria, por sua vez, se estende para o espaço. O espaço sobrepassa a matéria, envolve-a e, ao mesmo tempo, é envolvido por ela. Desta maneira, o espaço passa a ser a própria matéria plástica no processo de criação artística - e a fruição da arte tomará outro sentido: o sentido estará na relação.

Dentro do *Ambiente Espacial*, o espectador é convidado a mergulhar o corpo na experiência, em uma fruição que já não é mais contemplativa, mas ativa. O corpo que, para a fenomenologia de Merleau-Ponty²⁹⁴, é o fundamento pré-objetivo de toda a experiência de caráter relacional dos objetos. Nesta dinâmica entre obra e espectador, ele é transportado a um lugar que não é nem passado, nem presente, nem futuro; e que reorienta sua consciência em infinitas possibilidades de tempo e espaço imaginativos. O espectador deixa de ser espectador para se tornar um *observador* / “*fruidor*” / *participante*. A forma orgânica central que vem do teto é um signo-gesto que não permite a apreensão de um significado, mas que oferece aos participantes memórias até então desconhecidas, tornando inevitável a participação psíquica de quem se coloca em contato com ela. O que importante é “criar sensações espaciais com a própria imaginação”, como já apontava a “Proposta de Regulamento do Movimento Espacial”.²⁹⁵ Este *Ambiente Espacial* foi destruído, assim como todos os outros realizados por Fontana. *O Ambiente se destrói enquanto matéria, mas permanece enquanto gesto.* A obra espacialista de Fontana, principalmente os

²⁹³ ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Op. Cit., p.539.

²⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Edições Península, Barcelona, Espanha 1997, p. 92.

²⁹⁵ BALLO, Guido. *Lucio fontana*. Op. Cit., p. 208.

Ambientes Espaciais, é um conceito. Levará mais de uma década para que se popularize uma arte que se estrutura no ato de intervenção espacial.

Fontana realiza seu segundo Ambiente Espacial em 1960, 11 anos depois da construção do primeiro.²⁹⁶ Neste intervalo o artista colabora com importantes arquitetos italianos, relações estas que remontam à década de 30 e que permanecem ao longo de toda sua vida. Será através destas parcerias que Fontana explorará os novos meios e as novas técnicas que tanto lhe instigam. Dentre as inúmeras intervenções criativas em tetos, pisos, paredes e projetos arquitetônicos, Fontana inventa, em colaboração com Luciano Baldessari, uma estrutura de néon de 100 metros de comprimento para a escada do pavilhão principal da IX Trienal de Milão em 1951.



Fig. 30 - **Estrutura de néon.** Tubo de cristal de 18mm e 100m de largura, luz 6500°k. Lucio Fontana. IX Trienal de Milão, 1951 (Destruído).Foto: acervo Fundação Fontana

Esta estrutura aérea inscreve-se na arquitetura como um grande gesto luminoso, instantâneo, pura energia em movimento, um ato livre que rompe o ar, uma integração total com a arquitetura: “Luz-espço, espaço-luz”.²⁹⁷

O segundo *Ambiente Espacial* **Esaltazione di uma Forma**, foi construído para a exposição “Dalla Natura all 'arte”, realizada em 1960, no Palácio Grassi de Veneza. Mesmo que o horizonte interno do primeiro e do segundo *Ambientes Espaciais*

²⁹⁶ Fontana construirá onze *Ambientes Espaciais* ao longo da sua vida.

²⁹⁷ Fontana acreditava que a fusão dos artistas e dos arquitetos no problema da arquitetura como espaço e da arquitetura como luz nos levaria ao pathernon da arte contemporânea, à arquitetura espacial. Idéia desenvolvida no texto *Porque sou Espacialista*, escrito por Fontana em 1952. Guido Ballo, **Fontana**, Op. Cit., p.253.

apontem para os objetivos comuns, a concepção visual do segundo é completamente distinta.



Fig. 31 - Ambiente Espacial *Esaltazione di una Forma*. Lucio Fontana. Exposição "Dalla Natura all 'arte", 1960 - Palácio Grassi – Veneza. (Destruído) Foto: acervo Fundação Lucio Fontana.

Nele, Fontana intervém no espaço total da sala, utilizando-se de tecidos tensionados que atravessam o espaço em várias direções, a partir de nós. O artista logra assim criar novos ângulos, novos pontos de fuga que se agregam à vertical, à horizontal e à profundidade da sala. Por sobre os tecidos, na parte superior e inferior do espaço da sala, foram livremente colocados panos leves e soltos. Em um ponto deste espaço, que não é central, se encontra uma forma geométrica de grandes proporções, cortada em diagonal na sua face superior. Este objeto não é um signogesto, como era a forma central do primeiro Ambiente, mas sim uma forma abstrata que interage com todos os elementos da sala, inclusive as paredes, teto e chão. Está ligeiramente levantado por dois de seus lados, sendo que a inclinação criada na parte inferior não corresponde à inclinação da face superior do objeto. Desta maneira se gera um sentido de deslocamento, de rotação, de dinâmica deste objeto e do espaço quando as luzes são dirigidas a alguns ângulos. Nesta obra Fontana alude à eliminação da tridimensionalidade, ao criar vários ângulos que deslocam a horizontal, a vertical e a profundidade, convidando-nos a entrar em outra dimensão. Todo o conjunto permite uma comunicação direta e imaginativa com o participante, que é transportado tanto para um espaço/tempo misterioso, como para um espaço/tempo interno.

O *Ambiente Espacial Esaltazione di una Forma* estava diretamente relacionado com o tema da exposição “Dalla Natura all ‘arte”. Parece que Fontana inventa uma natureza, mas uma natureza inversa. O artista não se refere à natureza dada no mundo, mas sim à natureza criada pelo pensamento abstrato do homem. Esta obra exalta a humanidade como condição fundamental da criação artística.

O *Ambiente Espacial Utopia*, realizado para a XIII Trienal de Milão em 1964, encontra-se no centro da problemática artística de Fontana. Imerso em total escuridão, apresenta uma seqüência de buracos luminosos ou “formas luz”, na altura dos olhos do observador, os quais tendem a diminuir de tamanho em uma determinada direção, desaparecendo por completo na escuridão. Este Ambiente não só sugere um espaço/tempo indeterminado, lançando o observador/“fruidor”/participante a uma interioridade, mas também torna concreto o espaço/tempo não referencial. O observador/fruidor/participante perde totalmente a noção imediata da tridimensionalidade da sala e a referência espacial de seu próprio corpo.

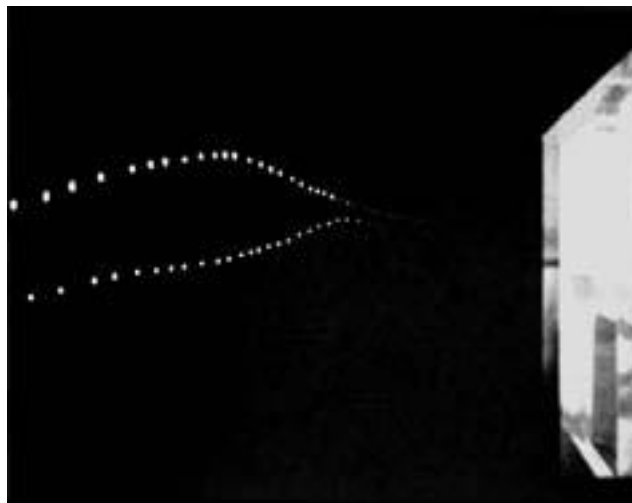


Fig. 32 - *Ambiente Espacial Utopia*
Lucio Fontana. XIII Trienal de Milão, 1964 (Destruído).
Foto: acervo Fundação Fontana

Se aceitarmos que as “formas luz” do *Ambiente Espacial Utopia* sejam o reverso dos buracos e cortes que Fontana realiza em suas pinturas e esculturas espacialistas, podemos dizer que neste Ambiente Espacial, o espectador penetra o espaço sugerido nas obras de Fontana. Este Ambiente é a concretização do *Conceito Espacial* atribuído a quase todas as suas obras espacialistas.

Com respeito ao que o próprio artista pensava, Zacharopoulos afirma que Fontana persistentemente negou a idéia de que seus cortes e buracos na tela fossem vistos como um gesto destrutivo, informal ou negativo.

Ele insistia em sua positividade, a qual sugere que qualquer dimensão estética, técnica, manual, material, objetual e formal de seus trabalhos é transcendida por uma dimensão globalizadora do espaço: o conceito espacial. Ele sentia que o resto era secundário.²⁹⁸

No gesto de perfurar, rasgar, cortar ou romper, com delicadeza ou com violência, tanto a superfície das telas como as massas das esculturas, Fontana intui um espaço que não é o da matéria em si.



Fig. 33, 34 e 35 – Lucio Fontana. Fotos: acervo Fundação Fontana

Através da dilaceração dessa matéria e do jogo entre superfície presente e profundidade indefinida, suas telas e esculturas afirmam-se como presença real, direta e imediata, não se constituindo como espaço ilusório, representacional. Os buracos, os cortes são aberturas, tanto em termos de conceito quanto em termos de dimensão. Os espaços abertos nos *Conceitos Espaciais* são considerados pelo artista como mediadores para uma interioridade indeterminada, imaginativa, própria a cada espectador, assim como concebidos como mediadores para os “ainda desconhecidos espaços do cosmos”.²⁹⁹ O observador/ “fruidor”/ participante é convidado a entrar em contato com o seu próprio espaço interior, e simultaneamente um espaço cósmico, universal, lhe é sugerido: um infinito, um impalpável.

²⁹⁸ ZACHAROPOULOS, denys. *In Praise of Fontana*. In: **Lucio Fontana**, Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1988, p.42.

²⁹⁹ BALLO, Guido. **Lucio fontana**. Op. Cit., p. 232.

Fontana realiza várias séries de *Conceitos Espaciais* que definem períodos de experimentações diversas.³⁰⁰ Seja em um jogo de perfurações, cortes e rasgos, seja na utilização de traços, de matérias (pedacinhos de vidro, lantejoulas) e de cores (a cor muitas vezes monocromática é considerada como elemento do espaço), seus *conceitos espaciais* sempre revelam uma investigação espacial intensa, como verificamos nas obras abaixo:

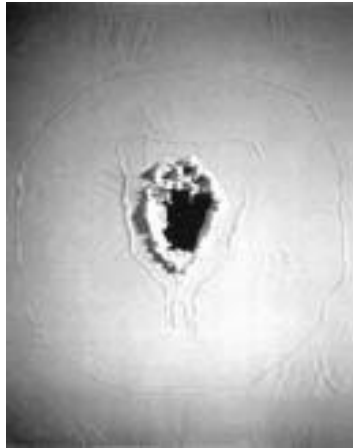


Fig. 36 - **Conceito Spaziale**, 1968.
Lucio Fontana. Óleo s/ tela, 81 x 665 cm.
Coleção Privada, Milão.

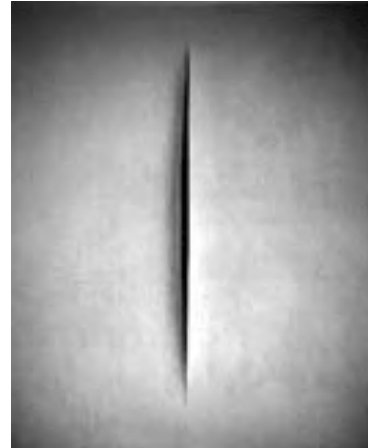


Fig. 37 - **Conceito Spaziale: "Attese"**, 1966.
Lucio Fontana. Acrílico s/ tela, 164 x 114 cm.
Coleção Stedelijk.

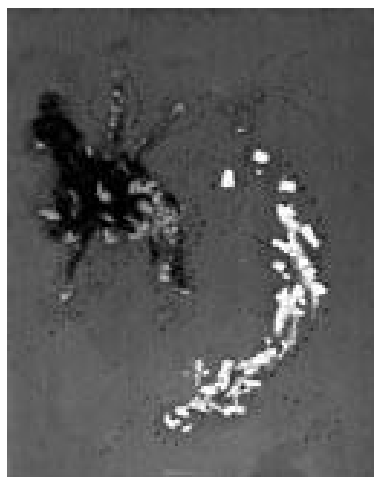


Fig. 38 - **Conceito Spaziale**, 1956.
Lucio Fontana. Técnica mista e vidro, 78 x 64 cm.
Coleção Particular, Amsterdã.



Fig. 39 - **Conceito Spaziale**, 1968.
Lucio Fontana. Óleo s/ tela, 81 x 665 cm.
Coleção Particular, Milão.

³⁰⁰ Os Conceitos Espaciais possuem subtítulos que correspondem a séries e períodos de trabalho: Os BUCHI -1949 -1968 (buracos), Os PIETRE – 1951-1958 (pedras), os BAROCCHI -1954-1957 (barrocos), as QUANTA –1959-1960, as NATURE –1959-1960 (naturezas), os OLII –1957 –1968 (óleos), os TAGLI 1958-1968 (cortes), os GESSI 1954-1958 (pasteis), os INCHIOSTRI – 1956-1959 (tintas), os CARTE 1957-1960 (papeis), os TEATRINI –1964-1966 (teatrinhos), os ELLISSI - 1967(elipses), os FINE DI DIO - 1963-1964 (Fim de Deus), os METALLI – 1961-1968 (Metais).

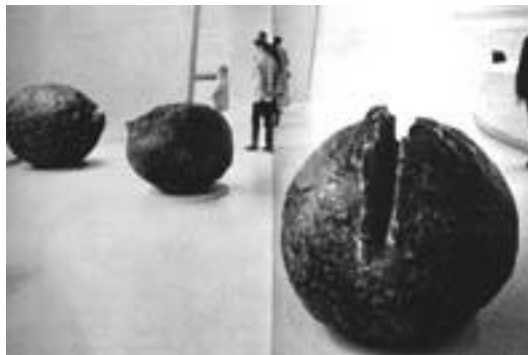


Fig. 40 - **Concetto Spaziale**. Serie "Natura", 1959-60
Lucio Fontana. Escultura de Bronze. Fotos: acervo Fundação Fontana

Os espaços sugeridos nos *Conceitos Espaciais* adquirem um sentido concreto, novo e penetrável na construção dos *Ambientes Espaciais*.

Em 1968, seu último ano de vida, Fontana constrói um *Ambiente Espacial* para a IV Documenta de Kassel, no qual incorpora o *Taglio*. Labiríntico e completamente branco, este *Ambiente* nos conduz até um grande corte em uma das suas paredes. Este corte ou *taglio* está feito no núcleo do labirinto. Pela primeira vez, Fontana realiza um *taglio* na parede, em um suporte diferente da tela, eliminando os limites do enquadramento. De proporções na escala humana, o *taglio* é um elemento constitutivo do próprio labirinto. A própria idéia do labirinto é um desafio em si: nasce de um pensamento mitológico e sua estrutura está sujeita ao espaço que define este pensamento. Se o objetivo de quem entra em um labirinto é encontrar uma saída, Fontana parece propor esse corte não só como uma saída, mas também como uma entrada a uma dimensão ampla e interiorizada do espaço e do tempo.

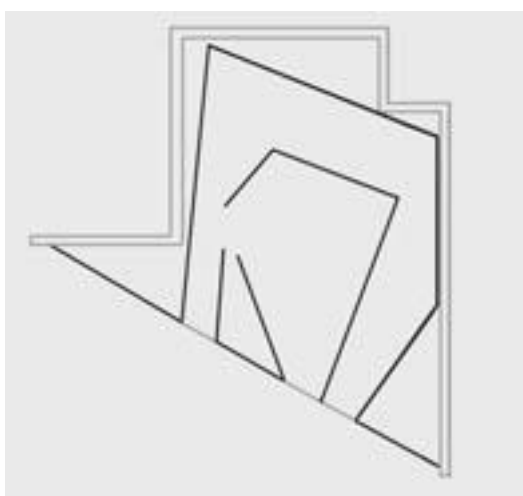


Fig. 41 e 42 - **Ambiente Espacial**, 1968, 330 x 520 x 440 cm. Lucio Fontana. Papel e gesso branco 250 x 80 cm. IV Documenta de Kassel (Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana

Os espaços que Fontana propõe e abre das mais diversas maneiras, em suas obras espacialistas, são a afirmação de um gesto criador, um gesto que se prolonga no espaço e no tempo. Seu interesse está voltado para o espaço interno, psíquico, assim como para o espaço cósmico universal. Ambos constituem um micro e um macrocosmo em constante movimento.

A submersão psíquico-corpórea e espacial proposta por Fontana no *Ambiente Espacial* possibilita a investida do próprio corpo do artista no ato criador. Um ato energético, intuitivo: o gesto de perfurar a superfície plana do papel colado em tela, em um primeiro instante, e de telas e esculturas, posteriormente. Uma ação gestual irreversível, que agora se transforma na própria gênese da obra. Diz Herkenhoff: “Assim, em seu embate com a modernidade racionalista, seu gesto logo se afirmará também como pulsão de espaço sobre a ação conceitual.”³⁰¹

A obra de Fontana está impregnada de vida e se abre a quem a vivencia. Seu gesto criador permite que, dentro de suas obras, possamos intuir a criação através de uma visibilidade física e psíquica, corpórea e interior: uma visibilidade que se manifesta como presença. Ante a obra, somos captados por ela. Parece não ser possível racionalizar a imediatez deste encontro. Somente depois deste primeiro contato direto e imediato com a obra, podemos nos dar conta de seus mecanismos de construção. A vivência precede a análise e a possibilita. A obra nos capta antes de qualquer racionalização e nos envia direto a uma interioridade.

A arte de Fontana não quer ser representação, nem tampouco uma interpretação no mundo, mas sim ação, criação pura, gesto primordial, único. Seus *Ambientes Espaciais* e toda a sua obra espacialista intuem uma linguagem sem impor conclusões, possibilitando uma criação de sentido com cada um que a experimenta. Leva-nos Fontana aos sentimentos mais primordiais, pré-lingüísticos da experiência humana? A vida que sugere seus *ambientes espaciais* nos remete a um gesto único, profundo, ancestral, originário e entranhadamente nosso? Sua obra sem dúvida nos convida experiencialmente, a fazermos as perguntas mais profundas sobre nossa própria humanidade e sobre nossa identidade última.

³⁰¹ HERKENHOFF, Paulo. A Ótica do Invisível, in **Fontana/Brasil**, Editora Charta: Milão, 2001.

3.3 – Universalismo Construtivo e Espacialismo no museu

O pensamento e a obra *universalista construtiva* de Torres García e o *espacialismo* de Fontana muito têm a contribuir para pensarmos as relações do homem com o Real. Torres García, com *Universalismo Construtivo*, realiza uma sistematização do conhecimento humano através da arte que abarca a existência. A sofisticação de sua obra e de seu pensamento muito se assemelha à de Fontana, que a partir de um pensamento voltado para o *Ambiente e Conceito Espacial* desenvolve uma obra complexa e atual. Os dois, homens de seu próprio tempo, conseguem responder às inquietações de suas épocas. Estes artistas reivindicam com suas obras a *apresentação* de uma linguagem única e ao mesmo tempo universal - que não quer ser representação, mas existir na troca e na relação vivida, individual e gestual: ser relação e experiência a uma só vez.

Torres García cria, através de uma linguagem metafísica do Homem-universal, por um lado, um espaço plástico puro: na busca das proporções universais, através da construção dos retângulos áureos, revela ritmos harmônicos com infinitas possibilidades espaciais; e, por outro na constituição de uma imbricada linguagem simbólica, através das *idéias-matéria*, produz sentidos diversos e renovados.

Fontana, na obra, não como materialidade, mas como gesto e experiência, propõe aberturas, tanto em termos de conceito, quanto em termos de dimensão: através dos *Conceitos espaciais* rasga o espaço em gestos, em ação reveladora das *ns-dimensões* cósmicas universais e das dimensões internas psíquicas; ao mesmo tempo em que, nos *Ambientes espaciais*, cria um sistema dinâmico espacial, no qual o espaço é a própria matéria no processo de criação; estimula ainda a criação através da interioridade indeterminada, imaginativa e emotiva própria de cada pessoa, na relação dinâmica entre espaços e o observador/ "fruidor"/ participante. A obra se destrói enquanto matéria, mas se mantém enquanto gesto: como ato e como matéria da criação.

E em que a obra destes dois artistas permite pensar o Museu? Notamos que as obras destes dois artistas vão muito além das questões relativas à forma, à visualidade e à representação; em nenhuma das duas, as obras serão inteiramente apreendidas com um olhar de sobrevôo. Elas já não determinam categorias formais, mas falam de outras possibilidades frutivas.

Com Torres García vemos que a mera exposição de seus trabalhos não revela a dimensão que sua obra e pensamento possuem. Sua obra quer ser mais que contemplação: quer ser uma construção - construção no espaço plástico, mas também uma construção mental. A obra fala, por um lado, de estrutura, de ordenação, de ritmo universal e por outro, de construção de linguagem a partir de signos imaginados e outros, que pertencem às mais variadas culturas. Ela própria tem um sentido metafísico, vai muito além da pura visualidade. É necessário que se busque dentro dela mesma os recursos para a sua “visibilidade” máxima. Abrindo n-possibilidades de fruição, estimulando o visitante a criar por ele mesmo todas as relações implicadas em cada trabalho, podemos nos aproximar do que o artista pretendia: a obra só se completa com o universo de significações que cada um cria quando se relaciona com ela. Sem decifrar o enigma contido nos trabalhos do artista, possibilitamos ao visitante criar por ele mesmo as relações que neles se dão. A fruição é, ao mesmo tempo, uma interpretação e uma execução, em que cada trabalho revive dentro de uma perspectiva original. No entanto, cada pessoa percebe e interpreta diferentemente, tudo depende das vivências pessoais, das expectativas, da bagagem informativa, da disponibilidade de cada um, da capacidade de criação e potência imaginativa, das experiências passadas e do grau de abertura para a experiência. Em relação ao Museu e à Arte, como já vimos no segundo capítulo, o fenômeno de armazenamento de sentidos só é possível em uma dimensão criativa, quando aquilo que é proposto como experiência, o artista, o sujeito que se dispõe à relação e o mundo tornam-se parte integrante da obra como um gesto criativo. Somente a partir desse envolvimento do público com a obra e na troca criativa poderemos sensibilizar a experiência e fazer com que esta permaneça por mais tempo como experiência vivida, na memória daquele que se dispõe à relação. Afinal, a memória não é estática, ela permite que se crie e recree sempre novos contextos na percepção. Cada experiência vivida marcante permanecerá e se renovará na memória como uma fonte infinita, geradora de novas significações. Nossas experiências dizem de nós, são a nossa bagagem; e é com elas que podemos criar: sem a memória não nos reconhecemos, não criamos. E porque devemos estimular essas trocas simbólicas? Para o enriquecimento interior, para estimular a rede associativa da psique, para ampliar o universo imaginativo e cognitivo, para dar sentido à existência.

Já os *ambientes espaciais* de Fontana, em um só gesto, tensionam até o limite várias prerrogativas da arte até então estabelecidas. Fontana, além de apresentar um trabalho que à época era absolutamente inovador, dinamiza as relações em torno da

arte, faz com que museólogos, críticos, galeristas, colecionadores e comerciantes da arte tomem novas atitudes ante uma nova forma de fazer artístico. Realiza um trabalho que não se vende e que é finito enquanto matéria no tempo, que é espaço e se expande - e existe no interior do participante: que é pura relação em dinamismo e ação. O artista já não pensa a Arte enquanto “categoria de ser”, típica construção moderna onde as questões relativas à representação/abstração são uma constante; mas as relações processuais que se dão na dinâmica entre o espaço, o tempo e a matéria.

Os *Ambientes espaciais*, no princípio, não eram aceitos como Arte. Várias discussões foram levantadas em revistas e jornais especializados da época, até que seus *Ambientes espaciais* pudessem ser entendidos no campo da Arte. Até hoje, os próprios *Conceitos espaciais*, quando apresentados nas exposições, para o grande público, passam completamente despercebidos. Em sua maioria, o público³⁰² repudia a obra como algo que qualquer um pode fazer: qualquer um pode rasgar uma tela. O abismo entre a Arte e o público em Fontana é incomensurável. O grande público se encontra ainda hoje extremamente vinculada às questões técnicas, ao grau de dificuldade da realização de uma obra e à idéia de reprodução perfeita da realidade. Como fazer o público perceber que as obras não falam de cortes e rasgos, mas de aberturas e de dimensões? A exposição é um conjunto significativo que requer muita habilidade dos profissionais de Museu. Notamos a dificuldade de dialogo que encontram estes profissionais ao lidarem, no Museu tradicional, com a arte contemporânea, que em sua maioria transcende as questões formais referentes ao objeto.

É um desafio interessante para o museólogo e para o Museu expor obras de Fontana. Acreditamos que os *Ambientes espaciais* podem nos ajudar a revelar um pouco mais sobre os *Conceitos espaciais*, afinal, eles próprios partiram dos *Ambientes espaciais*. Os *Ambientes* são desafios espaciais onde o corpo do observador/ “fruidor”/ participante se encontra em relação dinâmica no espaço. O espaço é a própria matéria e o corpo do sujeito parte integrante do sistema espacial - como um gesto que se realiza no espaço. A obra é todo este sistema, não é mais um agir unidirecional de um

³⁰² A questão do público de Museus é uma das grandes discussões sobre as quais a Museologia atual vem se debruçando. Sabemos que o Museu nem sempre aceitou público. Se teóricamente os museus são para todos, o público em sua maioria ainda pertence a uma elite. Esforços são feitos no sentido de ampliar a rede de perfis do público de museus. A relação dos museus com o público permanece ainda complexa. Para um aprofundamento destas questões, que não cabe nesta dissertação, sugerimos as publicações das séries de estudos do ICOFOM. VIEREGG, Hildegard. Editor. **Museology and Audience**. ICOFOM STUDY SERIES – IISS 35. Calgary, Canada, 2005.

objeto para um receptor, é um corpo-a-corpo que se dá na relação, em processo *imageante*. E a fruição, por sua vez, se dá na experiência vivida.

Existem n-possibilidades de se apresentar e de se experienciar as obras de Torres García e Fontana no Museu, mas fundamentalmente temos que estabelecer as bases para que elas possam ser realmente agentes transformadores na vida das pessoas. A intenção, mais do que expor, é criar campos de estímulos. Tornar a exposição uma abertura, uma viagem no interior da sensibilidade, onde se desperte a intuição, a percepção, a imaginação sonhadora, onde o fruidor possa sentir-se em plenitude e em criação - por fim, quando tudo o que se dá, é um *atravessar*.

É para que isso ocorra é fundamentalmente necessário que o profissional responsável pela criação de uma exposição e toda a equipe de profissionais envolvidos na criação possuam um vasto conhecimento do que será apresentado e dos recursos à sua disposição. A partir dos fundamentos da obra, conhecimento do artista, e todas as questões que envolvem o Museu, este profissional poderá realizar vôos imaginativos e criativos e, desta forma criar espaços de abertura, de questionamentos, de encantamento, de encontro com a experiência. O que vemos muito frequentemente, é o total desconhecimento, por parte daqueles que realizam exposições, dos métodos e procedimentos adequados para criar conjuntos que façam sentido para o visitante. O museólogo, que em muitos museus e para o senso comum, é considerado ainda como um técnico que lida fundamentalmente com a conservação dos acervos, é hoje o profissional mais capacitado para pensar o Museu na relação; e saberá despertar todas as relações possíveis que se dão no âmbito da comunicação de uma exposição. Ele, antes de tudo, é um criador de relações.

Gostaríamos de lembrar, ainda, que o Museu pode contar se necessário, para além dos recursos expográficos possíveis, com um suporte educativo no intuito de agregar sentido para alguns segmentos de público, facilitando a abertura do campo perceptivo e imaginativo nas relações. Isso pode se dar através de monitores treinados para estimular a relação na exposição e, pela equipe e material preparados para realizar a ponte entre a escola e o Museu. Estes profissionais devem, no entanto, estar extremamente qualificados para lidar com a comunicação no Museu. Participando do processo da exposição desde o início, os seus trabalhos aparecerão no conjunto expositivo: não devem 'colar' no produto pronto as suas interpretações. Em anexo, apresentamos como exemplo de ação educativa, o material educativo

desenvolvido para exposição Alladin & Universalismo Construtivo realizada pelo Núcleo de Ação Educativa do MON em Curitiba, em março de 2007.³⁰³

Portanto, a exposição, como campo provável de relação, será mais frutífera se estimularmos a troca partindo do sensório, da afetividade ao saber, onde a emoção, a memória e a imaginação permeiam o pensamento, ao mesmo tempo em que o intelecto estrutura a potência criativa; quando mentes e corpos estão mobilizados em conjunto, abrindo espaços mentais para recepção de novas possibilidades perceptivas; novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências. Ao mesmo tempo, é necessário que estejamos em disponibilidade para que as infinitas trocas simbólicas aconteçam em processo *imageante*.

Nossa intenção, com relação à exposição, não é entregar respostas e definir teoricamente a obra do artista que será exposta, mas abrir caminhos. Não entregar respostas, mas possibilidades perceptivas e de imersão do corpo na relação. Acreditamos que, desta maneira, poderão ocorrer infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas. A relação deve integrar afeto, memória, imaginação e inteligência. Como já apontamos no segundo capítulo, o que importa então, não é aquilo que temos diante dos olhos, mas a relação que se dá a partir daquilo que nos é dado a ver/sentir/experienciar. O Museu, portanto, deve ser um gerador de vida, como parte integrante da grande rede associativa de idéias, de modos de ser e estar no mundo, será centro e periferia manifestando-se fundamentalmente como agente transformador de diferenças no presente.

³⁰³ Solange Rosenmann é a responsável pelas ações educativas do MON e Sirlei Espíndola a coordenadora de monitoria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

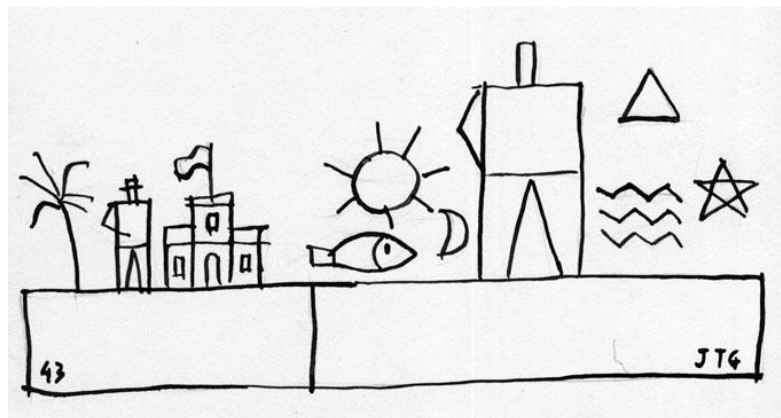


Fig. 43 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro *Universalismo Construtivo*, 1944.
Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideú.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escutar com mais clareza o canto perdido das Musas, que soa longe e fugidio, através das palavras cantadas, em algum lugar na origem do mundo - e trazê-lo para nosso deleite no presente é a intenção deste Museu contemporâneo, que quer ser e existir como ato criativo e participar livre e espontaneamente da própria constituição do mundo.

Pensar o Museu como ato criativo é dar forma a algo novo, é dar sentido à existência. Como vimos, o ato criador abrange a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. No entanto, não seria possível criar sem intuir: este caminho da sensibilidade, da afetividade, das emoções, da imaginação, da memória e até da razão. Para que possamos realizar o ato criador temos que nos dispor a uma real abertura: sermos espontâneos e flexíveis; livres e autônomos ante possibilidades de viver e criar. Devemos deixar que, do estado de profunda tensão e inquietação emocional das regiões de pura sensibilidade, os processos criativos se originem e procurem rumos e ordenações para se expressar. Mas para criar dependemos, antes de mais nada, de nosso 'campo perceptivo', que é fruto de uma comunicação corporal com o mundo, de uma interpretação e uma valoração que temos das coisas. No momento de criar, nossa grande potência imaginativa nos possibilita abandonar o curso ordinário das coisas e abre-nos a experiência do novo.

Neste processo de criação também contamos com a memória, que permite que se crie e recrie sempre novos contextos na percepção. Ela representa uma ampliação extraordinária, multi-direcional, do espaço físico natural, já que é um processo dinâmico e não reedita simplesmente vivências passadas, mas reordena o conteúdo à luz dos diversos significados anteriores e atuais, mobilizando sempre novos significados - porque cada momento constitui um novo momento no viver. A memória é viva, imaginativa, dinâmica, passível de transformações e em permanente evolução; e sempre afetiva, espontânea, sujeita às mais variadas interferências e é fundamental para que possamos criar: sem ela não nos reconhecemos, não criamos.

No cerne da criação está, também, nossa capacidade de nos comunicar por meio de ordenações verbais e por meio da matéria. A linguagem não traduz significações: é habitada por elas; relaciona-se com sentidos já existentes e cria sentidos novos; exprime e descobre significados e tem o poder de suscitar significações, de evocar recordações, de imaginar o novo e o inexistente. As palavras, além de terem sentido, também criam sentido - e a matéria converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada. O homem, ao configurar a matéria, se configura; conhece-se melhor e amplia sua consciência, nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais. A matéria é, pois, o modo essencial de um fenômeno e se coloca através da ação humana no plano simbólico, e é ela uma das formas pelas quais o homem se identifica com o mundo.

Verificamos que, ao longo dos séculos, o homem vem transformando a sua relação com a matéria. No campo das Artes, vimos que a *mímeses* foi a primeira e mais antiga relação entre Arte e Natureza proposta pela Filosofia. A idéia da representação implicava a certeza de que as próprias formas da Natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais; e a obra de arte estaria no meio do caminho da existência: seria *verossimilhante*, agregando o possível, o provável. Como imitação do real, a Arte reproduzia aparências e representava os aspectos essenciais das coisas. Já para o homem da Idade Média Deus provia a beleza inteira da criação, testemunho de sua grandeza e sabedorias infinitas. E na Arte do Renascimento, o Belo e a Natureza fundiam-se num só ideal, sob a idéia do gênio criador. Somente a partir do Romantismo a Filosofia passou a definir a obra de arte como criação subjetiva; e no lugar da imitação, passou-se a falar da inspiração. Os séculos XVIII e XIX abriram o caminho para que o artista, inserido no mundo, atingisse a autonomia da Arte, vista como trabalho de expressão puramente estética e

de construção e não mais como representação do mundo visível. O artista já não é mais um gênio, mas um ser social reflexivo, que busca exprimir seu modo de estar no mundo.

Foram precisos vinte séculos para que a arte conseguisse atingir o horizonte mundano e definir-se como categoria de ser, renunciando à representação como processo intelectual. A Arte no século XX será, então, vista como *obra aberta*, ao mesmo tempo em que, nos meados deste século, instaura-se a crise do objeto artístico, pelo advento dos meios técnicos de reprodução da imagem, ou pelo surgimento de uma sociedade de consumo. A obra de arte perde sua *aura*. Assim, as correntes mais recentes irão repudiar o objeto artístico, seja porque ele já não tem valor de modelo, seja porque, na atual sociedade de mercado, ele é imediatamente envolvido na mecânica da posse e do consumo, tornando-se mercadoria.

A obra, a partir do século XX, imuniza-se de compromissos estranhos à sua criação; é, por fim, um *campo de possibilidades*, tornando-se um modo de experimentar a realidade. A Arte supõe uma *relação* e se faz para alguém de qualquer processo significativa. Desta maneira, como puro ato criativo, como vitalidade e atitude, não redutível a nenhum sistema de classificação, estrutura, ou à historicidade, torna-se irreversivelmente entranhada em si mesma – e se dissolve na malha dos acontecimentos: é um campo entrelaçado de acontecimentos; um campo de estímulos e trocas sem preconceitos; está em espontaneidade, uma dimensão criadora em sua máxima potência. Ao invés de morrer, ela se recoloca no mundo no meio mesmo do fazer arte, perde sua *aura* de obra de arte mais não perde seu sentido. Mistura-se aos processos da vida, mas não se dissolve - vive, ao mesmo tempo, uma amplitude de atitudes.

A visibilidade deixa de ser o único sentido pelo qual a Arte se relaciona *com e no* mundo; ultrapassando o seu campo específico, misturando-se, ou até se mimetizando com a realidade existente; a Arte torna-se quase ilegível para quem não acompanha de perto toda a revolução por que tem passado. O artista, o percebido e sua ação compõem um ser que transcende as dimensões e os volumes de um corpo, assim como inviabiliza qualquer definição própria à categoria de ser. **A Arte é, essencialmente, fenômeno e processo que se dá na *relação*.**

Verificamos que, assim como a Arte, a idéia de Museu e da Museologia, também percorreram um vasto caminho para chegar até as proposições atuais. **Hoje**

o Museu é considerado, em essência, um processo que se dá na relação. Teoricamente, não tem sentido de permanência, recria-se organicamente, como puro ato de criação. Desta forma, o que mais importa de fato é pensar as relações, os processos pelos quais as relações se dão: reconhecer a potência desta nova forma de construção do conhecimento. O Museu gera o novo e produz novos sentidos; portanto ele não representa, mas apresenta um espaço de vida, de afeto, uma disponibilidade para o momento, uma experiência atual, um poder ser, uma dimensão criativa. O caráter múltiplo do Museu faz com que ele tenha uma capacidade de operar simultaneamente como campo de criação e produção; campo de exploração e de experimentação; como espaço físico (configuração arquitetônica) geográfico e espaço mental; como espaço político e de produção de sentidos.

Reivindicamos a porção dionisíaca esquecida do antigo Museu, como instância de presentificação das Musas. Afinal, “o homem só canta (só cria e produz) quando habitado pelas Musas”.³⁰⁴ Pelo cântico de sua poesia, embriagado ou possuído pelas Musas, torna-se o comunicador de Mnemósine. Como manifestação de ser, ele revela, ele mostra, mas não conceitua - e tem o papel essencial de re-atualizar.

Quando, logo após o advento da escrita, a memória é presentificada, no Objeto e o ‘*museu-espaço-das-ideias*’ (*Mousáon*) se transforma no ‘*templo das musas*’ (*Mouseion*), revelando a face apolínea do Museu, o Museu será percebido hegemonicamente como um espaço de reunião de testemunhos materiais da natureza e do saber humano; um espaço de estudo e de busca do conhecimento; e um espaço de produção intelectual, vinculado à filosofia e às ciências. A cultura dita ‘ocidental’ priorizará a dimensão racional do Museu que quer ser ciência, identificado à materialidade e a preservação.

É na passagem do medieval para o Renascimento que definitivamente estará cindida a *physis* do *logos*. A idéia de sistematização do conhecimento, privilegiada a partir do século XVII e calcada na evidência material como afirmação racionalizada e apolínea de preservação da memória, permitirá que se institucionalize, entre os séculos XVIII e XIX o Museu Tradicional, um museu conservador e racional, que se apegue à tradição e à memória como evocação do passado; e que tem como base conceitual o objeto, que carrega em si a linguagem e o discurso. Verificamos que no final do século XIX a percepção que a cultura dita ocidental tem do Museu passará por

³⁰⁴ SCHEINER, Tereza. Narrando o Museu. In: **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Op. Cit., p.15.

profundas mudanças – e, ao longo do século XX, geram-se e consolidam-se novos modelos conceituais de Museu. Um novo campo disciplinar, a Museologia, iniciará o processo de organização e auto-reconhecimento. E o Museu, novamente percebido em seu caráter dionisíaco, poderá enfim ser reconhecido pela sua inserção na mutabilidade do *Real complexo*: natureza em pulsão, multiplicidade, relatividade e dinamismo. O Museu, na sua natureza multidimensional e polissêmica, poderá existir em qualquer espaço, em qualquer tempo; em liberdade, sob os mais diferentes suportes. **Pensar o Museu na atualidade implica, portanto, admitir a sua face fenomênica e o caráter museal das relações.** E o objeto poderá ser entendido como um signo que gera outros signos: ponto de partida para uma seqüência de percepções e interpretações. Portanto, o verdadeiro documento do Real não será mais o objeto fabricado pelo homem, mas a imensa pluralidade de signos gerados pela própria natureza, pela vida em si mesma, pela presença do homem na paisagem.

Na verdade, o universo museológico irá bem além do objeto: ele abriga imagens, formas, cheiros, palavras, sons e gestos – e os múltiplos elementos da natureza que, isolados ou em conjunto, nos remetem a amplíssimas cadeias sógnicas. A linguagem museológica será a síntese deste conjunto de significantes. Ao conceito de Objeto, soma-se o de Patrimônio – diretriz fundamental de pesquisa para todos aqueles que trabalham com a memória do homem no planeta. E a Museologia, como campo do conhecimento dedicado ao estudo e à análise do Museu, em suas relações com a sociedade humana, se consolidará como o campo que abrange o estudo das múltiplas interfaces existentes entre o humano e o Real representadas sob diferentes formas de museus. O Museu finalmente será, segundo Scheiner³⁰⁵

um fenômeno, identificado com o patrimônio da Humanidade, uma instituição criada para o benefício da sociedade, para representar e valorizar este patrimônio por meio de ações e identificação, preservação, pesquisa e comunicação de evidências tangíveis e intangíveis, de todas as formas possíveis.

A constituição do campo disciplinar específico da Museologia se dará através dos estudos da *'linguagem museológica'*, e o debate em torno do termo Museu se fará fundamental para a compreensão do campo. Serão os teóricos que pertencem ao ICOFOM³⁰⁶ que levam a cabo as discussões mais atualizadas no campo da Museologia e que definem as bases da Teoria Museológica. A Museologia irá se organizar no intercruzamento de diferentes saberes instituídos. Neste sentido, cria

³⁰⁵ SCHEINER, Tereza. *Musée et Muséologie*, Op. Cit., p.10.

³⁰⁶ Comitê Internacional para a Museologia, do Conselho Internacional de Museus – ICOM.

interfaces, está em relação; toma em conta o processo cognitivo integral, ao mesmo tempo em que faz troca com outras disciplinas, estabelecendo redes de informação e comunicação de forma total. **A Museologia deve, portanto, estar em processo e também ser um processo**, permitindo perceber que o Museu não é apenas uma instituição, mas pode ser também um laboratório, uma experiência, um instrumento das comunidades, ou uma criação virtual/digital - podendo constituir-se como processo, em contínuo devir. Assim sendo, só pode existir na *relação*. Desta forma, como afirma Scheiner, ele se recria continuamente, em intensidade, espontaneidade e imaginação, produzindo sentidos: é, portanto, um fenômeno, ao mesmo tempo em que, vinculado à criação como ontologia, está povoado por afetos.

A dimensão criativa do Museu atual e da Arte contemporânea se entrecruzam na porção dionisíaca, na potência criadora: na pluralidade simultânea de afetos, idéias e ações. Em relação ao Museu e à Arte, acreditamos que o fenômeno de armazenamento de sentidos só é possível na dimensão criativa, quando todas as partes que envolvem o fenômeno se integram em gesto criativo. O caminho deve partir da sensibilidade ao saber, ou seja - a apreensão da relação deve se dar do perceptivo, sensível, intuitivo, imaginativo, afetivo, para o inteligível. Assim como a Arte contemporânea não é mais representação, mas instância pura e autônoma, o Museu, na contemporaneidade, também não quer ser mais **representação** e sim **apresentação**, vinculado ao universo de possibilidades do novo. Ele será múltiplo: sujeito e suporte de um processo de liberdade. Criador de sentidos. Assim como a Arte, ele não necessita acontecer enquanto forma dada, representação no tempo ou presença materializada no espaço pode ser uma eclosão de sentidos.

O Museu e a Arte atual, como pura vitalidade e como experiência, não têm limites, lidam com múltiplas identidades e formas. Mas o Museu, assim como a Arte, quer comunicar - e uma das múltiplas formas de comunicar do Museu se dá através da exposição, entendida como campo provável de relações e, portanto impregnada de sentidos. No Museu e na Arte, a exposição possibilita a imersão do corpo na relação: em um corpo-a-corpo, em processos *imageantes* onde ocorrem infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas que, antes de tudo, devem se dar no plano afetivo. É, por excelência, uma instância de encontro do humano com o humano. Apontamos para a importância desse movimento – o de *atualizar a imanência contínua de um processo* que não está no museólogo que elabora e direciona o discurso na relação; nem no que se dá a ver/sentir/experienciar; nem no artista, nem naquele que se

dispõe a relação - mas na tensão latente das associações e dissociações que se realizam nessa relação que, osmótica, cria campos de estímulos. O Museu pode e deve ser pensado como um gerador de vida, sendo ao mesmo tempo, centro e periferia, onde vários pontos se interligam na grande rede associativa, de pensamento, de idéias, de ser e estar a cada novo momento e a cada novo espaço vivido; expandir-se nas mais variadas ações que atinjam o sujeito e o coletivo, nas mais diversas manifestações e ao mesmo tempo, estar nas manifestações como parte integrante de seu corpo, ser fundamentalmente agente transformador de diferenças no presente. Ao invés de comportar-se como detentor de verdades absolutas, assume a instantaneidade e instabilidade das relações e permite-se criar perguntas e não respostas.

Neste sentido, acreditamos que o Museu pode resgatar, assim como fez a Arte, sua face fenomenológica, reveladora de mundos; iniciadora dos mistérios do mundo, sem encerrar com isso significâncias; mas dar o que falar a partir da disponibilidade. Permitir-se expandir a todos os meios de expressão: ser uma viagem no interior da sensibilidade, onde se desperta a intuição, a percepção, a imaginação sonhadora, as múltiplas formas de linguagem, onde o homem pode sentir-se em plenitude e em criação.

Com Torres García o pensamento, a reflexão, a intuição, a memória e a imaginação, agem na criação e na construção de campos semânticos na intenção de reinterpretação do mundo em dimensão apolínea - busca e encontro com o sentido universal dos seres e das coisas. O movimento reiterativo da memória e do museu, enquanto processos. Com Fontana encontramos a prática contemporânea da Museologia e da Arte: no gesto de romper com as normas estabelecidas e transcender as dimensões espaciais para apresentar-se, sempre, sob aspectos inesperados e inusitados, porém pleno de sentido – numa eclosão de formas, cores, luzes, movimentos, vibrações. Aqui, a impregnação se dá pelo advento do novo, em dimensão dionisíaca, na pluralidade de espaços e aberturas possíveis, no desejo de se desvincular da matéria: ser movimento, ser a própria dinâmica e processo no qual se abrem novos espaços para a manifestação do ser, na impermanência e instantaneidade do momento. A obra de Fontana se realiza na tensão entre tempo, espaço e matéria – como a cultura e o Museu contemporâneos. Desta maneira, Torres García e Fontana representam, assim, com suas obras, os dois aspectos fundamentais do fenômeno Museu: a face apolínea e a dionisíaca – presentes, em

graus distintos, em todas as representações do fenômeno; e também simbolizam os dois aspectos fundamentais da Arte e da memória: criação e apresentação.

A Arte hoje, não sendo prisioneira de verdades, manifesta-se livremente no mundo, em espontaneidade, até a total integração aos mais diversos campos expressivos. O Museu, seguindo os passos da Arte, deve permitir-se à abertura própria dos processos criativos. Se a Arte hoje é um fenômeno, e pode ser e estar integrada nos processos da vida, ao mesmo tempo que não se dilui, o Museu também, como fenômeno, pode estender-se à vida, sem diluir-se; ser e criar sentidos novos, participar da construção do mundo. Ser processo e invenção, estar aberto e em disponibilidade. Deve, portanto, banhar-se nos processos criativos, ser ele mesmo uma atitude artística, revelador de novos mundos no seio mesmo das relações que se dão no mundo. Ser apresentação e não retenção. Ser vida, ser canto e palavra, música e poesia. Ser variação: criação constante do sentido da vida, de pulsão, de desejo de vida. Ser coração que bate “no instante exato do embate: percepção, pensamento e intuição, corpo em ação, corpo gênese, corpo universo. O museu, como o tempo, é um tecido em que se pode bordar tudo: uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Sem ele bordaríamos o nada. E nada, encima do tecido invisível do tempo, “a mais sutil obra deste mundo”, é “o acaso de Outro”.

Acreditamos que o Museu entendido como fenômeno e a Museologia, como processo orgânico, habitados pelos mitos de origem e banhando-se nas experiências artísticas, poderão revelar múltiplas facetas e realizar-se-ão enquanto relação. A experiência da Arte certamente tem a acrescentar ao Museu e à Museologia a dimensão criativa, imaginativa e sua espontaneidade, possibilitando estender ainda mais o universo das discussões ontológicas em torno do Museu, da memória e do patrimônio.

A própria Teoria Museológica vem incorporando as idéias de Torres García e de Fontana. Marcio Campos e Tereza Scheiner, em 1991, propuseram a idéia de SULEAR, para a prática museológica contemporânea³⁰⁷ - perceber e mudar os modos de pensar uma Museologia a partir do ponto de orientação do Sul geográfico, em um

³⁰⁷ CAMPOS, Márcio d’Oliveira. A Arte de Sulear-se. In: SCHEINER, T. C. M., CAMPOS, M. D., MATTOS, R. C., MAGNANINI, C. **Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 1991.

sentido de universalidade que já foi incorporada aos estudos do ICOFOM LAM.³⁰⁸ Perspectiva esta também citada em Paulo Freire, em seu último livro – *Pedagogia da Esperança*. Isto comprova a dimensão social dessas relações, que não ficam apenas na ontologia. Pensar o Museu e a Arte como processos é ampliar os sentidos e a mente para a dimensão criativa: torna-nos mais capazes de ver o mundo em sua complexidade e de ter uma ação transformadora positiva, em relação ao Real.



Fig. 44 - *Dibujo 1943*. Tinta sobre papel. Fonte: Coleção Família Torres García. Montevideu.

Se mantivermos a mente aberta, sem preconceitos, poderemos encontrar interessantes caminhos a serem percorridos na área do Museu e da Museologia. Não nos fecharmos é a melhor maneira de sentir sutilmente o vento bater e escutar a música das folhas que penetra em nossos corações.

³⁰⁸ ICOFOM LAM – Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ÁLVARES, Maria Regina. **A criatividade na solução de problemas**. Disponível em: < http://www.anpedesign.org.br/artigos/pdf/A%20criatividade%20na%20solu%E7%E3o%20de%20problema_s.pdf > ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de e FLEITH, Denise de Souza. **Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade**. Psic.: Teor. e Pesq., Abr 2003, vol.19, no.1, p.1-8. Acesso em 01 de nov. de 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno**. Valencia: Fernando Torres Editor, 1984.

_____. **Arte e Crítica da Arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1988.

AMARAL JR., AÉCIO. Tecnologia experiência e memória. In: **Revista**, v 1,11 2, setembro 2005, p 71-82. P. 78. Disponível em www.ibict.br > Acesso em 23 de jul. 2007.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 275p.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALLO, Guido. **Lucio Fontana**, Nova York: Praeger Publishers, Inc, 1971.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Nova York: Hill and Wang, 1957.

_____. **O grão da voz**. Coleção Signos 37. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

BELLAIGUE, Mathilde, MENU, Michel. *Muséologie et les formes de la mémoire*. In: BELLAIGUE, Mathilde, DESVALLÉS, André, MENU, Michel (Org.). **Museologie et Mémoire**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 27. Paris: MM. R.-J Mayer (DAG); Ministère de la Culture, 1997. p. 174.

BELLAIGUE, Mathilde. *O Desafio Museológico*. In: SCHEINER, Tereza, DECAROLIS, Nelly (org). **Boletim ICOFOM LAM** Ano 2/3, no. 6/7, 1993. p. 2-3.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.

BLISTÈNE, Bernard. "The Heliotropo". In: **Lucio Fontana**. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da Memória**. Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 219p.

CAPLETON, Dartington B. The Pythagorean Circle – a symbol of *Harmonia*, the Universe and the Soul – or, much ado about nothing. In: **Music in Reality** - the relation of music, emotion and pre-Socratic myth. Includes selected material. (2001- 2003). Disponível em < www.amarilli.co.uk/inner/pythag.asp > Acesso em 02/06/2007.

CAMPOS, Márcio d’Oliveira. A Arte de Sufocar-se. In: SCHEINER, T. C. M., CAMPOS, M. D., MATTOS, R. C., MAGNANINI, C. **Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 1991. 200 p.

CAMPOS, Maria Luiza de A. **Linguagem Documentária**. Teorias que fundamentam sua elaboração. Niterói: EdUFF – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001. 133p.

CARRIERI, Raffaella. *Fontana a toccata la luna*. Revista Tempo, Milão, 1949. In: **Lucio Fontana**. Centro Georges Pompidou – Museu Nacional de Arte Moderna. Paris: Edições do Centro Pompidou, 1987.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure**. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CARVALHO, Rosane. **As transformações da relação museu e público**: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Rio de Janeiro, 2005.

CHAGAS, Mario. Os Museus na Sociedade Contemporânea: Um Olhar Poético. III Encontro Regional da América Latina e Caribe-CECA/ICOM **Museus e Patrimônio Intangível - o patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural**. : FAAP, 2004, v. , p. 17-30.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adalberto, (Dir.). **O Olhar**. 3.ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990. 495 p.

_____. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Editora ÁTICA, 2005, 424 p.

_____. *Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia*. In: NOVAES, Adalberto, dir., **Arte e Pensamento**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988. 675 p.

CRISPOLTI, Enrico. **Fontana**. Catálogo Geral. Milão: Edição Electa Spa, 1986.

COIMBRA, Carlos Alberta. A Arte da Memória e o Método Científico: da memória artificial a inteligência artificial. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 146-152. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/53.pdf Acesso em 20 de jul. 2007

DELOCHE, Bernard - Le multimédia va-t-il faire éclater le musée? In: **Muséologie et Présentation: original ou virtuel?** ICOFOM STUDY SERIES – ISS 33b. Cuenca/ Ecuador and Galápagos Islands, October 23- 30, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUCHAMP, Marcel. The creative act. In: STILLES, Kristine. **Theories and documents in contemporary Art**. Berkely: University of California Press, 1996. 1003 p.

DUNCAN, Bárbara. **Joaquín Torres-García, 1974-1949, Cronologia y Catalogo de la Colección Familiar**. Austin: The University of Texas at Austin, 1974. 156p.

DURAND, Gilbert. O imaginário. **Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Obra Aberta**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perpectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Ed. 70, 1986.

FONTANA, Lucio. *El Manifiesto Blanco*. In: Ballo, Guido. **Lucio Fontana**, Nova York: Praeger Publishers, 1971.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**, Brasília, n.3, p.217-222, jul.dez. 1970.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris : PUF, 1968.

HENDERSON, Linda D. **The fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art**. Princeton University Press: 1983.

HERKENHOFF, Paulo. A Ótica do Invisível, in **Fontana/Brasil**. Milão: Editora Charta, 2001.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 1992.

HORTA, Maria de Lurdes P. O que e como funciona a memória? In: **TV BRASIL/ Salto para o Futuro**: 2005. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/mpi/tetxt1.htm> > Acesso em 31 jul. 2007.

HUISMAN, Denis. **A Estética**. Lisboa: Edições 70, 1984.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix; Ed. USP 1969. 162p.

JOPPOLO, Giovanni. **Fontana**. Buenos Aires: Fundação Federico Jorge Klemm Editora, 1998.

_____. *Spacialism in the Moviments od the Poswar. Italian Neo-avant-garde Artistis*. In: **Lucio Fontana**. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988.

JULLIAN, François. **Um sábio não tem idéia**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

_____. **Do “tempo”**. **Elementos para uma filosofia do viver**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004. 215p.

KNELLER, Geroge F. **Arte e Ciência da criatividade**. 13ª edição. São Paulo: IBRASA, 1997.

KRAUUS, Rosalind E. **The Optical Unconscious**. Londres: The Mit Press, 1996.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: O futuro do pensamento na era da informática. Coleção TRANS, 14 ed. São Paulo: Editora 34, 2006. 200p.

_____. **A ideografia dinâmica**: rumo a uma imaginação artificial? São Paulo: Loyola, 1998.

LOUREIRO, Maria Lúcia N.M. **Museus de arte no ciberespaço**: uma abordagem conceitual. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO-IBICT, 2003. 208p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez.

LYNTON, Norbet. *Futurism*. In: Nikos Stangos. **Concept of Modern Art**. Nova York: Thames and Hudson, 1981.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005, 350 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Os Museus na era virtual*. In: BITTENCOURT, J. Neves; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Org.). **Museus, Ciência e Tecnologia**: Livro do Seminário Internacional, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007.

_____. O Museu e o Problema do Conhecimento. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas – Pesquisa e Documentação**. Edições Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

_____. **Fenomenología de la Percepción**. Barcelona: Edições Península, Barcelona, Espanha 1997.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perpectivas, 1971.

- NAMER, Gerárd. **Mémoire et Société**. Col. Sociétés. Paris: Méridien Klincksieck, 1987.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História 10**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, PUC – SP, dez. 93.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Atica, 2000.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos criativos**. 11ª. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1996. 186 p.
- _____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995. 289 p.
- _____. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998. 305 p.
- PIEDEDE, Maria Antonieta Requião. **Introdução à teoria da classificação**. Rio de Janeiro: Interciência, 1983. 221p.
- PLATÃO. **Fedro**. Coleção Filosofia & Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- POSTMAN, Neil. *A ampliação do conceito de museu*. Conferência apresentada na Reunião Plenária de Abertura da Conferência Geral de Museus – ICOM. Haia, Holanda, 1989. Tradução para o português: ICOM Brasil, 1989. Revisão: T. Scheiner, 2005. In: SCHEINER, Tereza. **Bases Teóricas da Museologia**. UNIRIO/Escola de Museologia. Caderno de Textos. Disciplina Museologia 01. 2008. p. 1-6.
- RANGEL, Márcio. *Museologia, a poesia da filosofia*. In: SCHEINER, Tereza, DECAROLIS, Nelly (org.). Coloquio Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe. **Colóquio Museus, Memória e Patrimônio na América Latina e no Caribe**. Encuentro Regional del Icofom Lam (6). Encontro Regional do Icofom Lam (6). Cuenca, Ecuador. 29 noviembre / 03 diciembre 1997. Cuenca, Equador. 29 novembro a 03 dezembro 1997. Coord. Nelly Decarolis Tereza Scheiner. Documentos de Trabajo / Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda, 1999. p. 115-118.
- RANGANATHAN, S.R. **Prolegomena to library classification**. Bombay: Asia Publishing House, 1967.640 p.
- ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. *O lugar Mítico da Memória*. In: **Morpheus**. Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Ano 01, número 01, 2002: Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – ISSN 1676-2924. p. 2. Disponível em www.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm > Acesso em 22 jul. 2007
- ROSENFELD, Israel . **L'Invention de la Mémoire** . Prefácio por Oliver Sacks. Flammarion, 1994.
- SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo, Companhia das Letras/Editora Schwarcz Ltda., 1997.
- SALOMON, André. **Notions d'éclairagisme**, Paris: Ed. Dunod, 1969.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia e NÓRTH, Winfried. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo. Editora Iluminuras, 1997.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Museologia e a interpretação da realidade: o discurso da História*. In: VIEREGG, Hildegard, GORGAS, Mônica, SCHILLER, Regina, TRONCOSO, Martha (Org.). **Museology and History**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SÉRIES – ISS 35. Alta Gracia, Córdoba: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del virrey Liniers. 2006.

_____. *Memoire et musée: expressions du passé, regards de l'avenir*. In: **Muséologie et Mémoire**. XIX Annual Conference. Internacional Committee of Museology/Internacional Council of Museums (ICOM), 1997, Paris, Grenoble et Annecy. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 27. Paris, França: Ministère de la Culture/ICOM, 1997. p.236-244.

_____. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. In: **Museología, Filosofía e Identidad en América Latina y el Caribe / Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. VIII ICOFOM LAM. RJ, Tacnet Cultural Ltda., 2000. CD.

_____. *Musée et Muséologie - définitions en cours*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris, França: L'Harmattan, 2007, p. 147-165. [versão em português inédita].

_____. *A Vida só é Possível Reinventada*. In: **Museu: Instituição de Pesquisa**. MAST Colloquia – Vol. 7. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT, Rio de Janeiro, 2005.

SELLER, Salt. **The Writings of Marcel Duchamp**. New York: Oxford University Press, 1973.

SEPÚLVEDA, Fernando A. M. **A Gênese do pensar de Ranganathan: um Olhar sobre as Culturas que o influenciaram**. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: < <http://www.conexaorio.com/ibiti/sepulveda/index.htm> >. Acesso em: 20 jul. 2007.

SOFKA, Vinos (Org.). **MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. *Interdisciplinarity in Museology*. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. Edited by Vinos Sofka. Assisted by Jan

Jelínek and Gerard Turpin. Printing and binding by Departments reprocentral, Stockholm and Aberg's Kontorsmaterial AB, Stockholm, Sweden. English 98p. French 102p.

TORRANO, Jaa. "O Mundo Como Função de Musas". In: HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. **O Sentido de Zeus**, São Paulo: Iluminuras, 1996.

TORRES GARCÍA, Joaquín. Vouloir Construire. In: SERS, Philippe (Org.) **VVAA, Cercle et Carré**. Paris: Pierre Belfond, 1971.

_____. **Universalismo Construtivo**. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 834p. 2v.

_____. Carta a Guilherme de Torre 18 nov. 1937. In: GRADOWCZYK, Mário H. **Joaquín Torres García**. Bueno Aires: Ed. de Arte Glaglianone, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

VIERGE, Hildegard. [Editor]. **Museology and Audience**. ICOFOM STUDY SERIES – IISS 35. Calgary, Canada, 2005.

YATES, Francis. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 473p.

WASSERMANN, Françoise. *Mémoire et Histoire: un difficile dialogue*. In: BELLAIGUE, Mathilde, DESVALLÉS, André, MENU, Michel (Org.). **Museologie et Mémoire**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 27. Paris: MM. R.-J Mayer (DAG); Ministère de la Culture, 1997. p. 79-83.

WATTS, Alan. **TAO. O curso do rio**. O significado e a Sabedoria do Taoísmo, de acordo com os ensinamentos de Lao-Tzu, de Chuang-Tzu e de Kuan-Tzu. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

ZACHAROPOULOS, Denys. *Praise of Fontana*. In: **Lucio Fontana**. Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1988.

ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

Fig. 01 e 02 - *Lieux de mémoire dans la ville et dans l'abbaye.*

In: Johann Host von Romberg Kyrspensis, *Congestorium Artificiose Memoriae*, Venise, 1520. Extraído de < <http://www.blasderobles.com/Varia/Kircher/Atoz.htm> >

Fig. 03 - *Teatro da memória de Robert Fludd*, ca. 1619. *Ars memoriae* (pp.330ff., 346 ff.). In: YATES, Francis. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966. Extraído de <http://www.blasderobles.com/Varia/Kircher/Atoz.htm>

Fig. 04 - *Ars memoriae*, 1582

In: **Giordano Bruno** . **Corpus iconographicum**. Editore: **Adelphi**. a cura di Mino Gabriele, 2001 pp. CIII-618.

Extraído de < <http://www.blasderobles.com/Varia/Kircher/Atoz.htm> >

Fig. 05 - Quadrado negro sobre fundo branco

Kasimir Malevitch, 1913

Extraído de < www.abcgallery.com >

Capítulo 2

Fig 06 - Círculo Natural Pythagórico

CAPLETON, Dartington B. The Pythagorean Circle – a symbol of *Harmonia*, the Universe and the Soul – or, much ado about nothing. In: **Music in Reality** - the relation of music, emotion and pre-Socratic myth. Includes selected material. (2001- 2003). Disponível em < www.amarilli.co.uk/inner/pythag.asp > Acesso em 02/06/2007.

Capítulo 3

Fig. 07 e 08 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevidéo.

Fig. 09 e 10 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevidéo.

Fig. 11 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevidéo.

Fig. 12 - *Composición Universal*, 1937. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm. Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna, Paris.

Fig. 13 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevidéo.

Fig.14 - *Composición Cósmica com Hombre Abstract*, 1933. Tempera sobre cartão. 74,9 x 10,2 cm. Fonte: Coleção Familiar, Montevidéo.

Fig.15 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevidéo.

Fig. 16 - *Forma Símbolo*, 1930. Lápis sobre papel. 15,3 x 10,2 cm. Fonte: Coleção Familiar, Montevidéo

Fig. 17 - *Plan Intelectual*, 1930. Lápis sobre papel. 22,6 X 14,0 cm. Fonte: Coleção Familiar, Montevidéo.

Fig. 18 - *Alfabeto*, 1938. Tinta sobre papel. 12,4 x15 cm. Fonte: Coleção Privada, Nova York.

Fig. 19 - TORRES GARCÍA, Joaquín. **Ce que je sais, et ce que je fais par moi- Mème**. Montevideo:

Fundación Torres García, 1974. (Fac-símile) 1ª ed. 1930.

Fig. 20 - *Construction*, 1933. óleo sobre madeira. 57, 8 x 33,6 cm. Fonte: Coleção Royal S. Marks Gallery Ltd, Nova York.

Fig. 21 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideu.

Fig. 22 - *Barco Construtivo América*, 1943. Óleo sobre cartão. 74 x 50,3 cm. Fonte: Coleção Museu Torres García, Montevideu

Fig. 23 e 24 - Lucio Fontana. Fotos: acervo Fundação Fontana, Milão.

Fig. 25 - Teto de néon ***Fonti de energia*** - Sete planos de luz néon. Lucio Fontana. Exposição Itália 61' - Turin, 1961. Colaboração com os arquitetos Gian Emilio, Piero e Anna Monti.(Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana.

Fig. 26 - Teto - ***Buchi branco***. Lucio Fontana. Cinema do pavilhão da Sociedade E. Breda. XXXI Feira de Milão, 1953 - Arquiteto Luciano Baldessari (Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana.

Fig 27 - Manifesto Técnico do Espacialismo, 1951 - Lucio Fontana. Fotos: acervo Fundação Fontana

Fig 28 e 29 - *Ambiente Spaziale a Luche Nera*. Lucio Fontana. Forma de papel machê e luz de Wood. Galeria del Naviglio, Milão. (Destruído). Foto acervo Fundação Fontana, Milão.

Fig. 30 - *Estrutura de néon*. Tubo de cristal de 18mm e 100m de largura, luz 6500ºk. Lucio Fontana. IX Trienal de Milão, 1951 (Destruído).Foto: acervo Fundação Fontana.

Fig. 31 - Ambiente Espacial ***Esaltazione di uma Forma***. Lucio Fontana. Exposição "Dalla Natura all 'arte", 1960 - Palácio Grassi - Veneza. (Destruído) Foto: acervo Fundação Lucio Fontana.

Fig. 32 - *Ambiente Espacial Utopia*. Lucio Fontana. XIII Trienal de Milão, 1964 (Destruído). Foto: acervo Fundação Fontana.

Fig. 33, 34 e 35 – Lucio Fontana. Fotos: acervo Fundação Fontana.

Fig. 36 - *Concetto SpazialeI*, 1968. Lucio Fontana. Óleo s/ tela, 81 x 665 cm. Coleção Privada, Milão.

Fig. 37 - *Concetto Spaziale: "Attese"*, 1966. Lucio Fontana. Acrílico s/ tela, 164 x 114 cm. Coleção Stedelijk.

Fig. 38 - *Concetto Spaziale*, 1956. Lucio Fontana. Técnica mista e vidro, 78 x 64 cm. Coleção Particular, Amsterdã

Fig. 39 - *Concetto Spaziale*, 1968. Lucio Fontana. Óleo s/ tela, 81 x 665 cm. Coleção Particular, Milão.

Fig. 40 - *Concetto Spaziale*. Serie "Natura", 1959-60. Lucio Fontana. Escultura de Bronze. Fotos: acervo Fundação Fontana.

Fig. 41 e 42 - *Ambiente Espacial*, 1968, 330 x 520 x 440 cm. Lucio Fontana. Papel e gesso branco 250 x 80 cm. IV Documenta de Kassel (Destruído). Fotos: acervo Fundação Fontana.

Considerações Finais

Fig. 43 - Sem título. Tinta sobre papel. Ilustração do livro ***Universalismo Construtivo***, 1944. Fonte: Coleção Museu Torres García. Montevideu.

Fig. 44 - *Dibujo 1943*. Tinta sobre papel. Fonte: Coleção Família Torres García. Montevideu.

ANEXOS

ANEXO 1



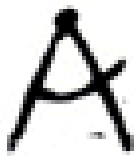
Símbolo lunar - está ligado à fertilidade e à vida. Por sua associação com a espiral logarítmica, evoca a evolução de uma força, de um estado, sem modificar sua forma pese seu crescimento assimétrico.



Simboliza a totalidade do universo formal e físico. É um ser psíquico dotado de poder ancestral no interior, é dizer do inconsciente. Símbolo da vida e da fecundidade



Órgão central do indivíduo corresponde à noção geral de centro da vida, vontade e inteligência.

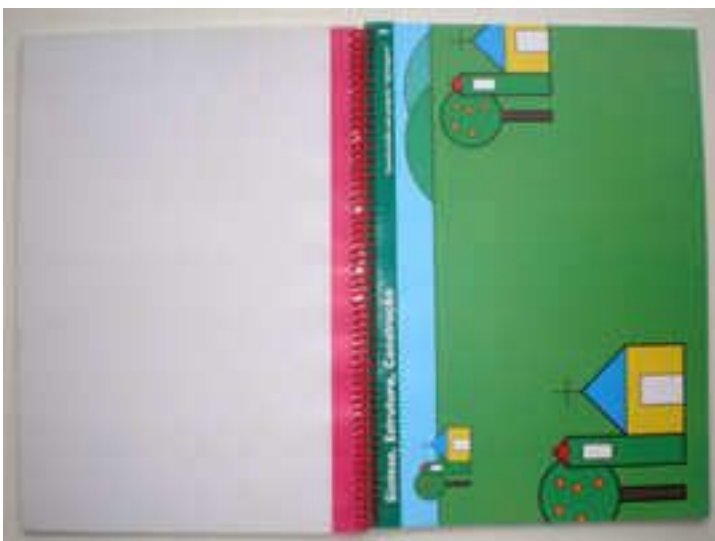
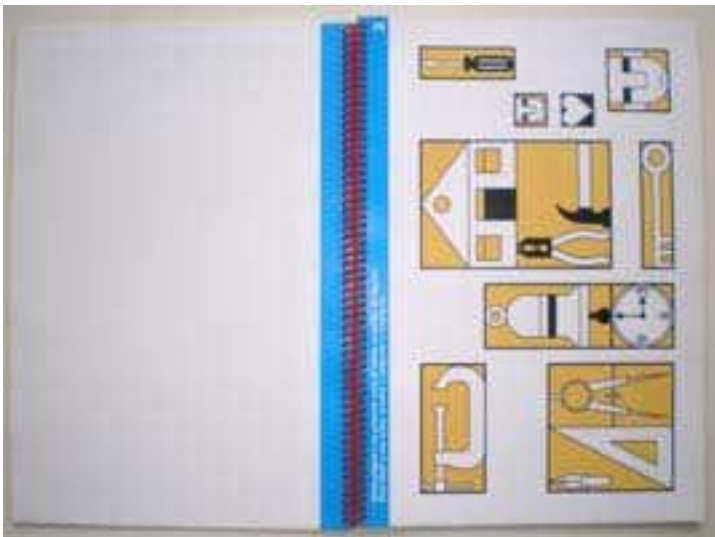


Representação emblemática do ato de criação que aparece nas alegorias da geometria e da arquitetura; e símbolo do poder de medir.

ANEXO 2

Cartilha do estudante





Caderno dos professores



Atividades dos estudantes

