

OBJETO DE CONHECIMENTO 01

O ser humano como ser que pergunta e quer saber

QUEM SOMOS? DE ONDE VIEMOS? PARA ONDE VAMOS?

Em tempos de ameaças nucleares e ataques terroristas apocalípticos as pessoas estão buscando conforto cada vez mais no desconhecido. Previsão, premonição, profecia e regressão são as palavras de ordem no vocabulário dos que acreditam realmente que existe algo mais do que simplesmente a matéria, o corpo físico que embrulha a alma como um pacote. O conteúdo continuaria através dos tempos vivendo muitas vidas e aprendendo lições em cada uma delas para evoluir espiritualmente.

Fragmento do texto de Leila Cordeiro -
www.diretodaredacao.com



De Onde viemos? O que somos? Para onde vamos? De Paul Gauguin
Uma tela de 4 metros, pintada em apenas um mês.

Pintada em 1897, a obra é uma despedida. Deprimido pela morte de sua filha Aline, aos 20 anos, ele decidiu cometer suicídio, mas, antes, quis "pintar uma tela imensa e nela colocar toda a minha energia". Resultado: a obra de 1,39 m por 3,75 m. Ao terminar o quadro, envenenou-se com arsênico. Mas não morreu. Escreveu sobre o quadro a um amigo.

Sobre a pergunta "de onde viemos", escreveu Gauguin: "À direita, no canto, vê-se um bebê que dorme cercado por três nativas sentadas no chão. Duas figuras, vestidas de vermelho, trocam idéias. Uma mulher de dimensões propositadamente maiores, a despeito da perspectiva, ergue um braço e observa atônita essas duas figuras que se atrevem a conjecturar sobre seus destinos".

A mulher que apanha uma fruta reproduz Eva, mas, em vez da maçã, segura uma manga.

"A figura central apanha uma fruta. (...) O ídolo, com braços erguidos misteriosamente, aponta para o além. O apanhar da fruta simboliza os prazeres da vida; a figura em plenitude simbolizaria a eterna felicidade, caso o ídolo não estivesse lá para nos lembrar das verdades eternas -- uma constante ameaça à humanidade." Essa é descrição que o pintor fez para a questão "quem somos?".

O canto esquerdo representa "para onde vamos". "Uma figura sentada parece ouvir o ídolo. Uma velha, já bem próxima da morte, parece aceitar com resignação a

sua própria sorte, fechando a história. Uma estranha ave branca, prendendo um lagarto com os pés, representa a futilidade das palavras vazias."

Modesto Brocos y Gomes



A Redenção de Can de Modesto Brocos y Gomes

Afinal, a que "redenção" se refere Brocos? Can, um dos três filhos de Noé, fora castigado pelo pai que impôs uma maldição a seu filho, Canaã, condenando-o a ser escravo dos tios e dos irmãos. Transposto para o contexto brasileiro, um país em que, até muito pouco tempo atrás, ser negro significava ser escravo, a "redenção" pintada por Brocos se personifica no nascimento de uma criança branca e, portanto, não mais escrava. Ocupando o centro da composição, ela está sentada ao colo da mãe, uma mulata, e é observada pelo olhar um tanto maroto do pai, ele também mestiço, com traços de caboclo. Em pé, a avó negra ergue as mãos aos céus em sinal de agradecimento. Modesto Brocos toma emprestado um tema bíblico para nos apresentar o próprio mito do branqueamento da raça. A cena familiar, cuja composição obedece às normas acadêmicas da pintura religiosa, é ambientada à porta de uma habitação simples, permanecendo visíveis as roupas no varal e a falta de reboco nas paredes. As próprias vestimentas dos personagens reafirmam essa condição. A mensagem é evidente: nas classes baixas, exatamente onde a miscigenação acontece sem controle, o sangue branco prevalecerá no espaço máximo de três gerações.

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-NumeroOito/oitovaleria>

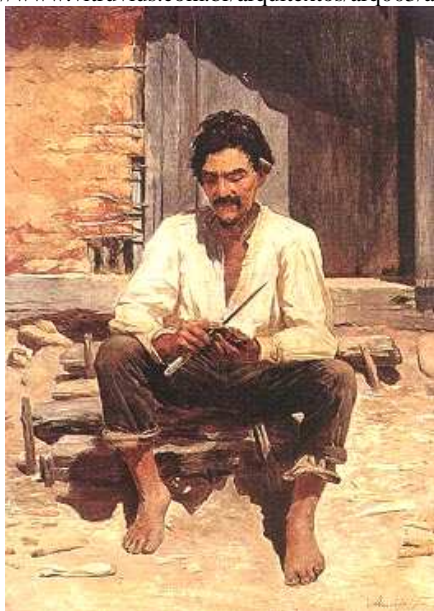
Nelson Screnci

Nelson Screnci, artista fascinado pelo universo das imagens deixadas pelos grandes pintores, aceitou tentar uma fusão entre as duas telas. Ele já havia trabalhado a partir de ambas, juntado-as com tipos populares ou com princesas de Velazquez. Aqui, elas se metamorfoseiam uma na outra; os tipos "icônicos" do caipira e da negra misturam-se com elementos populares. Ele associa também a exuberância que colore a tela de Tarsila do Amaral aos tons mais vizinhos que emprega

Almeida Júnior. Cada uma de suas pequenas imagens vibra numa luminosidade mais forte.

Sua obra oferece pontos de convergência entre as duas telas e mostra como a visão mais fecunda é aquela que escapa aos estereótipos de conceitos como "moderno", "acadêmico" ou outros. Mais convergências são possíveis: esta mini-exposição é o convite para descobri-las.

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq003/arq003_02.asp



Caipira Picando Fumo de Almeida Júnior



A Negra de Tarsila do Amaral



Metamorphose dos Excluídos de Nelson Srensi



Parede da Memória de Rosana Paulino



Missa Móvel de Nelson Leiner

Em Missa Móvel, o trabalho tridimensional foi feito com objetos distintos dos normalmente usados nas esculturas e que ironizam aspectos da cultura brasileira ao reunir miniaturas de santos, figuras do candomblé e bichinhos da Disney, caso de Missamóvel (2000) e Procissão (2000).



Adereço Cerimonial da Tribo Kayabi

Kayabi

Nomes alternativos: Kajabí, Caiabi, Parua, Maquiri

Classificação lingüística: Tupi, Tupi-Guarani, Kayabi-Arawete (V)

População: 800 (1994 SIL)

Local: Norte de Mato Grosso, Parque Xingu, e sul do Pará; Rio Teles Pires e Tatui, muitas aldeias



Eros e Psique de Antonio Canova

"Eros e Psique" é a escultura em mármore que popularizou o mito dos amantes mitológicos Eros e Psique. No mito clássico, Eros é o deus romano do amor e

desejo. Psyche (o nome, incidentalmente, significa "alma" em grego), uma mulher mortal, bela. O momento em que Psique é reanimada pelo beijo apaixonado de Eros foi capturado para a eternidade neste trabalho lírico do escultor italiano Antonio Canova (1757-1822)

De asas ainda entreabertas, Eros desce à terra para trazer de volta à vida, com um terno abraço, a sua agonizante amante, Psique. O centro da atenção desta escultura é criado pelos braços que se entrelaçam pela forma amorosa como as figuras se olham. Os seus corpos macios e membros delicados criam uma sensação de paixão jovem em toda sua pureza inocente; toda a cena é uma graciosidade natural, mas envolvente. Esta obra é um belo exemplo do ideal neoclássico de perfeição e formas e acabamentos.

Eros e Psique

Psique era a mais nova de três filhas de um rei de Mileto e era extremamente bela. Sua beleza era tanta que pessoas de várias regiões iam admirá-la, assombrados, rendendo-lhe homenagens que só eram devidas à própria Afrodite.

Profundamente ofendida e enciumada, Afrodite enviou seu filho, Eros, para fazê-la apaixonar-se pelo homem mais feio e vil de toda a terra. Porém, ao ver sua beleza, Eros apaixonou-se profundamente.

O pai de Psique, suspeitando que, inadvertidamente, havia ofendido os deuses, resolveu consultar o oráculo de Apolo, pois suas outras filhas encontraram maridos e, no entanto, Psique permanecia sozinha. Através desse oráculo, o próprio Eros ordenou ao rei que enviasse sua filha ao topo de uma solitária montanha, onde seria desposada por uma terrível serpente. A jovem aterrorizada foi levada ao pé do monte e abandonada por seu pesarosos parentes e amigos. Conformada com seu destino, Psique foi tomada por um profundo sono, sendo, então, conduzida pela brisa gentil de Zéfiro a um lindo vale.

Quando acordou, caminhou por entre as flores, até chegar a um castelo magnífico. Notou que lá deveria ser a morada de um deus, tal a perfeição que podia ver em cada um dos seus detalhes. Tomando coragem, entrou no deslumbrante palácio, onde todos os seus desejos foram satisfeitos por ajudantes invisíveis, dos quais só podia ouvir a voz.

Chegando a escuridão, foi conduzida pelos criados a um quarto de dormir. Certa de ali encontraria finalmente o seu terrível esposo, começou a tremer quando sentiu que alguém entrara no quarto. No entanto, uma voz maravilhosa a acalmou. Logo em seguida, sentiu mãos humanas acariciarem seu corpo. A esse amante misterioso, ela se entregou.. Quando acordou, já havia chegado o dia e seu amante havia desaparecido. Porém essa mesma cena se repetiu por diversas noites.

Enquanto isso, suas irmãs continuavam a sua procura, mas seu esposo misterioso a alertou para não responder aos seus chamados. Psique sentindo-se solitária em seu castelo-prisão, implorava ao seu amante para

deixá-la ver suas irmãs. Finalmente, ele aceitou, mas impôs a condição que, não importando o que suas irmãs dissessem, ela nunca tentaria conhecer sua verdadeira identidade.

Quando suas irmãs entraram no castelo e viram aquela abundância de beleza e maravilhas, foram tomadas de inveja. Notando que o esposo de Psique nunca aparecia, perguntaram maliciosamente sobre sua identidade. Embora advertida por seu esposo, Psique viu a dúvida e a curiosidade tomarem conta de seu ser, aguçadas pelos comentários de suas irmãs.

Seu esposo alertou-a que suas irmãs estavam tentando fazer com que ela olhasse seu rosto, mas se assim ela fizesse, ela nunca mais o veria novamente. Além disso, ele contou-lhe que ela estava grávida e se ela conseguisse manter o segredo ele seria divino, porém se ela falhasse, ele seria mortal.

Ao receber novamente suas irmãs, Psique contou-lhes que estava grávida, e que sua criança seria de origem divina. Suas irmãs ficaram ainda mais enciumadas com sua situação, pois além de todas aquelas riquezas, ela era a esposa de um lindo deus. Assim, trataram de convencer a jovem a olhar a identidade do esposo, pois se ele estava escondendo seu rosto era porque havia algo de errado com ele. Ele realmente deveria ser uma horrível serpente e não um deus maravilhoso.

Assustada com o que suas irmãs disseram, escondeu uma faca e uma lâmpada próximo a sua cama, decidida a conhecer a identidade de seu marido, e se ele fosse realmente um monstro terrível, matá-lo. Ela havia esquecido dos avisos de seu amante, de não dar ouvidos a suas irmãs.

A noite, quando Eros descansava ao seu lado, Psique tomou coragem e aproximou a lâmpada do rosto de seu marido, esperando ver uma horrenda criatura. Para sua surpresa, o que viu porém deixou-a maravilhada. Um jovem de extrema beleza estava repousando com tamanha quietude e doçura que ela pensou em tirar a própria vida por haver dele duvidado.

Enfeitiçada por sua beleza, demorou-se admirando o deus alado. Não percebeu que havia inclinado de tal maneira a lâmpada que uma gota de óleo quente caiu sobre o ombro direito de Eros, acordando-o.

Eros olhou-a assustado, e voou pela janela do quarto, dizendo:

- "Tola Psique! É assim que retribuís meu amor? Depois de haver desobedecido as ordens de minha mãe e te tornado minha esposa, tu me julgavas um monstro e estavas disposta a cortar minha cabeça? Vai. Volta para junto de tuas irmãs, cujos conselhos pareces preferir aos meus. Não lhe imponho outro castigo, além de deixar-te para sempre. O amor não pode conviver com a suspeita."

Quando se recompôs, notou que o lindo castelo a sua volta desaparecera, e que se encontrava bem próxima da casa de seus pais. Psique ficou inconsolável. Tentou suicidar-se atirando-se em um rio próximo, mas suas águas a trouxeram gentilmente para sua margem. Foi então alertada por Pan para esquecer o que se passou e procurar novamente ganhar o amor de Eros.

Por sua vez, quando suas irmãs souberam do acontecido, fingiram pesar, mas partiram então para o topo da montanha, pensando em conquistar o amor de Eros. Lá chegando, chamaram o vento Zéfiro, para que as sustentasse no ar e as levasse até Eros. Mas, Zéfiro desta vez não as ergueram no céu, e elas caíram no despenhadeiro, morrendo.

Psique, resolvida a reconquistar a confiança de Eros, saiu a sua procura por todos os lugares da terra, dia e noite, até que chegou a um templo no alto de uma montanha. Com esperança de lá encontrar o amado, entrou no templo e viu uma grande bagunça de grãos de trigo e cevada, ancinhos e foices espalhados por todo o recinto. Convencida que não devia negligenciar o culto a nenhuma divindade, pôs-se a arrumar aquela desordem, colocando cada coisa em seu lugar. Deméter, para quem aquele templo era destinado, ficou profundamente grata e disse-lhe:

- "Ó Psique, embora não possa livrá-la da ira de Afrodite, posso ensiná-la a fazê-lo com suas próprias forças: vá ao seu templo e renda a ela as homenagens que ela, como deusa, merece."

Afrodite, ao recebê-la em seu templo, não esconde sua raiva. Afinal, por aquela reles mortal seu filho havia desobedecido suas ordens e agora ele se encontrava em um leito, recuperando-se da ferida por ela causada. Como condição para o seu perdão, a deusa impôs uma série de tarefas que deveria realizar, tarefas tão difíceis que poderiam causar sua morte.

Primeiramente, deveria, antes do anoitecer, separar uma grande quantidade de grãos misturados de trigo, aveia, cevada, feijões e lentilhas. Psique ficou assustada diante de tanto trabalho, porém uma formiga que estava próxima, ficou comovida com a tristeza da jovem e convocou seu exército a isolar cada uma das qualidades de grão.

Como 2ª tarefa, Afrodite ordenou que fosse até as margens de um rio onde ovelhas de lã dourada pastavam e trouxesse um pouco da lã de cada carneiro. Psique estava disposta a cruzar o rio quando ouviu um junco dizer que não atravessasse as águas do rio até que os carneiros se pusessem a descansar sob o sol quente, quando ela poderia aproveitar e cortar sua lã. De outro modo, seria atacada e morta pelos carneiros. Assim feito, Psique esperou até o sol ficar bem alto no horizonte, atravessou o rio e levou a Afrodite uma grande quantidade de lã dourada.

Sua 3ª tarefa seria subir ao topo de uma alta montanha e trazer para Afrodite uma jarra cheia com um pouco da água escura que jorrava de seu cume. Dentre os perigos que Psique enfrentou, estava um dragão que guardava a fonte. Ela foi ajudada nessa tarefa por uma grande águia, que voou baixo próximo a fonte e encheu a jarra com a negra água.

Irada com o sucesso da jovem, Afrodite planejou uma última, porém fatal, tarefa. Psique deveria descer ao mundo inferior e pedir a Perséfone, que lhe desse um pouco de sua própria beleza, que deveria guardar em uma caixa. Desesperada, subiu ao topo de uma elevada torre e

quis atirar-se, para assim poder alcançar o mundo subterrâneo. A torre, porém murmurou instruções de como entrar em uma particular caverna para alcançar o reino de Hades. Ensinou-lhe ainda como driblar os diversos perigos da jornada, como passar pelo cão Cérbero e deu-lhe uma moeda para pagar a Caronte pela travessia do rio Estige, advertindo-a:

- "Quando Perséfone lhe der a caixa com sua beleza, toma o cuidado, maior que todas as outras coisas, de não olhar dentro da caixa, pois a beleza dos deuses não cabe a olhos mortais."

Seguindo essas palavras, conseguiu chegar até Perséfone, que estava sentada imponente em seu trono e recebeu dela a caixa com o precioso tesouro. Tomada porém pela curiosidade em seu retorno, abriu a caixa para espiar. Ao invés de beleza havia apenas um sono terrível que dela se apossou.

Eros, curado de sua ferida, voou ao socorro de Psique e conseguiu colocar o sono novamente na caixa, salvando-a.

Lembrou-lhe novamente que sua curiosidade havia novamente sido sua grande falta, mas que agora podia apresentar-se à Afrodite e cumprir a tarefa.

Enquanto isso, Eros foi ao encontro de Zeus e implorou a ele que apaziguasse a ira de Afrodite e ratificasse o seu casamento com Psique. Atendendo seu pedido, o grande deus do Olimpo ordenou que Hermes conduzisse a jovem à assembléia dos deuses e a ela foi oferecida uma taça de ambrosia. Então com toda a cerimônia, Eros casou-se com Psique, e no devido tempo nasceu seu filho, chamado Voluptas (Prazer).



Danaide de Rodin



Santuário do Bom Jesus do Matosinhos

Erguido ao alto de uma colina, o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos é, sem dúvida, uma imagem de destaque na paisagem cênica de Congonhas. No adro desse belo Santuário estão dispostos o magnífico conjunto estatutário produzido por Aleijadinho com a ajuda de seu Atelier, que, sem sombra de dúvida, destacou-se como uma das grandes obras do mestre.

A história desse templo está intimamente ligada à mineração. Foi Feliciano Mendes minerador, que ao alcançar uma graça rogada de um pedido ao Bom Jesus prometeu construir uma Igreja em seu nome. Assim, depois de fixar uma Cruz no Alto do morro Maranhão, passou a angariar esmolas para construir o Santuário. Feliciano Mendes morreu oito anos após o início das obras em 1765, tendo ainda em vida a felicidade de ver o seu sonho ser realizado. A conclusão dessa construção se deu no final do século 18, quando Aleijadinho, já bastante debilitado, concluía seus trabalhos, esculpindo os Passos da Paixão e os doze profetas.

O santuário foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1939, visando sua proteção. Todo o conjunto histórico foi tombado pela Unesco como Monumento Cultural da Humanidade, hoje Patrimônio Cultural da Humanidade e constitui o maior conjunto de arte colonial do país. Segundo o Iphan, o Santuário de Bom Jesus do Matosinhos foi inspirado em dois importantes Santuários localizados ao norte de Portugal, o Bom Jesus de Matosinhos, nos subúrbios da cidade do Porto, e Bom Jesus de Braga, próximo à cidade do mesmo nome.



Os Profetas de Aleijadinho

Quem suspeitaria que o Aleijadinho fora um inconfidente, e dos mais atuantes, em sua modéstia? Maçon que era (de quando a doença ainda não se manifestara, fazendo-o quase fugir ao convívio das pessoas) contatava, mesmo enfermo, com os líderes da conspiração, a todos orientando com seu firme discernimento e com sua aguda inteligência.

Quando o movimento foi denunciado, resultando nas tristes conseqüências que conhecemos, o gênio do Aleijadinho passou a homenagear os principais vultos da rebelião, esculpindo-lhes as estátuas na forma dos profetas bíblicos.

É assim que Isaiás, à frente de todos, é Tiradentes; Jeremias é Cláudio Manoel; Baruc é Tomás Antônio Gonzaga, etc.

Já nas esculturas que representam a Santa Ceia, Judas tem as feições de Silvério dos Reis.



Última ceia de Cristo. Conjunto de esculturas em madeira policromada da autoria do Aleijadinho, existentes no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais (Brasil).



A Liberdade Guiando o Povo de Delacroix

“Com essa obra Delacroix subverte as convenções que estabeleciam as alegorias, a história antiga, a religião e os feitos heróicos de personagens ilustres como temas dignos de serem representados através da pintura, dedicando-se a retratar uma sublevação popular da qual foi testemunha ocular ocorrida entre os dias 26 e 28 de julho de 1830 e que culminou na deposição do rei Carlos X. O motivo: a suspensão, pelo monarca deposto, de várias disposições democráticas, entre elas a liberdade de imprensa.

Delacroix se reporta a tais acontecimentos, condensando-os em uma cena de batalha através da qual não só exalta a bravura dos combatentes mas também caracteriza, através de detalhes significativos, a origem de cada personagem, como um ilustrador atento que captasse os aspectos mais relevantes do fato presenciado. É certo que na figura feminina, representando a Liberdade e que domina a composição, ainda há vestígios dos modelos gregos tão caros à arte praticada na França, como também é inequívoco o seu caráter alegórico. Entretanto, com igual ênfase, há traços que revelam sua condição de mulher do povo, como os seios sujos de pólvora e a indiscreta pelosidade das axilas.

Sua mão direita, resolutamente erguida, empunha a bandeira tricolor transformada em símbolo de sublevação na Revolução Francesa (1789). Na mão esquerda segura um fuzil com baioneta no cano, o que significa estar preparada para a batalha corpo a corpo. A cabeça é coberta por um gorro frígio, chapéu originário da antiga Pérsia e usado em Roma por escravos sublevados que, ao ser adotado durante a Revolução Francesa, converteu-se em um dos símbolos da República...”

http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/08_jose_romao.htm



Tiradentes de Pedro Américo

O quadro não foi concebido por Pedro Américo como uma pintura isolada, mas como parte de uma narrativa sobre a precariedade da Conjuração Mineira. Inacabada, a série se constituiria de outras telas: Tomás Antônio Gonzaga representado como um anti-herói a bordar, e não como líder intelectual do movimento, pois na prisão o poeta teria negado seu envolvimento com a conjura, dizendo-se ocupado em bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília; a mais importante das reuniões dos conjurados, onde estes, reticentes, ouvem Tiradentes; a cena da constatação da morte de Cláudio Manuel da Costa, em que o pintor não se decide pelo suicídio ou pelo assassinato do poeta, e evidencia a fragilidade do inconfiante morto por ter denunciado os amigos; a prisão de Tiradentes numa casa antiga à rua dos Latoeiros, preâmbulo à cena do esquartejamento; e, por fim, um Tiradentes supliciado.

- o artista dispôs o corpo do herói, representado praticamente em tamanho natural, desmembrado em quatro partes, adornado por grilhões, corda e crucifixo. Posicionado aos pés do mártir, o observador vê a alva que destaca o corpo do cadafalso, a túnica azul que o reintegra ao fundo celeste, ao mesmo tempo que o distancia da perna direita espetada em uma haste de madeira, em primeiríssimo plano.
- Para conferir maior dramaticidade à cena, Pedro Américo coloriu áreas precisas com sangue, que atraem o olhar tanto para a cabeça e a perna espetada quanto para as linhas delicadas do tronco e da perna sobreposta.



O Mortlake Terrace é um bairro da moda no subúrbio de Londres. Fica próximo ao Royal Botanic Gardens em Kew, visto daqui numa das voltas do Rio Tamisa. Esta é uma de duas vistas ao encargo do dono de uma casa na cidade, The Limes, cujo nome deriva dos magníficos limoeiros delineando o terraço. Ambas as cenas corajosamente mostram o disco do próprio sol, que aqui reflete no parapeito de pedra.

A peça que o acompanha, hoje no Frick Collection em Nova Iorque, ilustra a casa ao nascer do sol. Olhando pelo ângulo reverso, a figura mostra o Oeste por cima do jardim ao pôr do sol depois das crianças terem deixado os brinquedos. Um cão negro late à barcaça enfeitada com bandeiras de Lord Mayor. O tom sombrio que reveste o final da tarde de verão foi adicionado por último. Antes da amostra da Academia Real abrir em 1827, Turner recortou o cão de papel, colou no verniz ainda fresco, e retocou com destaques e uma coleira.

<http://www.nga.gov/collection/gallery/gg57/gg57-119.0-none.html>. Texto traduzido.

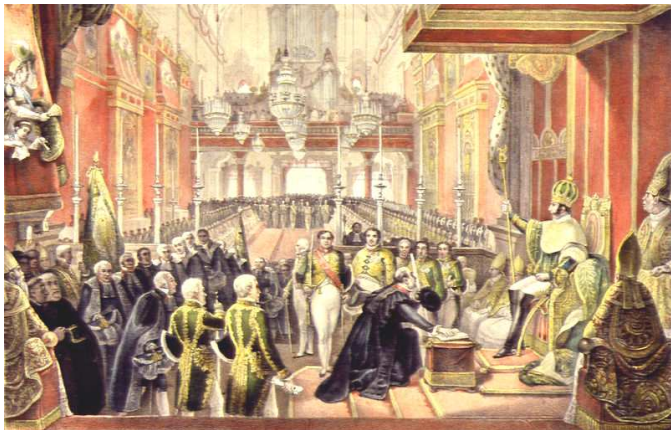


Consagração do Imperador Napoleão I e Coroação da Imperatriz Josefina na Catedral de Notre-Dame de Paris, em 2 de Dezembro de 1804.

- A perfeição do Neoclassicismo pode ser vista no quadro “Coroação de Napoleão” onde David, representou dezenas de pessoas, onde cada um dos retratados o era com o seu rosto verdadeiro, como a verdade máxima, como uma fotografia. Como uma fotografia...

1806 e 1807, óleo sobre tela, 621 x 979 cm

Com Napoleão, ele visita Paris, sugerindo-lhe planos para embelezar a cidade. Retrata o primeiro cônsul e, em 1804, é nomeado *primatius pictor*, "primeiro pintor" do imperador, cuja coroação capta numa tela de largas dimensões. Napoleão, inebriado com a glória cada vez mais faminto de conquistas territoriais e ainda às vésperas da grande derrota que o inverno russo lhe infligirá, cumula-o de tributos, todos honoríficos, como sua inclusão entre os membros da Légion d'Honneur. Museu do Louvre, Paris, França



Sagração de D. Pedro I de Debret

Em quaisquer cerimônias, o lugar e o papel das respectivas personagens é sobremaneira importante. Na cerimônia de coroação e sagração as principais personagens são o Imperador, os bispos, o corpo diplomático e o senado.

Os papéis mais importantes foram os do imperador, dos bispos, e de alguns membros da corte. O Senado, o restante da corte e o corpo diplomático apenas ocuparam papéis secundários, cujo objetivo era testemunhar a continuidade dinástica e a legitimidade do Império recém criado.

Já no cortejo que parte do paço em direção à capela observa-se o papel que cabe a cada personagem

Observa-se também que as personagens da sagração e coroação já estiveram presentes no cortejo de aclamação. Os arqueiros, timboleiros, o rei de armas etc, reaparecem; não obstante, ao contrário de Portugal, no Brasil tais cargos foram nomeados apenas para a cerimônia, as funções não foram mantidas.

O Imperador localizava-se no centro do cortejo, caminhando entre a Corte, a qual segurava as insígnias imperiais e o pálio, logo atrás da Corte ia o Senado, que, ao contrário do ocorrido na cerimônia de aclamação, desempenhou papel secundário na sagração e coroação.

O príncipe, no decorrer da cerimônia, submeteu-se a um poder superior ao seu, um poder que advém de Deus, não dos homens; esse poder foi recebido através da intermediação do bispo, o qual representa Cristo. Durante o desenrolar da cerimônias, os outros, espectadores e testemunhas (família real, membros da Corte, Senado e corpo diplomático), assistiam, cada um postado em seu

devido lugar. O Senado encontrava-se à direita, na fila mais próxima do centro; os ministros e personagens da corte à esquerda; logo atrás, os procuradores-gerais das províncias e as pessoas que compareceram ao cortejo. O lado direito das tribunas foi ocupado pelas damas da Corte; o esquerdo, pelas damas de altos dignitários e outros convidados. O corpo diplomático e os oficiais que serviam junto à imperatriz, cuja tribuna localizava-se de frente para o trono, ocuparam as tribunas do coro.

A disposição espacial de tais personagens traduz-se em interessante simbologia judaico-cristã, que atribui ao centro um simbolismo extremamente poderoso.

<http://www.klepsidra.net/klepsidra12/nacaoinexistente.html>

Série de Gravuras "Desastres de Guerra" de Goya



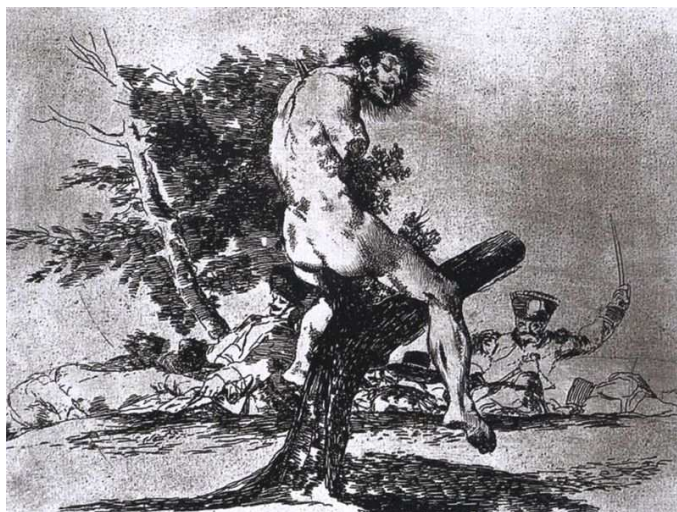
Triste Pronunciamento do Que Virá



O Mesmo



Aqui Tão Pouco



Isso é Pior

Na série de gravuras “Desastres da Guerra” (1810-1815), Goya faz comprovações, aparentemente sem tomar partido. A repulsa contra a demência da guerra está patente nos desenhos e gravuras.

Não documenta atos heróicos, não desenha exércitos se enfrentando, não idealiza, não compõe música para vencedores, nem cenas de batalhas convenientemente belas. Só o sofrimento do povo lhe interessa, além de constatar que em situações limites somos todos bárbaros.

O QUE É ARTE?

Maria de Fátima Seehagen

"ARTE s.f. Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético carregados de vivência pessoal e profunda

(...) A capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos."

Novo dicionário da língua portuguesa. De Aurélio Buarque de Holanda

Desde que se iniciou um estudo sobre a história da arte, por volta do séc. V, inúmeros são os conceitos já elaborados sobre o que seja ARTE, ainda assim, chegamos aos dias de hoje sem uma conclusão que evidencie a participação da arte em nossas vidas e efetivamente a defina.

Na antiguidade classificavam-se as artes em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas e as liberais. Nas artes servis encontraremos indistintamente todas aquelas que necessitem do uso das mãos e nas artes liberais nos depararemos com a gramática, a dialética, a retórica, a geometria, a aritmética, a astronomia e a música, atividades estas, que necessitam do uso da mente.

Havia naquela época o conceito de que as atividades que exigissem a participação do raciocínio, ou seja, fossem guiadas pela razão, deviam estar subordinadas à atividade do intelecto, considerado como a intuição intelectual, que diria respeito aos princípios transcendentais, vindo tudo, na verdade, a dar no mesmo, visto que neste período a humanidade já se achava em grande parte dominada pelo uso excessivo do raciocínio em detrimento da verdadeira intuição que a liga à sua origem espiritual.

Ao final da Idade Antiga, alegando-se que antes da operação manual sempre precede a operação mental, procurou-se libertar as artes servis do caráter inferior à qual era subjugada, pois os trabalhos manuais ocupavam então uma posição inferior ao trabalho intelectual, ainda que este trabalho resultasse em obras de arte.

O célebre Leonardo da Vinci, que viria a criar a primeira Academia de Arte, em Milão (por volta de 1507), também desenvolvia o seu pensamento com semelhante convicção, acentuando o caráter intelectual da atividade artística, de onde a sua declaração:

"L'arte é cosa mentale!"

No entanto, da mesma maneira que hoje percebemos não ser este um conceito suficientemente claro para definir o que seja ARTE, já naquela época, vários estudiosos também não se contentaram apenas com o uso do termo artes liberais para pintores, escultores e arquitetos. Discutia-se que: se a propriedade da liberalidade, ou seja, das artes liberais, era libertar a carne do espírito, a arte deveria ser obrigatoriamente nobre. Naturalmente aqueles que assim se expressaram pensavam nas qualidades do ser humano, consideradas como nobres, no entanto, uma confusão de conceitos foi instalada: por nobreza entendeu-se uma classificação sócio econômica, chegando-se ao absurdo de propor a proibição do exercício da pintura por plebeus! Diga-se de passagem, uma atitude que nada tinha de nobre!

- Águas passadas.

Quando observamos um objeto de arte, nosso interesse estético se agita e notamos que arte não é apenas uma coleção de coisas de museu, e a obra de arte não é apenas um objeto histórico e cultural que se pode explicar pelas condições em que foi criada, como o propõe a crítica de arte. As emoções que vivenciamos ao observar obras artísticas, independentemente do período ou forma como foram criadas, leva-nos a questionar o motivo que provoca tal reação. Esta reação natural e abrangente ocorre mesmo sem a participação manipuladora da crítica de arte, pois a arte possui autonomia suficiente para, enquanto linguagem, ter os seus códigos decifrados pelo público ao qual se destina.

Deixando os conceitos ditados pelo raciocínio de lado, observamos que a arte, em qualquer uma de suas manifestações, é uma expressão humana transformada em símbolos. Ela aparece nos primórdios das civilizações, assim como surge nas primeiras manifestações do homem como indivíduo, como podemos perceber facilmente nas crianças, que, em nossa volta, desenhavam, pintam, dançam e cantam, sem parar, com total desenvoltura quando livres de pressões externas ao seu comportamento natural.

Assim como não depende da época, a necessidade de manifestação artística também não depende da geografia, ou seja, a encontramos nos países dos mais variados climas, em todas as raças, independentemente do progresso técnico, entre pobres ou ricos, cultos ou não.

Onde então procurar a verdadeira natureza da emoção estética?

Na obra *Na Luz da Verdade*, do escritor alemão Abdruschin, encontramos o seguinte:

"Até agora, da ação viva do espírito, do sentimento intuitivo, só nasceu a arte. Somente ela teve uma origem e um desenvolvimento natural, isto é, normal e sadio. Mas o espírito não se manifesta no raciocínio, e sim nos sentimentos intuitivos, mostrando-se somente naquilo que de um modo geral se denomina "coração". Exatamente do que os atuais seres humanos de raciocínio, desmedidamente orgulhosos de si mesmos, escarnecem e ridicularizam prazerosamente. Zombam assim do que há de mais valioso no ser humano, sim, exatamente daquilo que faz do ser humano um ser humano!"

(Volume I - Dissertação: "Era uma vez...")

Nascendo da "ação viva do espírito" deve então, em sua essência, existir em todas as pessoas, desde que esta não seja dominada unicamente pelo raciocínio terreno. É preciso aqui não confundir a essência da criação artística, absoluta e permanente, com a forma pela qual se manifesta, relativa e transitória.

"Onde quer, porém, que o raciocínio alcance supremacia, a arte é logo degradada a ofício, descendo imediatamente e de modo incontestável a níveis baixíssimos. Trata-se duma conseqüência, que, devido à sua simples naturalidade, nem pode ser diferente. Nenhuma única exceção pode aí ser provada." (Volume I - Dissertação: "Era uma vez...")

Podemos então concluir que a ARTE é uma manifestação do espírito humano e como tal permanece latente em cada um de nós. Caberá a cada um desenvolver a sua linguagem no sentido de exprimir os seus anseios mais profundos que, de acordo com a nobreza de alma do artista em questão, irá elevar tudo a que se refere através do enobrecimento ou, caso o artista tenha se limitado à análise material dos fatos através de um raciocínio torcido, irá mostrar claramente o desperdício da imensa dádiva de poder "criar", e o que deveria ser um objeto de arte será apenas um objeto de consumo.

<http://www.defatima.com.br/site/conteudo/novidades/artigofatima1.htm>

m

Estética

Estética (do grego *αισθητική* ou *aisthesis*: *percepção, sensação*) é um ramo da filosofia que tem por objecto o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte. Ela estuda o julgamento e a percepção do que é considerado belo, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem como as diferentes formas de arte e do trabalho artístico; a idéia de obra de arte e de criação; a relação entre matérias e formas nas artes.

A **estética** adquiriu autonomia como ciência, destacando-se da Metafísica, Lógica e da Ética, com a publicação da obra *Aesthetica* do educador e filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em dois volumes, 1750-1758. Baumgarten traz uma nova abordagem ao estudo da obra de arte, considerando que os artistas deliberadamente alteram a Natureza, adicionando elementos de sentimento a realidade percebida. Assim, o processo criativo está espelhado na própria atividade artística. Compreendendo então, de outra forma, o prévio entendimento grego clássico que entendia a arte principalmente como mimesis da realidade.

Na Antiguidade - especialmente com Platão, Aristóteles e Plotino - a estética era estudada fundida com a lógica e a ética. O belo, o bom e o verdadeiro formavam uma unidade com a obra. A essência do belo seria alcançado identificando-o com o bom, tendo em conta os valores morais. Na Idade Média surgiu a intenção de estudar a estética independente de outros ramos filosóficos.

No âmbito do Belo, dois aspectos fundamentais podem ser particularmente destacados:

a estética iniciou-se como teoria que se tornava ciência normativa às custas da lógica e da moral - os valores humanos fundamentais: o verdadeiro, o bom, o belo. Centrava em certo tipo de julgamento de valor que enunciaria as normas gerais do belo (*ver cânone estético*);

a estética assumiu características também de uma metafísica do belo, que se esforçava para desvendar a fonte original de todas as belezas sensíveis: reflexo do inteligível na matéria (Platão), manifestação sensível da idéia (Hegel), o belo natural e o belo arbitrário (humano), etc.

Mas este caráter metafísico e conseqüentemente dogmático da estética transformou-se posteriormente em uma filosofia da arte, onde se procura descobrir as regras da arte na própria ação criadora (Poética) e em sua recepção, sob o risco de impor construções *a priori* sobre o que é o belo. Neste caso, a filosofia da arte se tornou uma reflexão sobre os procedimentos técnicos elaborados pelo homem, e sobre as condições sociais que fazem um certo tipo de ação ser considerada artística.

Para além da obra já referida de Baumgarten - infelizmente não editada em português, são importantes as obras *Hípias Maior*, *O Banquete* e *Fedro*, de Platão, a *Poética*, de Aristóteles, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant e *Cursos de Estética* de Hege

A Bailarina de 14 Anos de Edgar Degas



Valentina, 1996 de Vick Muniz



Sara Bernhardt de Nadar

Na série Crianças de Açúcar, Vick Muniz fotografa as crianças que desenhou com açúcar, cujos pais e avós trabalham em plantações de cana de açúcar na ilha de São Cristóvão. Valentina era a mais rápida na colheita.



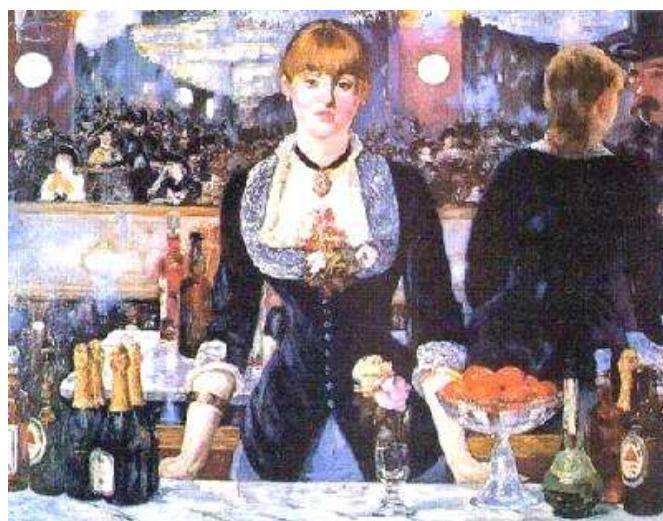
Bailarina de 14 anos = A bailarina representada era um dançarina da Ópera que Degas conheceu. A sua família era miserável, tendo mesmo uma irmã prostituta. Estudou balé até os dezesseis anos, já depois de Degas a ter esculpido, até que teve que se prostituir para conseguir viver.

Ao exibí-la, chocados, todos perguntavam o porquê de estar ali exposta aquela escultura. Aquilo comovia a sociedade, remexia-lhes o peito, fazia-os tristes, não queriam olhar. Por outro lado, esta escultura foi o primeiro trabalho nesta área da arte que incluiu uma roupa real, desta feita uma saia.

A partir daí, o Mundo começou a refletir sobre aquele aristocrata que se atreveu a provocar a sociedade e Degas foi, de algum modo, rejeitado e até mesmo humilhado. Mas ninguém se pôde esquecer que ele mudara a visão conservadora e eclética do mundo, e não se esqueceu de publicitar e de tornar públicos os problemas deste. Anos mais tarde, a famosa escultura tornou-se um ícone desta forma de Arte.

A Pequena Bailarina de 14 anos

Um dos grandes tesouros do modernismo francês, pertencente ao Masp, nem sempre foi reconhecido como obra de arte: em 1881, quando a Pequena Bailarina, de Degas, foi exibida pela primeira vez, queriam colocá-la em um museu de zoologia ou de anomalias humanas em Paris.



Um Bar no Folies Bergère de Manet, 1882

Suzon, a bela e triste figura desta que foi a última obra-prima de Manet, talvez refletisse a tristeza do próprio Manet que ao pintar este quadro, um ano antes de morrer, já se encontrava bastante enfermo. Manet foi acusado de desconhecer as leis da perspectiva por retratar o reflexo no espelho de um freguês que parece conversar com a atendente mas que não tem presença concreta na obra. O que seus críticos não perceberam foi que nós, os espectadores, estamos no lugar que caberia ao freguês.



Quarto em Arles, Vincent Van Gogh, 1888



Quanto em Arles, Vincent Van Gogh, 1889

Quarto em Arles é um quadro do expressionista holandês Vincent van Gogh, pintado em outubro de 1888. A obra é, sem dúvida, uma das mais conhecidas obras do artista e até mesmo do mundo.

O famoso quadro retrata o quarto, que Vincent van Gogh alugou numa pensão (hoje bastante conhecida), na cidade de Arles, na França, país onde trabalhou durante quase toda a sua existência. Pintou a obra mais de duas vezes, cerca de um ano depois, enquanto estava internado no hospício de Saint Rémy-de-Provence.

Hoje a obra original está exposta no Museu van Gogh em Amsterdã, Países Baixos.

A segunda versão da pintura encontra-se no Instituto de Artes de Chicago. O quarto é uma pintura pós-impressionista feita por Van Gogh.

"http://pt.wikipedia.org/wiki/Quarto_em_Arles"



Ensaio de Balé de Edgar Degas

O artista dá ao espectador a oportunidade de observar o estúdio de ensaios. Sentados um pouco acima do palco, podemos observar o movimento fluido dos membros esguios e flexíveis dos corpos graciosos das jovens bailarinas. Degas representou as bailarinas a partir de ângulos e pontos de vista incomuns. As composições com esta temática parecem casuais. O trabalho executado com grande mestria, deixa à mostra a grande habilidade deste pintor. Os tons moderados e a falta de formalidade são reparadores. O interesse real de Degas não estava nas bailarinas ou nos balés em si, o que o fascinava era o movimento das formas abstratas e na graciosa harmonia das cores.



O Angelus de François Millet

O Ângelus é uma prática religiosa, realizada em devoção à Imaculada Conceição, repetida três vezes ao dia, de manhã, ao meio dia e ao entardecer.

“Angelus” de Millet, 1855-57, de religiosidade sentimental. Tornou-se muito célebre por muitas das suas reproduções passarem a ser afixadas nas paredes das casas dos camponeses

- Reza a lenda, que Millet havia pintado este quadro com um caixão no lugar da cesta de palha vermelha.
- Quando uma oportunidade de participar de um concurso de arte surgiu, Millet teria mostrado a pintura que inscreveria no concurso a um amigo bem próximo.
- Este, por sua vez, o aconselhou a mudar algo na pintura, que ao mesmo tempo em que era demasiadamente bela, iria chocar a todos pelo que estava retratado nela.
- Millet teria substituído, então, o caixão pela cesta, colocado uns sacos de batata no carrinho e pintado umas batatas mais à esquerda, em frente ao ancinho - essa mistura de pá com tridente.
- Algumas fontes também afirmam que Salvador Dalí teria sido o primeiro a descobrir que na pintura haveria um enterro disfarçado. Ele teria percebido que

atrás da mulher, em frente ao carrinho, há um monte de ossos por cima da terra.

- Salvador Dalí fez diversas referências a esta obra de Millet, inclusive reproduzindo-a com precisão.



BELMIRO DE ALMEIDA: *Arrufos*, 1887.
Óleo sobre tela, 89 x 116 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Reparem na rosa despedaçada no chão, no vaso quebrado na mesa. Mais ainda, reparem na plácida indiferença do homem, calmamente apreciando o cigarro que acabou de enrolar, uma mão enluvada, outra nua, pensando: "Odeio mulher histérica!"

Belmiro de Almeida é meu pintor favorito. Cada um de seus quadros conta uma história com começo, meio e fim.

A nova geração de pintores saudou Arrufos como se fosse uma revolução. Gonzaga Duque, que serviu de modelo para o homem, exclamou que, no Rio, ainda não se havia pintado um quadro importante como esse. Talvez por isso, causou um pequeno escândalo na sociedade carioca, entre patronos do museu e a aristocracia do Império.

Arrufos reside atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Só ele já vale a visita.

<http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/belmirodealmeida.htm>



ENTERRO DE UMA NEGRA

A única diferença que existe entre o acompanhamento de um enterro de uma negra e o de um homem da mesma raça reside no fato de o cortejo se constituir unicamente de mulheres, à exceção de dois carregadores, de um mestre de cerimônias e do tambor. Este carrega um caixote de madeira de tamanho médio, sobre o qual executa de vez em quando uma espécie de rufo lúgubre com as palmas das mãos; como esse caixote é carregado debaixo do braço, o tambor vê-se obrigado a agachar de quando em quando e colocá-lo sobre os joelhos para poder agir. Mas, assim que o cortejo o alcança, ele se lança de novo para a frente, a fim de ganhar terreno o que explica os intervalos entre os rufos, preenchidos aliás, pelas salmódias do cortejo feminino, cujos clamores mágicos incitam inúmeras compatriotas a se unirem ao enterro. Entre os moçambiques, as palavras do canto fúnebre são especialmente notáveis pelo seu sentido inteiramente cristão, pois, entre os outros, limitam-se a lamentações acerca da escravidão, ainda assim grosseiramente expressas.

Dou aqui o texto moçambique em português: "Nós estamos chorando o nosso parente, não enxerguemos mais, vai embaixo da terra até dia do juízo, hei de século *seculorum* amém."

Quando a defunta é de classe indigente, os parentes e os amigos aproveitam a manhã para transportar o corpo numa rede e depositá-la no chão junto ao muro de uma igreja ou perto da porta de uma venda. Aí, uma ou duas mulheres conservam acesa uma pequena vela junto à rede funerária e recolhem dos passantes caridosos módicas esmolas para completar a importância necessária às despesas de sepultura na igreja ou mais economicamente na Santa Casa de Misericórdia onde esse tipo de inumação custa três patacas, ficando o transporte por conta da instituição.

Essa exposição pública atrai infalivelmente os curiosos, sobretudo compatriotas da defunta, que também contribuem para o enterro. Pobres como ela, dão apenas, o mais das vezes, uma moeda de dez réis a menor moeda em circulação. Mas o número supre a modicidade do óbolo pois não há exemplo de indigente moçambique que fique sem sepultura por falta de dinheiro.

A cena se passa diante da Lampadosa, pequena igreja servida por um padre negro a assistida por uma confraria de mulatos.

O mestre de cerimônias negro, com uma vara na mão, vestindo uma dupla cota formada por lenços de cor e com sua rodilha à cabeça, faz parar o cortejo diante da porta, que só é aberta no momento da chegada, a fim de evitar a entrada da multidão de curiosos seus compatriotas. O tambor aproveita essa parada para fazer rufar seu instrumento, enquanto as negras depositam no chão os seus diversos fardos, a fim de acompanhar com

palmas os cantos fúnebres em honra da defunta transportada na rede e acompanhada por oito parentes ou amiga íntimas, cada uma das quais pousa a mão sobre a mortalha.

A essa ruidosa pompa funerária junta-se o som de dois pequenos sinos, quase coberto pelo ranger dos gonzos enferrujados que os suportam. E a sombra da noite cobre todos esses detalhes com um véu fúnebre pois a cerimônia de acordo com os costumes brasileiros, só começa no fim do dia.



Mulher Tapuia de Albert Eckhout

*O antropofagismo constitui a temática central desta pintura. A mulher Tapuia revela-se, de acordo com seus elementos etnográficos, sem alegorias e estereótipos de barbárie.

*As pinturas de Eckhout caminharam para um tratamento inverso ao elaborado pela visão européia predominante da época, que realçava as diferenças de maneira alegórica a tudo que não fosse semelhante aos padrões europeus.

*Os detalhes salientados por esse pintor não imprimem à imagem do nativo o conceito civilizatório.

*Contraditoriamente ao impacto que a presença dos índices de canibalismo suscita, Mulher Tapuia transmite uma expressão de tranquilidade.

“O pintor holandês provavelmente não assistiu a nenhuma cena explícita de canibalismo. Mesmo assim, a imaginação não faltou para criar preconceitos. Em geral, os tapuias não eram praticantes, mas sim vítimas do costume dos seus inimigos tupinambás em comer carne humana: nunca porém para se alimentar, mas por afincada crença religiosa”.

<http://josevarellapereira.vilabol.uol.com.br/Cahier04.html>

No Brasil colônia do século 17, sem máquina fotográfica, pintores europeus utilizaram sua criatividade para retratar um mundo que, para eles, era exótico, diferente.

Observe o quadro ao lado, que exemplifica este olhar europeu, e responda: o que a índia está fazendo? O que ela traz no cesto? Como está vestida?

Antropofagia

Na imagem podemos ter algumas idéias sobre como os europeus viam o Brasil e os povos que viviam aqui. A antropofagia (consumo de carne humana) se faz presente, de forma assustadora.

É como se para os índios fosse tão comum carregar frutas num cesto quanto partes de corpos humanos a serem comidos. Hoje, entretanto, sabe-se que que a antropofagia não era assim tão corriqueira e, geralmente, fazia parte de rituais. Mesmo assim, era uma idéia assustadora para o colonizador.

A nudez dos índios

Assim como a antropofagia, a nudez era embaraçosa para os europeus. A maior parte dos grupos indígenas do território brasileiro, andavam nus - o que era um problema para o colonizador cristão europeu.

Daí o motivo de a genitália da índia ter sido representada coberta por uma folha, da mesma maneira que eram representados Adão e Eva - uma indicação de que, para os europeus, o novo mundo era o paraíso.

<http://educacao.uol.com.br/artes/ult1684u24.jhtm>



Flor do Mangue de Frans Krajcberg

Na escultura Flor do Mangue o artista polonês de nascimento e brasileiro naturalizado, retira da floresta e do mangue o material já sem vida e o reutiliza, mostrando sua indignação e denunciando a violência contra o meio ambiente provocada pelas ações devastadoras do homem.





Lilith, por Anselm Kiefer (1987-89)

Na obra "Lilith" de 1987/9, a visão terrível do caos urbano foi inspirada pela visita de Kiefer à cidade de São Paulo, Brasil. A cidade está envolta numa bagunça apocalíptica que Kiefer cria espalhando poeira e a terra sobre a pintura, fios de cobre e depois queimando parte da superfície. De acordo com a mitologia hebraica, Lilith foi a primeira esposa de Adão, um espírito aéreo sedutor e demoníaco. Na pintura de Kiefer, Lilith parece trazer a destruição pelo ar sobre os edifícios modernistas de Oscar Niemeyer.

OBJETO DE CONHECIMENTO 2

Indivíduo, Cultura e Identidade

Identidade cultural é o sentimento de identidade de um grupo ou cultura, ou de um indivíduo, na medida em que ele é influenciado pela sua pertença a um grupo ou cultura.

Identidade é a igualdade completa. Cultural é um adjetivo de saber. Logo, a junção das duas palavras produz o sentido de saber se reconhecer. Todos nós já nascemos com uma identidade própria, a identidade de gênero, ou seja, masculino e feminino, que possui uma característica própria e incontestada.

Um exemplo da consistência dessa identidade é o fato de que quando vemos uma gestante logo ficamos curiosos em saber se aquele novo ser é menino ou menina. O fato é que biologicamente a criança nascerá com uma dessas identidades (masculina ou feminina) e morrerá com a mesma.

Já as demais identidades (cultural, religiosa, etc), as chamadas identidades subjetivas, são totalmente flexíveis, pois podem ser facilmente influenciadas. Retomando o exemplo do bebê, ele poderá nascer com o órgão genital masculino e ter atitudes totalmente femininas e vice-versa. Isso se dá devido à influências do meio em que o ser está inserido.

Na identidade cultural isso não é muito diferente, isto é, a influência do meio modifica totalmente um ser já que nosso mundo é repleto de inovações e características temporárias, os chamados "modismos". Uma pessoa que nasce em um lugar absorve todas as características deste, porém se ela for submetida a uma cultura diferente por muito tempo ela adquirirá características do local onde está agregada.

No passado as identidades eram mais conservadas devido à falta de contato entre culturas diferentes; porém, com a globalização, isso mudou fazendo com que as

peças interagissem mais, entre si e com o mundo ao seu redor.

O importante é que devemos respeitar todos os tipos de identidade (subjetivas), para que não haja conflitos e desavenças entre os povos, pois essas são apenas estereótipos que se modificam com o decorrer do tempo.

"http://pt.wikipedia.org/wiki/Identidade_cultural"



Adereços Cerimoniais, tribo Kayabi



Enterro de Mulher Negra de Debret



A Rendição de Can de Modesto Broccos



Parede da Memória de Rosana Paulino



BELMIRO DE ALMEIDA: *Arrufos*, 1887.
Óleo sobre tela, 89 x 116 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

A Leitora de Fragonard

“A obra mostra uma jovem dama francesa embrenhada na solitária leitura de um livro de bolso, provavelmente um romance, a tela *A Leitora* (1770-72) de Jean-Honoré Fragonard, é uma das inúmeras imagens de leitura que povoam a obra de pintores europeus a partir do

século XVIII, época em que "a febre de ler" está instaurada na Europa”.



Danaide de Rodin



Valentina de Vick Muniz

Revolução Industrial

A substituição das ferramentas pelas máquinas, da energia humana pela energia motriz e do modo de produção doméstico pelo sistema fabril constituiu a Revolução Industrial; revolução, em função do enorme impacto sobre a estrutura da sociedade, num processo de transformação acompanhado por notável evolução tecnológica.

A Revolução Industrial aconteceu na Inglaterra na segunda metade do século XVIII e encerrou a transição entre feudalismo e capitalismo, a fase de acumulação primitiva de capitais e de preponderância do capital mercantil sobre a produção. Completou ainda o movimento da revolução burguesa iniciada na Inglaterra no século XVII.

Artesanato, manufatura e maquinofatura

O artesanato, primeira forma de produção industrial, surgiu no fim da Idade Média com o renascimento comercial e urbano e definia-se pela produção independente; o produtor possuía os meios de produção: instalações, ferramentas e matéria-prima. Em casa, sozinho ou com a família, o artesão realizava todas as etapas da produção.

A manufatura resultou da ampliação do consumo, que levou o artesão a aumentar a produção e o comerciante a dedicar-se à produção industrial. O manufatureiro distribuía a matéria-prima e o artesão trabalhava em casa, recebendo pagamento combinado. Esse comerciante passou a produzir. Primeiro, contratou artesãos para dar acabamento aos tecidos; depois, tingir; e tecer; e finalmente fiar. Surgiram fábricas, com assalariados, sem controle sobre o produto de seu trabalho. A produtividade aumentou por causa da divisão social, isto é, cada trabalhador realizava uma etapa da produção.

Na maquinofatura, o trabalhador estava submetido ao regime de funcionamento da máquina e à gerência direta do empresário. Foi nesta etapa que se consolidou a Revolução Industrial.

<http://www.culturabrasil.org/revolucaoindustrial.htm>

Arts & Crafts (Artes e Ofícios)

O movimento das *arts & crafts* (do inglês **artes e ofícios**, embora seja mais comum manter a expressão original) foi um Movimento Estético Social surgido na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Entre outras idéias, defendia o fim da distinção entre o artesão e o artista. Fez frente aos avanços da indústria e pretendia imprimir em móveis e objetos o traço do artesão-artista, que mais tarde seria conhecido como designer. Foi influenciado pelas idéias do romântico John Ruskin e liderado pelo socialista e medievalista William Morris.

Durou relativamente pouco tempo, mas influenciou o movimento francês da *art nouveau* e é considerado por diversos historiadores como uma das raízes do modernismo no design gráfico, desenho industrial e arquitetura.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Arts_&_crafts

Art Nouveau (geral)

Estilo artístico desenvolvido na Europa a partir do final do século XIX.

O estilo Art Nouveau é caracterizado pela sua ruptura com as tradições que até então persistiam excessivamente na arte e na arquitetura. Tratou-se de um estilo novo voltado para a originalidade da forma, de modo que era destituído de quaisquer preocupações

ideológicas e independente de quaisquer tradições estéticas.

Pretendendo-se como nova arte, o estilo procura ainda rejeitar as formas meramente funcionais envolvidas em todos os objetos decorativos provenientes da produção em massa e adere às formas sinuosas, curvilíneas.

Portanto tal estilo teve principal influência sobre a arte decorativa do início do século e ainda sobre a arte arquitetônica, na qual grandes nomes da arquitetura moderna se utilizaram deste estilo, como por exemplo o arquiteto espanhol **Gaudi**.

Também na pintura, o estilo esteve relativamente presente nas obras de personalidades artísticas como **Vasili Kandinsky** e **Franz Marc**. O estilo teve seu período de sucesso entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX, em que é substituído paulatinamente pelo estilo *Art Deco* e definitivamente abandonado por ser considerado um estilo já ultrapassado.



Art Nouveau (arquitetura)

Também conhecido como **estilo 1900** ou o **estilo Liberty**, o Art Nouveau se apresenta como tendência arquitetônica inovadora do fim do século XIX; um estilo floreado, onde se destacam a linha curva e as formas orgânicas inspiradas em folhagens, flores, cisnes, labaredas e outros elementos.

O movimento teve início na Inglaterra em 1880 com **William Morris** (1834 - 1896) e **Arthur Heygate Mackmurdo** (1852 - 1942), artistas que atuavam na produção tipográfica e de têxteis. Nessa época acreditava-se que o século XIX demonstrava pouca ou nenhuma importância estética. Tentando reverter esse panorama,

Morris, pintor, poeta e artesão, clamava por uma unificação de todas as artes com o propósito de mudar a estética vigente que era a simples reprodução dos estilos do passado. Os ideais de Morris influenciaram aquela geração de artistas e arquitetos a enfatizarem o propósito social do desenho, na tentativa de integrar a arte à vida cotidiana.

Dez anos mais tarde, o estilo tem sua estréia na Arquitetura, com **Victor Horta** (1861 - 1947) e seu projeto para a residência Tassel (1892 / 93) em Bruxelas; apresentando como características, além do uso de elementos orgânicos, as aberturas com formas irregulares, a exploração de elementos de textura e cor nos revestimentos, o uso de ferro fundido e vidro, o desenvolvimento de novos materiais e novas formas de expressão apropriadas.

O Art Nouveau pode ser interpretado como um movimento burguês de cunho revolucionário, na medida que afronta a máquina (Revolução Industrial) e sugere a renovação do contato com a natureza, pregando o uso da ferramenta de trabalho como prolongamento do corpo do artista (A arte contra a técnica).

Fonte: Enciclopédia Digital Master.



Uma Estética para o Design

Ao contrário da maioria das correntes associadas ao movimento modernista, o Art Nouveau não foi dominado pela arquitetura. Mesmo os pintores mais estreitamente relacionados com o estilo, Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Gustav Klimt, criaram cartazes e objetos de decoração memoráveis. Juntamente com o Arts

and Crafts, o Art Nouveau foi um dos estilos estéticos que prepararam o caminho do design moderno.

Art Nouveau modernizou o design editorial, a tipografia e o design de marcas comerciais; além de se destacar pelo desenvolvimento dos cartazes modernos. Art Nouveau também revolucionou o design de moda, o uso dos tecidos e o mobiliário, assim como o design de vasos e lamparinas Tiffany, artigos de vidro Lalique e estampas Liberty.

A litografia colorida tornou-se disponível no final do século XIX, possibilitando aos designers da época trabalhar direto na pedra, sem as restrições da impressão tipográfica, possibilitando um desenho mais livre. Esse avanço tecnológico foi responsável pelo florescimento e difusão dos cartazes impressos.

Influência da pintura japonesa

Talvez a principal influência estética que inspirou o uso livre do espaço graficamente foi a popularidade das estampas japonesas. A pintura japonesa valorizava muito o espaço em branco do papel e a composição precisa dos elementos figurativos, além do movimento e textura gráfica da pincelada. Podemos perceber essa influência direta na composição e desenho, extremamente gráficos e econômicos, de Aubrey Beardsley, um dos pioneiros do design (e do desenho artístico) moderno. Além disso, a expressividade da caligrafia japonesa pode ter influenciado também muito da caligrafia expressiva do Art Nouveau.

A influência do Art Nouveau

Embora o Art Nouveau seja uma manifestação típica do século XIX, podem-se encontrar traços desse movimento no design gráfico posterior do século XX. Para demonstrar a continuidade da influência do estilo, podemos destacar:

- O estilo psicodélico dos anos de 1960-70 (ver Milton Glaser). Especialmente influenciados pelo Jugendstil.
- A família tipográfica Bookman, o arredondado da Cooper Black e o redesenho de tipografias antigas e ornamentadas, possíveis por avanços tecnológicos como a fotoletra, fotocomposição e a tipografia digital.

Embora, por muito tempo, designers educados à sombra do Bauhaus e do Estilo internacional tenham criticado o Art Nouveau como uma manifestação estética excessivamente ornamental, atualmente se valoriza muito a importância histórica do Art Nouveau, sem menosprezar a sua riqueza ornamental.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Art_nouveau



Liberdade Guindo o Povo de Delacroix



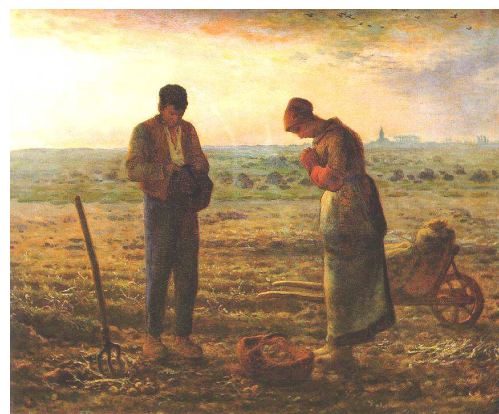
A Coroação de Napoleão de David



Desastres de Guerra de Goya



Eros e Psyque de Antonio Canova



O Ângelus



Tiradentes



Flôr do Mangue



Mortalake Terrace



Obra de Anselm Kiefer, série São Paulo

OBJETO DE CONHECIMENTO 3

Tipos e Gêneros

Na sociologia, **identidade de gênero** se refere ao gênero em que a pessoa se identifica (i.e, se a mesma se identifica como sendo um homem, uma mulher ou se a mesma ve a si como fora do convencional), mas pode também ser usado para referir-se ao gênero que certa pessoa atribui ao indivíduo tendo como base o que tal pessoa reconhece como indicações de papel social de gênero (roupas, corte de cabelo, etc.).

Do primeiro uso, acredita-se que a identidade de gênero se constitui como fixa e como tal não sofrendo variações, independente do papel social de gênero que a pessoa se apresente.

Do segundo, acredita-se que a identidade de gênero possa ser afetada por uma variedade de estruturas sociais, incluindo etnicidade, trabalho, religião ou irreligião, e família.

Diferentes visões sobre identidade

Existem diversos fatores que envolve a formação de identidades, como a diferença entre os diversos tipos de identidade. A primeira das identidades a considerada primordial é a identidade de gênero homem ou mulher, pois queira ou não as pessoas já rotulam as outras diante disso. Portanto diferentes tipos de identidade são produto da construção da sociedade e da história onde mantém se a relação de poder de acordo com o modelo essencialista, onde a identidade vem da biologia, o que você é, é resultado da sua genética e a ciência vai de acordo com esse modelo.

Há também o modelo de construtivismo em que a identidade é construída, transformada, pois não existem identidades que não passaram por mudanças ao longo dos anos e quando isso ocorre ela muda de acordo como é vista e interpretada pelos outros. Pois as transformações sociais são tão alarmantes quanto as tecnológicas, políticas e econômicas, então as identidades que encontram se em conflito então no interior dessas transformações.

Hoje em dia os conflitos são mais identitários (religião, cultura), em vez de ideológicos (comunismo, capitalismo), como já foi um dia.

Portanto, atualmente existem inúmeras formas de identidade e essas apesar de serem muitas vezes contraditórias elas acabam se cruzando e podem até se completarem.

Gêneros de Pintura

Cor

O elemento fundamental da pintura é a cor. A relação formal entre as massas coloridas presentes em uma obra constitui sua estrutura fundamental, guiando o olhar do espectador e propondo-lhe sensações de calor, frio, profundidade, sombra, entre outros. Estas relações estão implícitas na maior parte das obras da História da Arte e sua explicitação foi uma bandeira dos pintores abstratos.

História

A pintura acompanha o ser humano por toda a sua história. Ainda que durante o período grego clássico não tenha se desenvolvido tanto quanto a escultura, a Pintura foi uma das principais formas de representação dos povos medievais, do Renascimento até o século XX.

Mas é a partir do século XIX com o crescimento da técnica de reprodução de imagens, graças à Revolução Industrial, que a pintura de cavalete perde o espaço que tinha no mercado. Até então a gravura era única forma de reprodução de imagens, trabalho muitas vezes realizado por pintores. Mas com o surgimento da fotografia, a função principal da pintura de cavalete, a representação de imagens, enfrenta uma competição difícil. Essa é, de certa maneira, a crise da imagem única e o apogeu de reprodução em massa.

No século XX a pintura de cavalete se mantém através da difusão da galeria de arte. Mas a técnica da pintura continua a ser valorizada por vários tipos de designers (ilustradores, estilistas, etc.), especialmente na publicidade. Várias formas de reprodução técnica surgem nesse século, como o vídeo e diversos avanços na produção gráfica. A longo do século XX vários artistas experimentam com a pintura e a fotografia, criando colagens e gravuras, artistas como os dadaístas e os membros do pop art, só para mencionar alguns. Mas é com o advento da computação gráfica que a técnica da pintura se une completamente à fotografia. A imagem digital, por ser composta por pixels, é um suporte em que

se pode misturar as técnicas de pintura, desenho, escultura (3d) e fotografia.

A partir da revolução da arte moderna e das novas tecnologias, os pintores adaptaram técnicas tradicionais ou abandonaram elas, criando novas formas de representação e expressão visual.

Retrato

Um retrato é uma pintura, fotografia ou outra representação artística de uma pessoa. O mais famoso exemplo de um retrato é a La Gioconda (Monalisa) de Leonardo da Vinci.

Os fotógrafos aprenderam com os artistas plásticos, a famosa regra dos terços, assim como os cineastas e a televisão.

No retrato clássico, a regra dos terços diz que os olhos da pessoa fotografada devem estar a altura de um terço superior, assim como a linha do horizonte na paisagem. A pessoa não deve ficar de frente e no centro, como se faz quando se tira uma foto para documento. A pessoa deve estar com perfil parcial, costas próxima a uma das margens e frente voltada levemente para o lado maior da foto, tendo os olhos direcionados à objetiva da câmera. Olhos baixos significam depressão e tristeza, olhos altos, indicam altivez e contemplação.

Referência:

Enciclopédia Multumídia da Arte Universal
<http://www.nosralla.com.br/portal%20nosralla/artenosralla/falandopinturacor.htm>



Valentina

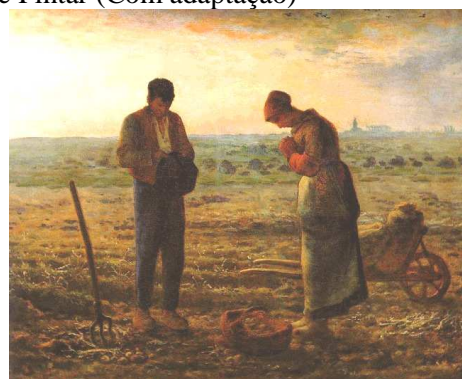


Parede da Memória

Paisagens

“Na arte de pintar, a paisagem é um gênero autônomo, fundamentado nos aspectos visuais da natureza. Na Antiguidade, tais aspectos eram apenas um elemento de fundo, como demonstram as pinturas nos túmulos egípcios e nas construções romanas. E durante séculos, a paisagem continuou como cenário de quadros. Somente no século XVII, com os pintores holandeses, que a paisagem ganhou individualidade como gênero. Mas foi apenas no século XVIII que ela adquiriu a importância de que ainda hoje desfruta”.

A Arte de Pintar (Com adaptação)



O Ângelus



Mortalake Terrace

Histórica

O termo se aplica à pintura que representa fatos históricos, cenas mitológicas, literárias e da história religiosa. Em acepção mais estrita, refere-se ao registro

pictórico de eventos da história política. Batalhas, cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis são descritos em telas de grandes dimensões. Realizadas, em geral, sob encomenda, as pinturas históricas evidenciam um tipo de produção plástica comprometida com a tematização da nação e da política. Se os acontecimentos domésticos, o cotidiano e os personagens anônimos são registrados pela pintura de gênero, os grandes atos e seus heróis são narrados em tom elevado e estilo grandioso pela pintura histórica. O desafio pictórico colocado por essas telas reside na experimentação simultânea de diferentes gêneros artísticos: das paisagens e naturezas-mortas (nos panos de fundo e elementos do cenário); dos retratos e cenas de gênero (ensaiados na caracterização dos personagens e ambiências). A realização de telas com grande número de elementos, por sua vez, incita os pintores a procurarem soluções inéditas em termos de composição.

http://itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=327

Pintura de Gênero

Durante a Idade Média a vida cotidiana não era considerada uma temática digna de ser representada pela arte oficial. Esta visão começou a mudar com o naturalismo Gótico - através das iluminuras e, especificamente, dos *Livros das Horas* (ver **Biblioteca**) - com a representação de hábitos e costumes cotidianos, principalmente cortesãos (cenas de caça, passeios no campo) mas também populares (trabalhos agrícolas, que tinham uma importância alegórica dentro do cristianismo). Nesse mesmo período ressurgia a classe média, que logo se tornaria o personagem mais freqüente neste tipo de composição, dando independência às temáticas ligadas ao cotidiano doméstico.

A importância da burguesia no cenário social geral foi tão gradual quanto sua aparição nas cenas representadas, como parte de um processo mais amplo de secularização da cultura (ver **Quarto**) que foi marcante desde o século XV. Nos séculos seguintes, em meio às investidas da Igreja na Contra-Reforma, cenas religiosas foram representadas em ambientes de cozinhas populares. Ainda aqui, a questão religiosa era o centro do conteúdo dessas pinturas. Um exemplo disso é *Cristo na casa de Marta e Maria*, de Velázquez, no qual a cena religiosa pode até estar representada no segundo plano da imagem, mas tudo gira em torno dos preceitos religiosos da cultura espanhola, fervorosamente católica - desde o olhar sofrido e humilde dos personagens populares, até a escolha simbólica dos alimentos representados (como o peixe e o ovo).

A partir do século XVII a opulência da temática cotidiana dominou o quadro e a cena religiosa foi suprimida, dando origem a dois gêneros que marcaram a arte dos séculos seguintes: a **Natureza-Morta** e a Pintura

de Gênero, destacando personagens populares, ou pelo posicionamento frente ao cenário ou/e pelas ações que realizavam, conferindo-lhes uma relativa sensualidade. No início esta foi vista como um subgênero, e suas obras como obras "sem tema" - de valor inferior dentro do mercado de arte.

Este gênero desenvolveu-se mais amplamente na parte norte dos Países Baixos (atual Holanda), onde não havia uma corte (uma vez que a região era organizada em províncias), nem um clero sediado (já que eles adotaram o recém surgido protestantismo). Sua origem nessa região está associada às ricas cenas pintadas por **Bruegel**, em suas cenas de camponeses em atividades cotidianas, que se tornaram extremamente influentes entre os artistas da época. A Holanda de então, habitada por uma próspera população burguesa, vinha refinando seus modos de vida, seu gosto e se tornando consumidora fiel de arte. Com suas casas singelas, menores que os palácios da nobreza do sul dos Países Baixos, que preferiam as grandiosas cenas mitológicas, religiosas e históricas, eles adotaram os pequenos tamanhos (telas pintadas em cavalete) para suas pinturas de temáticas cotidianas e idílicas (ver **Salão de Baile**).

Outra característica marcante do gênero, principalmente na região holandesa, é o extremo naturalismo que, muitas vezes, chega ao realismo burguês. Ele está completamente voltado para o homem e para a natureza, assim como para as cenas e motivos que faziam parte da existência diária e pessoal: os aposentos das casas, o pátio, a cidade, a paisagem local, a fachada da rua e, de forma bastante inovadora e singular, a mulher em suas atividades domésticas. Conforme Hauser, este gênero "espiritualiza o que é visível e torna visível o que é espiritual". Dentre os artistas, destacamos Pieter de Hooch, Gerard Dou e **Vermeer**, este último singular por anular o caráter anedótico freqüente neste gênero, conferindo mistério e profundidade psicológica aos seus personagens. Por essa razão, ele é definido como o "pintor do silêncio", da quietude.

É importante observar que, no geral deste gênero, as pessoas são registradas por suas atividades profissionais ou classe social, diferente dos **retratos**, em que eram retratados como indivíduos (por exemplo, exibindo objetos particulares, medalhas conquistadas e brasões de família). Daí a recorrência de cenas da vida cotidiana, de trabalho e de festas, além das atividades domésticas.

No século XVIII, principalmente na França, o gênero adquiriu uma ênfase moralista, pedagógica de virtudes (mulheres costurando e ensinado, filhos lendo, maridos junto à família na sala do lar), distanciando-o da espiritualidade latente em seu início. No final do século XIX, os temas domésticos ganham força novamente, em abordagens diversas: no olhar realista de Daumier; no compromisso social de *Os Comedores de Batata* de Van Gogh; nas pesquisas de composição, cor e forma de *Mulher com Cafeteira* de Cézanne.



Mulher Passando a Ferro de Edgar Degas



A Bailarina de 14 Anos



Árabes de Rua na Rua Malberry de Jacob Riis

OBJETO DE CONHECIMENTO 04
Estruturas

A linguagem visual se estrutura a partir de cinco elementos básicos, que constituem os "vocábulos formais" de seu repertório: linha, superfície, volume, luz e cor. Com eles, estruturam-se todas as imagens de arte, de todas as épocas e culturas. Em si, isoladamente, estes elementos nada representam, nada designam ou significam. Eles apenas contêm certas potencialidades de

configurar um determinado padrão quando relacionados entre si, cujas possibilidades formais são infinitas.

Distribuição de componentes

Em todas as formas visuais, a parte inferior significa para nós a base. É como se fosse a terra em que pisamos. Daí decorrem várias qualificações: imediatamente a margem inferior torna-se a linha de base. Em consequência disto, toda a área que a acompanha torna-se visualmente mais pesada (fig. 3). Assim, qualquer indicação visual que entrar na área baixa ficará carregada de peso, densidade e proximidade. Em contrapartida, a parte superior de uma forma é associada com céus, altura, transparência, distância e leveza. Tudo aí torna-se menos denso, quase imaterial, como se estivesse flutuando no espaço. Portanto, para conferir maior leveza à interface, deve-se evitar o agrupamento de elementos na base da tela.

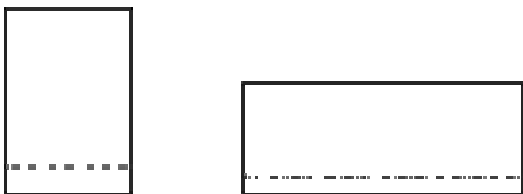


Fig. 3

Quando for necessário centralizar uma figura isolada na tela, o aumento de peso visual na base poderá ser compensado com o deslocamento do centro geométrico da tela (calculado pelo cruzamento das diagonais da figura - fig. 4) um pouco mais para cima. Esta compensação chama-se centro perceptivo e é impossível de ser calculado. Ele existe em termos qualitativos, não quantitativos e dependerá da sensibilidade do projetista estabelecer este centro perceptivo, sempre levando em conta a área concreta das configurações e sua escala física real.

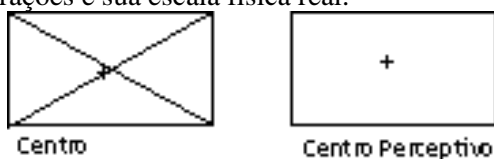
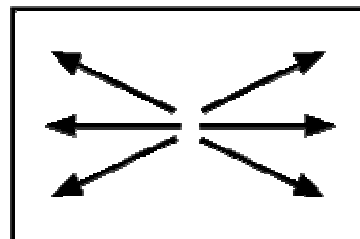


Fig. 4

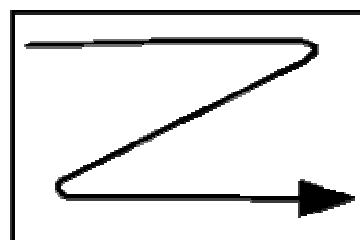
Esta assimetria de peso entre a parte inferior e a superior também é observada em sentido lateral. Quando olhamos para um quadro, não entramos nele, visualmente, pelo centro, nem mesmo percebemos a configuração desdobrando-se para os dois lados. Ao invés disto, intuitivamente, a percepção inicia seu caminho ao alto do lado esquerdo e, em movimentos sinuosos, passando pelo centro, ela se dirige ao canto inferior direito (fig. 5). Este fato diferencia os espaços laterais em termos de peso visual e densidade. O lado esquerdo sempre é percebido como sendo mais leve e como área de introdução de movimentos visuais, ao passo que o lado direito se torna mais pesado e mais denso, sobretudo perto do canto inferior. Portanto, novamente o agrupamento de elementos, para manter o equilíbrio da composição, deverá ser maior no lado esquerdo do que no lado direito.



NÃO



NÃO



SIM Fig. 5

Este deslocamento do olhar em forma de S invertido não depende de convenções culturais (sistema de escrita, já que a arte oriental se articula do mesmo modo, embora sua escrita seja realizada em sentidos diferentes) ou da habilidade mecânica do observador, já que canhotos e destros compartilham o mesmo procedimento de leitura de imagens.

Ritmos visuais

Já que a leitura da tela se dará em forma de S invertido, todos os componentes da tela deverão facilitar que o olho percorra este caminho, sob o risco de interferir no ritmo visual e no equilíbrio das formas. Portanto, é fundamental evitar a geometrização do design porque prejudica o deslocamento do olhar. Embora a tendência seja a distribuição de elementos de uma forma monolítica, geometria não se identifica com arte. Nem simetria se identifica com arte. A Teoria da Gestalt, criada na Alemanha na virada do século, tenta explicar esta propensão à ordenação simétrica. No enfoque da Gestalt, "o todo é maior que a soma de suas partes". Isto foi muito útil na teoria da percepção, pois o que se afirma é que a totalidade nunca é apenas uma adição de suas partes. Em vez de adição, o todo resulta da integração de suas partes. O todo constitui sempre uma síntese.

As afirmações gestaltianas foram muito úteis para o entendimento da leitura da arte, mas falhou ao eleger algumas formas simples e regulares com as quais podemos decompor todas as demais formas: reta, vertical, horizontal, diagonal, curva, círculo, quadrado, triângulo. Estas seriam formas primárias e são chamadas de formas "boas" da Gestalt. Um exemplo disto pode ser observado

na figura 6. Nossa tendência é agrupar os pontos em formas geométricas e não a um sem-número de formas todas elas complicadas e improváveis.

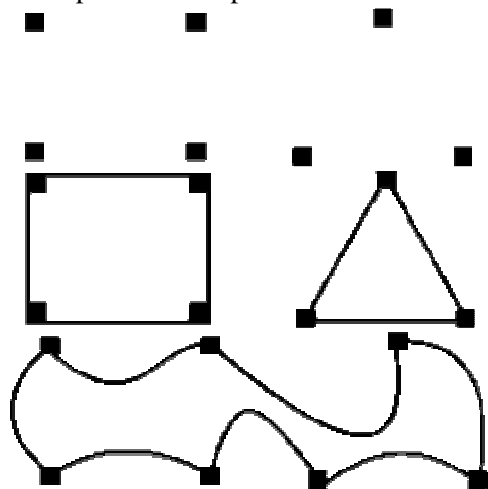


Fig.6

Esta noção de formas "boas", de certas formas geométricas simples e regulares, é útil como referência espacial da percepção, mas é preciso não confundir-la com um "critério de arte", como alguns adeptos da Escola se apressaram em propagar. Em termos artísticos, não existem formas previamente classificadas como "boas" ou "más". Na arte, as formas boas são as formas expressivas, imbuídas de ritmo visual. Não se cogita a possibilidade de, na arte, haver formas expressivas e não-expressivas, já que formas não-expressivas são, por definição, destituídas de valor artístico.

<http://www.pr.gov.br/batebyte/edicoes/1999/bb90/interfaces.htm> (Com adaptação)

Equilíbrio

Diz-se que uma imagem está equilibrada, ou seja, tem **equilíbrio gráfico**, quando todos os elementos que a compõem estão organizados de tal forma que nada é enfatizado, todos passando uma sensação de equilíbrio visual.

Este equilíbrio pode ser dinâmico ou estático, dependendo do movimento gráfico da imagem (não confundir com imagem em movimento).

Uma imagem está desequilibrada, quando alguns elementos estão enfatizados de tal forma que estes parecem pesar apenas um lado da imagem. Isso não quer dizer assimetria, pois uma imagem assimétrica também pode ser equilibrada.

Elementos do equilíbrio gráfico

Os exemplos que se seguem dão uma indicação de como os referidos elementos se comportam em geral numa composição gráfica.

Cores neutras como o preto e branco costumam pesar menos que outras.

Cores quentes tendem a chamar mais à atenção que cores frias.

Superfícies opacas costumam pesar mais que transparências.

As cores com maior saturação costumam parecer mais pesadas.

Imagens maiores costumam pesar mais. A escala pode eventualmente afetar o "peso" das cores. ex.: uma manchete em letras grandes, em preto, pode "pesar" mais que um machete menor em vermelho.

A posição de uma imagem em uma composição afeta seu peso gráfico.

Esses são apenas guias para se analisar o **equilíbrio gráfico**, pois o equilíbrio é um fenômeno bastante relativo.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Equil%C3%ADbrio_gr%C3%A1fico

Movimento: quando temos uma cena estática, tudo que nela se mover vai concentrar imediatamente o interesse do observador. Mesmo que a massa que se move seja bastante pequena em relação às linhas ou outras massas que compõem a cena, este movimento vai imediatamente articular a atenção sobrepondo-se a qualquer outro componente pictórico.

<http://www.willians.pro.br/composi.htm>



O Ciclope de Odilon Redon

Na mitologia grega, os ciclopes eram uma espécie formada por seres gigantes que tinham um olho só, no meio da testa. Esse olho único, próprio de seres fabulosos de natureza violenta e força bruta, é símbolo do mal. Encontramos quatro espécies de ciclopes: os uranianos, os ferreiros, os construtores e os pastores. Sob o domínio dos ciclopes uranianos estava a tempestade, o raio e o trovão. Apenas Apolo, deus da luz, era capaz de vencer essas forças primitivas. Os ferreiros habitavam os vulcões, onde tinham suas oficinas e fabricavam, principalmente, as armas dos deuses. Aos construtores é atribuída a

edificação de enormes monumentos, impossíveis de serem executados por humanos. Finalmente, os ciclopes pastores possuíam rebanhos de carneiros, eram brutais por terem uma vida selvagem, habitavam cavernas e devoravam seres humanos que passassem por suas terras.

Negando essa natureza, O Ciclope de Redon tem um olhar terno. Ele lembra a lenda de um desses ciclopes antropofágicos cuja violência foi contida pela ternura que sentia pela bela Galatéia, indiferente ao doce amor do monstro selvagem. Ela foi representada pelo artista em meio à vegetação. Redon situa a cena num ambiente natural, no entanto nega o naturalismo. A relação das formas no espaço é desenvolvida pela cor. Não há uma definição precisa dos elementos naturais do primeiro plano, sugeridos por pequenas pinceladas de cores misturadas em diversas tonalidades e matizes, assim como fez Cézanne em *A Montanha de Saint Victorie*, embora sem a suavidade característica de Redon. As cores terrosas tendem para o vermelho, contrastando com os verdes luminosos que se sobressaem na vegetação. O bloco montanhoso e rochoso que separa as duas criaturas tem cores mais escuras, fato que o torna visualmente mais pesado. Por sua vez, há leveza no céu, onde encontramos um azul claro e pálido, devido à adição de brancos. Existe um diálogo entre os dois corpos através das tonalidades da pele, uma clara e a outra escura. Há uma diagonal invisível, que se origina no olho do ciclope e corre em direção ao corpo da mulher.

Há um apelo sexual no quadro que advém da nudez feminina. A mulher mostra-se sensual, no seu gesto e na sua posição, o que lembra a sensualidades das mulheres das alegorias de Baldung. O tamanho avantajado de Ciclope é expressão do desejo do personagem pela sua musa. Porém, ao contrário de uma conduta selvagem e instintiva, o quadro mostra uma cena de afeto, não de ameaça. É uma imagem de sonhos que leva o observador a tempos primordiais.

www.casthalia.com.br/.../obras/redon_ciclope.htm

Outras Obras: Arrufos, Tiradentes, Um Bar no Folies-Bergère, O Quarto, A Coroação de Napoleão, Ensaio de Balé, Eros e Psique, Os Doze Passos da Paixão, Profetas, A Leitora, A Ângelus, Mortalake Terrace, Desastres de Guerra, Danaide e A Ausência.

OBJETO DE CONHECIMENTO 05

Energia, equilíbrio e movimento

Cor-Luz e Cor Pigmento

CORES PRIMÁRIAS GERADORAS:

O que são cores primárias ?

São aquelas que não podem ser obtidas por mistura de outras cores. As cores primárias são cores puras e elas são diferentes nas cores-luz e nas cores-pigmento.

Cores primárias na cor-luz



A cor-luz (também conhecida como cor energia) recebe esta denominação porque as cores estão contidas na luz e por ela são refletidas.

A soma das três cores-luz primárias (vermelho-alaranjado, verde e azul forte) produz a luz branca. Por isso elas também são chamadas de cores primárias aditivas.

A luz é emitida em ondas de várias frequências diferentes, cada frequência corresponde a uma cor específica. Quando um feixe de luz branca atravessa um prisma, as frequências são separadas e podemos ver todas as cores num arco-íris. Este princípio é utilizado na eletrônica, na física e na informática. É este o princípio que possibilita a você ver as cores em seu monitor.

O branco e o preto na cor-luz

Na luz branca estão presentes todas as cores, portanto, somando todas as cores produz-se o branco, que é a luz pura. A ausência da luz é o preto.

Cores primárias na cor-pigmento

Quando utilizamos tintas, lápis-de-cor, canetas coloridas e outros materiais para tingir ou colorir estamos utilizando cores-pigmento.

Os pigmentos cromáticos são classificados em três categorias: primários, secundários e terciários.

As cores primárias da cor pigmento são: vermelho-magenta, amarelo-cádmio e azul forte. Nas artes gráficas e na fotografia usa-se o azul-ciano. O azul-ultramar ou da prússia é usado pelos artistas pintores que trabalham com tinta a óleo, acrílica, guache, aquarela.

Com essas cores básicas é possível criar uma infinidade de tonalidades e assim, reproduzir as cores da natureza. Este também é o princípio utilizado em sua impressora (modo CMYK).

O branco e o preto na cor-pigmento

Os pigmentos são classificados em duas categorias: pigmentos acromáticos e pigmentos cromáticos. O branco, o preto e os cinzas, produzidos pela mistura do preto e do branco, são acromáticos porque não contêm cor. Todos os outros pigmentos são cromáticos.

CORES SECUNDÁRIAS:

Obtemos as cores secundárias pela combinação das primárias, duas a duas, em proporções iguais.

CORES TERCIÁRIAS:

Podemos dizer que as cores terciárias são todas as outras cores, isto é, quando uma cor não é primária nem secundária, então é terciária.

Obtemos uma cor terciária quando misturamos duas primárias em proporções diferentes, isto é, uma em maior quantidade que a outra; ou quando misturamos as três cores primárias, seja em proporções iguais ou não. A cor MARROM, por exemplo, é uma cor terciária obtida da mistura das três primárias. Em artes gráficas, o marrom pode ser obtido com a mistura do amarelo ou vermelho alaranjado com um pouco de preto.

FOTOGRAFIA (Memória e Afeto)

Na fotografia encontra-se a ausência, a lembrança, a separação dos que se amam, as pessoas que já faleceram, as que desapareceram.

Para algumas pessoas, fotografar é um ato prazeroso, de estar figurando ou imitando algo que existe. Já para outras, é a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista.

Strelczenia, 2001, apud Debray (1986, p. 60) assinala que a imagem nasce da morte, como negação do nada e para prolongar a vida, de tal forma que entre o representado e sua representação haja uma transferência de alma. A imagem não é uma simples metáfora do desaparecido, mas sim “uma metonímia real, um prolongamento sublimado, mas ainda físico de sua carne”.

A foto faz que as pessoas lembrem do seu passado e que fiquem conscientes de quem são. O conhecimento do real e a essência de identidade individual dependem da memória. A memória vincula o passado ao presente, ela ajuda a representar o que ocorreu no tempo, porque unindo o antes com o agora temos a capacidade de ver a transformação e de alguma maneira decifrar o que virá.

A fotografia captura um instante, põe em evidência um momento, ou seja, o tempo que não pára de correr e de ter transformações. Ao olhar uma fotografia é importante valorizar o salto entre o momento em que o objeto foi clicado e o presente em que se contempla a imagem, porém a ocasião fotografada é capaz de conter o antes e depois.

Confia-se, portanto, na capacidade da câmera fotográfica para guardar os instantes que se consideram valiosos. Tirar fotografias ajuda a combater o nada, o esquecimento. Para recordar é necessário reter certos fragmentos da experiência e esquecer o resto. São mais os instantes que se perdem que os que podemos conservar. Segundo Strelczenia (2001), “A memória se premia recordando, fazendo memorável; se castiga com o esquecimento”.

Fotografa-se para recordar, porque os acontecimentos terminam e as fotografias permanecem, porém não sabemos se esses momentos foram significativos em si mesmos ou se tornaram memoráveis por terem sido fotografados.

A memória é constitutiva da condição humana: desde sempre o homem tem se ocupado em produzir sinais que permaneçam mais além do futuro, que sirvam de marca da própria existência e que lhe dêem sentido. A fotografia traz consigo mais daquilo do que se vê. Ela não

somente capta imagens do mundo, mas pode registrar o “gesto revelador, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompanha, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhemos a fração essencial imperceptível” (CORTÁZAR, 1986,p.30)

Todo esse campo de interpretação que a fotografia permite parte de vários fatores, ingredientes que agem profundamente (nem sempre visíveis) no significado da imagem. Segundo Lucia Santaella e Winfried Nöth (2001), esses elementos são: o fotógrafo, como agente; o fotógrafo, a máquina e o mundo, ou seja, o ato fotográfico, a fenomenologia desse ato; a máquina como meio; a fotografia em si; a relação da foto com o referente; a distribuição fotográfica, isto é, a sua reprodução; a recepção da foto, o ato de vê-la.

É no ensaio fotográfico que a pessoa busca a emoção, algo que ela nunca tenha sentido. A fotografia é capaz de ferir, de comover ou animar uma pessoa. Para cada um ela oferece um tipo de afeto. Na composição de significado da foto, segundo Barthes (1984), há três fatores principais: o fotógrafo (operator), o objeto (spectrum) e o observador (spectator). O fotógrafo lança seu olhar sobre o assunto, ele o contamina e faz as fotos segundo seu ponto de vista. O objeto (ou modelo) se modifica na frente de uma lente, simulando uma coisa que não é. No caso do observador, ele gera mais um campo de significado, lançando todo o seu repertório e alterando mais uma vez a imagem.

Barthes (1984, p. 45) observa ainda a presença de dois elementos na fotografia, aquilo que o fotógrafo quis transmitir é chamado de *studium*, ou seja, é o óbvio, aquilo que é intencional. Já quando há um detalhe que não foi pré-produzido pelo autor, recebe o nome de *punctum*. Esse último gera um outro significado para o observador, fere, atravessa, mexe com sua interpretação.

Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprova-las, dicuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (...) A esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum. Dessa vez, não sou eu que vou busca-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar (BARTHES, 1984, p. 48).

Por meio das fotografias descobre-se a capacidade de obter camadas inteiras e de emoções que estão escondidas na memória. Também se pode descobrir e obter novas significações que naqueles momentos não estavam explícitas.

As imagens são aparentemente silenciosas. Sempre, no entanto, provocam e conduzem a uma infinidade de discursos em torno delas.

Fotografia como arte

O homem sempre tentou reter e fixar movimentos do mundo, começando com desenhos na caverna, passando pela pintura em tela e escultura, e, por fim, chegando a fotografia. Esse é um meio de comunicação de

massa, sendo muito popular em nossos dias e nascido na Revolução Industrial.

De acordo com Barthes (1984, p. 21), muitos não a consideram arte, por ser facilmente produzida e reproduzida, mas a sua verdadeira alma está em interpretar a realidade, não apenas copiá-la. Nela há uma série de símbolos organizados pelo artista e o receptor os interpreta e os completa com mais símbolos de seu repertório.

Fazer fotografia não é apenas apertar o disparador. Tem de haver sensibilidade, registrando um momento único, singular. O fotógrafo recria o mundo externo através da realidade estética.

Em um mundo dominado pela comunicação visual, a fotografia só vem para acrescentar, pode ser ou não arte, tudo depende do contexto, do momento, dos ícones envolvidos na imagem. Cabe ao observador interpretar a imagem, acrescentar a ela seu repertório e sentimento.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia>



Valentina de Vick Muniz



Sara Bernhardt de Nadar

Outras Obras: De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?, O Ângelus, O Quarto, Pery e Cecy, Mortalake Terrace.

CAPÍTULO 6 – AMBIENTE

Arte Ambiente; Arte Ambiental

Definição

A arte ambiente ou ambiental não faz referência a um movimento artístico particular, mas sinaliza uma tendência da arte contemporânea que se volta mais decididamente para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador é convocado a se colocar dentro dela, experimentando-a; não como observador distanciado, mas parte integrante do trabalho. A noção de arte ambiente entra no vocabulário da crítica nos anos 70 com sentido amplo, designando obras e movimentos variados. A elasticidade do termo gera ambigüidades incontornáveis. Afinal, quais são os limites que distinguem com clareza a arte ambiental, as assemblages, certos trabalhos minimalistas e as instalações? O contexto artístico a informar as novas experiências com o ambiente refere-se ao desenvolvimento da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual que tomam a cena norte-americana das décadas de 1960 e 1970, desdobrando-se em instalações, performances, happenings, arte processual, land art, videoarte etc. Essas novas orientações partilham um espírito comum: são, cada qual ao seu modo, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte.

O minimalismo é referência fundamental para a compreensão do movimento da arte em direção ao ambiente, na medida em que o objeto de arte só se realiza integralmente do ponto de vista e experiência do observador. Ao alterar a relação da obra com o espaço circundante, esses trabalhos prenunciam o que viria a ser denominado instalação: construção que lança as obras no espaço na tentativa de construir ambiente ou cena, cujo movimento está dado pela relação entre os objetos, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói pela disposição das peças e cores. Destaca-se, entre outros, *Labirinto* (1974), de Robert Morris (1931) e *Stone Field Sculpture* (1977), que Carl André (1935) constrói ao ar livre.

A land art [arte da terra] inaugura uma nova relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada nem manancial de forças passível de

expressão plástica, a natureza é o lugar onde a arte se enraíza. O espaço físico - desertos, lagos, canyons, planícies e planaltos - apresenta-se como campo onde os artistas realizam intervenções, como em *Double Negative* [Duplo Negativo] (1969), em que Michael Heizer (1944) abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, ou em *Spiral Jetty* [Pier ou Cais Espiral] (1971), que Robert Smithson (1938-1973) constrói sobre o Great Salt Lake, em Utah. *The Lightning Field* [O Campo dos Raios] (1977), de Walter de Maria (1935), é outro exemplo emblemático: num imenso plateau ao sul do Novo México, o artista finca 400 pára-raios de aço inoxidável. Nos três casos, os trabalhos - grandes arquiteturas ambientais - transformam a natureza e são por ela transformados, já que são eles mesmos modificados pela ação dos eventos naturais. Nessa mesma direção, é possível lembrar ainda obras como *Observatory* (1971/77), de R. Morris, o *Sun Tunnel* (1973/6), de Nancy Holt (1938), e *Labirinth*, de Alice Aycock (1946). Na Europa, as obras de Richard Long (1945) e Christo (1935) dialogam com a land art. Nos trabalhos de Long, as intervenções na natureza têm dimensões humanas: as obras acompanham os passos e o olhar do caminhante (*Walking Line in Peru*, 1972). Em Christo, novas soluções arquitetônicas são obtidas pelo empacotamento de monumentos célebres, como o da Pont Neuf, em Paris, 1985, ou pela ação sobre a natureza como em *Valley Curtain* (1972).

As obras de Richard Serra (1939) desenvolvem novas formas de relação com o ambiente, exploradas sobretudo pela intervenção no espaço urbano como em *Tilted Arc* (1981), gigantesca "parede" de aço inclinada colocada na Federal Plaza, Nova York (obra destruída). Outro desdobramento da arte ambiental como interferência nas cidades e em suas construções pode ser encontrado na escola californiana de Los Angeles - Robert Irwin (1928), James Turrell (1943), Maria Nordman (1939), Michael Asher (1943), entre outros -, que realiza um trabalho sobre o ambiente com a utilização de fontes luminosas artificiais.

No Brasil, experiências artísticas sobre o ambiente natural foram realizadas no interior do Projeto Fronteiras, desenvolvido pelo Itaú Cultural em 1999, quando nove artistas - Angelo Venosa (1954), Artur Barrio (1945), Carlos Fajardo (1941), Carmela Gross (1946), Eliane Prolík (1960), José Resende (1945), Nelson Felix (1954), Nuno Ramos (1960) e Waltercio Caldas (1946) - realizam intervenções em diferentes lugares das fronteiras do Brasil com países do Mercosul. Alguns trabalhos de Marcello Nitsche (1942) e de Nuno Ramos - *Matacão* (1996) - guardam relação com os projetos da arte da terra. No interior da obra de Antonio Lizarraga (1924), verificam-se experiências com o ambiente na década de 1970, cujo primeiro resultado é *Alternativa Urbana*, realizado em parceria com Gerty Saruê (1930), que dá origem, entre outros, à intervenção artística na rua Gaspar Lourenço, Vila Mariana, em São Paulo, e ao projeto do Jardim Ecológico, elaborado em 1974, mas que não chega a ser realizado.

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=351



O Ângelus



São Paulo



Flor do Mangue



De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?

OBJETO DE CONHECIMENTO 7 A formação do mundo ocidental

MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

No início do século XIX, os exércitos de Napoleão Bonaparte invadiram Portugal, obrigando D.

João VI (rei de Portugal), sua família e sua corte (nobres, artistas, empregados, etc.) a virem para o Brasil.

D. João VI, preocupado com o desenvolvimento cultural, trouxe para cá material para montar a primeira gráfica brasileira, onde foram impressos diversos livros e um jornal chamado A Gazeta do Rio de Janeiro. Nesse momento, o Brasil recebe forte influência cultural européia, intensificada ainda mais com a chegada de um grupo de artistas franceses (1816) encarregado da fundação da Academia de Belas Artes (1826), na qual os alunos poderiam aprender as artes e os ofícios artísticos. Esse grupo ficou conhecido como Missão Artística Francesa. Os artistas da Missão Artística Francesa pintavam, desenhavam, esculpiam e construía à moda européia. Obedeciam ao estilo neoclássico (novo clássico), ou seja, um estilo artístico que propunha a volta aos padrões da arte clássica (greco-romana) da Antiguidade.

Algumas características de construções neoclássicas:

Colunas (de origem grega): Estrutura de sustentação das construções. Compõe-se de três partes : base, fuste (parte maior) e capitel (parte superior com ornamentos).

Arcos (de origem romana): Elemento de construção de formato curvo existente na parte superior das portas e passagens que serve de sustentação.

Frontões: Estrutura geralmente triangular existente acima de portas e colunas e abaixo do telhado. Os frontões podem receber os mais variados tipos de decoração.

Os pintores deveriam seguir algumas regras na pintura tais como: inspirada nas esculturas clássicas gregas e na pintura renascentista italiana, sobretudo em Rafael, mestre inegável do equilíbrio da composição e da harmonia do colorido.

Conheça alguns dos principais artistas do movimento Neoclássico Europeu:

Jacques-Louis David: (1748-1825) nasceu em Paris e foi considerado o pintor da Revolução Francesa; mais tarde, tornou-se o pintor oficial do Império de Napoleão. Durante o governo de Napoleão, registrou fatos históricos ligados à vida do imperador. Algumas obras: Bonaparte Atravessando os Alpes e a Morte de Marat.

Jean Auguste Dominique Ingres: (1780-1867) estudou no ateliê do artista David (1797), sua obra abrange, além de composições mitológicas e literárias, nus, retratos e paisagens. Soube registrar a fisionomia da classe burguesa do seu tempo, principalmente no seu gosto e poder. Por outro lado, revela um inegável apuro técnico na pintura do nu. Algumas obras: Banhista de Valpinçon e Louis Bertin.

Principais artistas:

Nicolas-Antoine Taunay: (1775-1830) pintor francês de grande destaque na corte de Napoleão Bonaparte e considerado um dos mais importantes da Missão Francesa. Durante os cinco anos que residiu no Brasil, retratou várias paisagens do Rio de Janeiro.

Jean-Baptiste Debret: (1768-1848) foi chamado de "a alma da Missão Francesa". Ele foi desenhista, aquarelista, pintor cenográfico, decorador, professor de pintura e organizador da primeira exposição de arte no Brasil (1829). Em 1818 trabalhou no projeto de ornamentação da cidade do Rio de Janeiro para os festejos da aclamação de D. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarve. Mas é em Viagem pitoresca ao Brasil, coleção composta de três volumes com um total de 150 ilustrações, que ele retrata e descreve a sociedade brasileira. Seus temas preferidos são a nobreza e as cenas do cotidiano brasileiro e suas obras nos dão uma excelente idéia da sociedade brasileira do século XIX.

Alguns dos artistas da Missão Francesa, vieram para o Brasil, no séc. XIX, outros pintores motivados pela paisagem luminosa e pela existência de uma burguesia rica e desejosa de ser retratada. É nessa perspectiva que se situa alguns artistas europeus independentes da Missão Artística Francesa: Thomas Ender, era austríaco e chegou ao Brasil com a comitiva da Princesa Leopoldina, viajou pelo interior, retratando paisagens e cenas da vida no nosso povo em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Sua obra compõem-se de 800 desenhos e aquarelas. E Johann-Moritz Rugendas, era alemão, esteve no Brasil entre 1821 e 1825. Além do nosso país, visitou outros países da América Latina, documentando, por meio de desenhos e aquarelas, a paisagem e os costumes dos povos que conheceu.

www.historiadaarte.com.br©

Efeitos

Embora com o apoio real, a missão encontrou resistência entre os acadêmicos portugueses, ainda executores do estilo que se intitularia mais tarde como Barroco, pois traziam as linhas puras, Neoclássicas, em uso na França.

Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Grandjean de Montigny foram os três principais artistas a introduzir no Rio de Janeiro, por exemplo, a moda das condecorações ao estilo de Napoleão. Debret, cujo atelier se encontrava no bairro do Catumbi, foi o que teve maior êxito ao registrar os usos e costumes do país, as tradições anacrônicas da Corte portuguesa, como por exemplo o beija-mão do início da noite quando, entre 8 e 9 horas, os súditos se ajoelhavam diante do monarca por direito divino, ritual que o imperador D. Pedro I transformaria quase em uma bênção familiar.

A verdade é que os franceses foram recebidos como importunos tanto por portugueses quanto por brasileiros. A rainha D. Maria I faleceu em 1816, e o projeto de modernização da capital avançava lentamente. As imagens de Debret sobre a corte dos Bragança são deliciosas e permitem conhecer o Rio de Janeiro como capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e depois como capital do Império do Brasil. Como fizera Liotard com relação ao Império otomano, Debret, sobrinho de David, deixa-se encantar pelas paisagens exuberantes e inéditas, os costumes barrocos, e nas horas

em que não lecionava, registrou-os em uma sucessão de desenhos e gravuras.

Dez anos mais tarde, a 5 de novembro de 1826, as instalações da **Academia Imperial de Belas Artes**, ou **Academia na Travessa das Belas-Artes**, à altura da Travessa do Sacramento (atual Avenida Passos) foram inauguradas por D. Pedro I (1822-1831).

Lebreton falecera em 1819. Como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, foi nomeado o português, professor de Desenho, Henrique José da Silva, artista conservador, ferrenho crítico dos franceses, no que se descreve como *golpe mortal dado às Belas Artes no Brasil*. O seu primeiro gesto foi liberar os franceses de suas obrigações como professores. As críticas já haviam provocado o retorno à França de Nicolas-Antoine Taunay em 1821 (ano da morte de Napoleão), substituído por seu filho, Félix Taunay. Em 1831, Debret também retornaria à França.

A Academia constituiu-se no embrião da atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Miss%C3%A3o_Art%C3%ADstica_Francesa

PINTURA ACADÊMICA

Em meados do século XIX, o Império Brasileiro conheceu certa prosperidade econômica, proporcionada pelo café, e certa estabilidade política, depois que Dom Pedro II assumiu o governo e dominou as muitas rebeliões que agitaram o Brasil até 1848. Além disso, o próprio imperador procurou dar ao país um desenvolvimento cultural mais sólido, incentivando as letras, as ciências e as artes. Estas ganharam um impulso de tendência nitidamente conservadora, que refletia modelos clássicos europeus.

Uma das características gerais da pintura acadêmica é seguir os padrões de beleza da Academia de Belas Artes, ou seja, o artista não deve imitar a realidade, mas tentar recriar a beleza ideal em suas obras, por meio da imitação dos clássicos, principalmente os gregos, na arquitetura e dos renascentistas, na pintura.

Os principais artistas acadêmicos são:

Pedro Américo de Figueiredo e Melo - Sua pintura abrangeu temas bíblicos e históricos, mas também realizou imponentes retratos, como o De Dom Pedro II na Abertura da Assembléia Geral, que é parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis - RJ. A sua obra mais divulgada é *O Grito do Ipiranga*, que atualmente no Museu Paulista.

Vitor Meireles de Lima - Em 1861, produziu em Paris, a sua obra mais conhecida *A Primeira Missa no Brasil*. No ano seguinte, já em nosso país, íntou Moema, que trata da famosa personagem indígena do poema Caramuru, de Santa Rita Durão. Os seus temas eram os históricos, os bíblicos e os retratos.

José Ferraz de Almeida Júnior - Considerado por alguns críticos o mais brasileiro dos pintores nacionais do século XIX. Suas obra retratam temas históricos,

religiosos e regionalistas, além disso produziu retratos, paisagens e composições. Suas obras mais conhecidas são: *Picando Fumo*, *O Violeiro* e *Leitura*.

www.historiadaarte.com.br

Pedro Américo

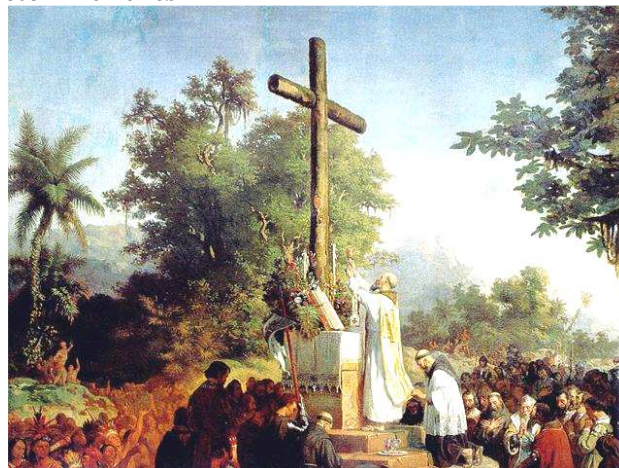


Independência ou Morte, mais conhecido como *O Grito do Ipiranga* (óleo sobre tela - 1888)



Batalha do Avaí de 1877

Victor Meirelles



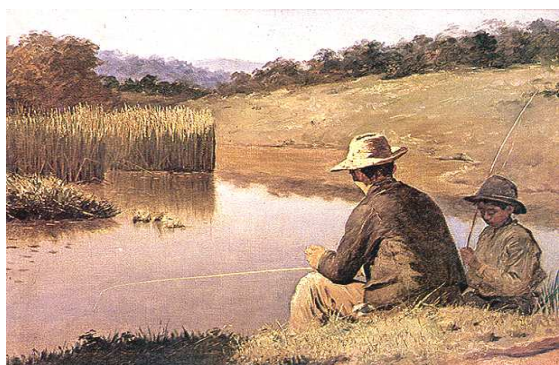
Detalhe de *A Primeira Missa no Brasil*, de 1861

OBJETO DE CONHECIMENTO 8**Número, grandeza e forma**

D. Perdo II

*Batalha de Guararapes, de 1879***Almeida Júnior**

O Descanso do Modelo



Pescando

Mostrando que as formas artísticas se repetem e se intercalam ao longo do tempo, Heinrich Wölfflin expõe em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*^{<1>}, as leis que orientam a percepção estética dos movimentos culturais e períodos estilísticos. Ao apresentar a história da arte através de seus aspectos formais, este teórico descreve os conceitos clássico e barroco como formas antagônicas de beleza que levam a arte para dois estágios culminantes e de igual importância. Para melhor compreensão destas formas opostas, Wölfflin as divide em cinco pares de características elementares, que são linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, e, clareza absoluta e luz relativa.

Para a forma clássica os aspectos analisados são: a linearidade, a percepção espacial através de planos sucessivos, a forma fechada, a pluralidade e a clareza absoluta. A característica linear busca a beleza do objeto através da linha. Esta distingue uma figura da outra, busca o contorno, mostra as formas nitidamente e confere a sensação de algo tangível e estável à obra de arte. Sendo um elemento da linha, o plano estimula a percepção espacial do objeto visual através de camadas dispostas paralelamente. O alinhamento de figuras ressalta as camadas planas na arte clássica. A forma tectônica “reside no caráter da inevitabilidade, segundo o qual nada pode ser alterado ou removido”^{<2>}, ou seja, a forma fechada está no equilíbrio constante entre as partes e na equidade que não permite a entrada nem a retirada de objetos na obra. Outro aspecto desta característica é a posição assumida pelas linhas horizontal e vertical, que produzem um eixo central e estimulam simetria do objeto artístico. A pluralidade prescreve que “a parte é condicionada por um todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria”^{<3>}, ou seja, os elementos não são condicionados pelo motivo principal do objeto artístico e sim pela sua totalidade. O último aspecto a ser observado na forma clássica é a clareza absoluta, que consiste em dar ao objeto artístico o grau máximo de nitidez, mostrando as peças em sua forma ideal, com todos os seus detalhes. Por sua vez, estes objetos são concebidos em ângulo frontal para ganharem maior clareza. A clareza absoluta é a forma límpida de imagens perfeitas. Todas estas características estão interligadas, uma induzindo a outra, concebendo a arte sob a tutela de um mesmo ideal clássico de beleza.

Para a arte barroca as características observadas são o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade e a clareza relativa. Através do aspecto pictórico a linha perde seu caráter delimitador e as formas se tornam passíveis de união. O contorno deixa de ser valorizado em detrimento das massas cromáticas. O movimento é enfatizado para dar efeito teatral à obra de arte, e, os elementos se tornam instáveis para evidenciar a “apreensão do mundo como uma imagem oscilante”^{<4>}. Apenas a aparência óptica é reproduzida. Na forma

barroca a percepção espacial é feita através da profundidade, que está diretamente ligada à representação da luz e à imprecisão do contorno. A forma aberta faz desaparecer a harmonia perfeita entre as partes, a obra deixa de se equilibrar entre horizontais e verticais. A diagonal torna-se a direção principal e a simetria perde importância. A configuração atectônica permite a entrada e retirada de objetos secundários que compõe a cena, pois estas ações não afetariam a equidade da obra. Por sua vez, a unidade é a junção de todos os elementos subordinados pelo motivo principal da obra, ou seja, os objetos secundários perdem seu sentido fora da obra. Por fim, há a clareza relativa que busca a inconsistência e oferece apenas pontos básicos para visualização da forma, deixando os detalhes ocultos ou a carga da imaginação do espectador. Sua percepção visual é baseada em vários ângulos, fato que diminui a importância da visão frontal do objeto artístico. Todos estes aspectos estão entrelaçados, misturados e condicionados em sua essência formal, evidenciando a arte sob um ponto de vista barroco. Portanto, Wölfflin expõe as leis que regem a arte em relação aos seus aspectos formais, evidenciando a repetição das formas clássica e barroca ao longo do tempo, levando a história dos objetos artísticos a dois ápices dissonantes em suas características, mas, de equivalente valor. Deste modo, o autor do livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* mostra a história equiparada às ciências naturais, com suas regras e normas, pois a experiência se torna base para “novos” formatos.

<1> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<http://pt.shvoong.com/books/history/615783-conceitos-fundamentais-da-hist%C3%B3ria-da/>



Profeta Daniel



A Coroação de Napoleão de David

A expressividade soberba no rosto e na pose desse profeta inspira a de um herói consciente de seu alento. Seu nariz é alongado e as narinas legras e olhos amendoados que fitam o chão. Possui uma coroa de louros na cabeça, uma vitória sobre os animais. Sua imagem expressa beleza. Para concluir essa escultura Aleijadinho, mesmo já debilitado não utilizou a ajuda de seu ateliê. Daniel foi banido para a Babilônia e acabou despertando a admiração de governadores devido ao seu dom de interpretar sonhos. Anos mais tarde ele foi encarcerado na cova dos leões.

OBJETO DE CONHECIMENTO 9

A Construção do Espaço

Mestre Valentim

Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido como Mestre Valentim (Serro, MG, c. 1745 — Rio de Janeiro 1813), foi um dos principais artistas do Brasil colonial, tendo atuado como escultor, entalhador e urbanista no Rio de Janeiro.

Mulato, era filho de um fidalgo português e de uma africana. Alguns autores defendem que seu pai o levou a Portugal em 1748, onde teria aprendido escultura, versão que é historiograficamente controversa.

De volta ao Brasil em 1770, estabeleceu uma oficina no centro do Rio de Janeiro e entrou para a *Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito*. Realizou vários trabalhos de talha dourada para igrejas cariocas até a sua morte.

Durante o governo do vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1779-1790) foi encarregado das obras públicas da cidade, tendo projetado diversos chafarizes e o Passeio Público do Rio de Janeiro, primeiro parque público das Américas.

Faleceu em 1813 e foi sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (Rio de Janeiro).

Em 1913 inaugurou-se um busto de Mestre Valentim no Passeio Público do Rio de Janeiro, sua obra mais emblemática



Vista do *Largo do Carmo* (Debret, 1834). Em primeiro plano vê-se o *Chafariz de Mestre Valentim* junto ao cais.



O Chafariz da Pirâmide foi construído no Largo do Carmo, na beira do Cais, em 1779, para substituir outro existente no meio do Largo, visando melhor atender ao movimento de abastecimento de água das embarcações do Cais. Estava localizado junto ao mar, mas hoje uma larga Avenida e toda a Praça da Estação das Barcas separa o Chafariz das águas da Baía de Guanabara. O Chafariz é uma das obras que Mestre Valentim da Fonseca e Silva, virtuoso escultor e entalhador, filho de nobre português com uma escrava, realizou na cidade no tempo do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos. Em 1990, o arquiteto Pedro Alcântara idealizou a escavação da área frontal do Chafariz, recuperando a visualização com o conjunto da escadaria original de acesso ao Cais. O Chafariz, foi contruído em gnaisse carioca e representa uma torre, encimada por uma pirâmide com delicados ornamentos, tendo em seu topo a Esfera Armilar, que é o globo terrestre representado pelos paralelos e meridianos e simbolizava o poderio do Rei de Portugal ao redor do mundo. Na face que dá para o mar vêem-se as armas do Vice-Rei, acompanhadas de uma inscrição latina.

fonte: <http://www.marcellio.com/rio/encepqcp.html>

Cultura Brasileira

A **cultura brasileira** reflete os vários povos que constituem a demografia desse país sul-americano: indígenas, europeus, africanos, asiáticos, árabes etc. Como resultado da intensa miscigenação de povos, surgiu uma realidade cultural peculiar, que sintetiza as várias culturas.

A tensão entre o que seria considerado uma cultura popular e uma erudita sempre foi bastante problemática no país. Durante um longo período da história, desde o descobrimento até meados dos séculos XIX e XX, a distância entre a cultura erudita e a popular era bastante grande: enquanto a primeira buscava ser uma cópia fiel dos cânones e estilos europeus, a segunda era formada pela adaptação das culturas dos diferentes povos que formaram o povo brasileiro em um conjunto de valores, estéticas e hábitos mais próximos da realidade popular e dos cidadãos mais humildes. Grande parte do projeto estético modernista foi justamente o de resgatar nos campos considerados "nobres" da Cultura (nas artes em geral, na literatura, na música, etc) e até mesmo nos hábitos cotidianos a vertente popular, considerando-a como a legítima cultura brasileira.

Os portugueses

Dentre os diversos povos que formaram o Brasil, foram os europeus aqueles que exerceram maior influência na formação da cultura brasileira, principalmente os de origem portuguesa. Durante 322 anos o País foi colônia de Portugal, e houve uma transplantação da cultura da metrópole para as terras sul-americanas. Os colonos portugueses chegaram em maior número à colônia à partir do século XVIII, sendo já neste século o Brasil um país predominantemente Católico e de língua dominante portuguesa.

Os indígenas

Segundo alguns historiadores, séculos de dominação moura e relação com outras civilizações facilitaram o contato entre os colonos portugueses e os indígenas brasileiros, todavia isso não impediu que os nativos fossem dizimados pela ação colonizadora.

As primeiras décadas de colonização possibilitaram uma rica fusão entre a cultura dos europeus e a dos indígenas, dando margem à formação de elementos como a Língua geral, que influenciou o português falado no Brasil, e diversos aspectos da cultura indígena herdadas pela atual civilização brasileira. Além da dizimação dos povos autóctones, houve a ação da catequese e a intensa miscigenação, o que contribuiu para que muitos desses aspectos culturais fossem perdidos. A influência indígena se faz mais forte em certas regiões do país em que esses grupos conseguiram se manter mais distantes da ação colonizadora e em zonas povoadas recentemente, principalmente em porções da Região Norte do Brasil.

Os africanos

A cultura africana chegou através dos povos escravizados trazidos para o Brasil em um longo período que durou de 1550 à 1850. A diversidade cultural da África refletiu na diversidade trazida pelos escravos, sendo eles pertencentes à diversas etnias, falando idiomas diferentes e de tradições distintas. Assim como a indígena, a cultura africana fora subjugada pelos colonizadores, sendo os escravos batizados antes de chegarem ao Brasil.

Na colônia, aprendiam o português e eram batizados com nomes portugueses e obrigados a se converter ao catolicismo. Alguns grupos, como os escravos das etnias hauçá e malê, de religião islâmica, já traziam uma herança cultural e sabiam escrever em árabe e outras. Os bantos, nagôs e jejes eram monoteístas constituindo os candomblés que são uma reprodução das aldeias africanas. Através do sincretismo religioso, os escravos adoravam seus orixás através de santos Católicos, dando origem às religiões afro-brasileiras como o Umbanda e Batuque.

Os negros levaram para a cultura brasileira uma enormidade de elementos: na dança, música, religião, culinária e no idioma. Essa influência se faz notar em praticamente todo o País, embora em certas porções (nomeadamente em estados do Nordeste como Bahia e Maranhão) a cultura afro-brasileira é mais presente.

Os imigrantes

A imigração européia foi incentivada não apenas para suprir o fim da mão-de-obra escrava, mas também foi promovida pelo governo, que tinha a intenção de branquear o Brasil e europeizar sua cultura, afinal, a maior parte da população no século XIX era composta por negros e mestiços. Dentre os diversos grupos de imigrantes que aportaram no Brasil, foram os italianos que chegaram em maior número, quando considerada a faixa de tempo entre 1870 e 1950. Eles se espalharam desde o sul de Minas Gerais até o Rio Grande do Sul, sendo a maior parte na região de São Paulo. Além dos italianos, destacaram-se os alemães, que chegaram em um fluxo contínuo desde 1824. Esses se fixaram primariamente na Região Sul do Brasil, onde diversas regiões herdaram influências germânicas desses colonos.

Os imigrantes que se fixaram na zona rural do Brasil meridional, vivendo em pequenas propriedades familiares (sobretudo alemães e italianos), conseguiram manter seus costumes do país de origem, criando no Brasil uma cópia das terras que deixaram na Europa. Em contrapartida, os imigrantes que se fixaram nas grandes fazendas e nos centros urbanos do Sudeste (portugueses, italianos, espanhóis e árabes), rapidamente se integraram na sociedade brasileira, perdendo muitos aspectos da herança cultural do país de origem. A contribuição Asiática viria com a imigração japonesa, porém de forma mais limitada.

Artes visuais

Até meados do século XIX a produção plástica das artes brasileiras possui pouco destaque, excetuando-se o trabalho de Aleijadinho e Manuel da Costa Ataíde no Barroco mineiro. Fora estes, destaca-se também a produção de artistas estrangeiros que durante o período colonial estiveram no país registrando as paisagens e hábitos locais, como Albert Eckhout.

A pintura brasileira do Século XIX é bastante acadêmica, altamente influenciada pelo trabalho da Missão Artística Francesa (da qual faziam parte nomes como Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay). A

referida Missão foi responsável pela criação da Escola Imperial de Belas Artes. Desse período, destacam-se as pinturas históricas de Victor Meirelles e Pedro Américo.

Arquitetura

A arquitetura bandeirista e o Barroco mineiro são considerados por muitos estudiosos como expressões de estilos europeus que encontraram no Brasil uma manifestação e linguagem próprios, destacando-se de suas contrapartes metropolitanas. A primeira se refere a produção realizada basicamente no que seria hoje o Estado de São Paulo pelas famílias dos bandeirantes, inspirando-se em uma estética próxima, ainda que bastante alterada, do Maneirismo. A segunda corresponde a um tipo de barroco (ainda que muitos o considerem mais próximo do Rococó) representado especialmente pelas igrejas construídas por Aleijadinho.

A arquitetura Brasileira teve seu ponto culminante no movimento modernista, com a construção de Brasília, por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cultura_do_Brasil



Detalhe de Alagados de Carmela Gross

OBJETO DE CONHECIMENTO 10

Materiais

Pintura

A pintura refere-se genericamente à técnica de aplicar pigmento em forma líquida a uma superfície, a fim de colori-la, atribuindo-lhe matizes, tons e texturas.

Em um sentido mais específico, é a arte de pintar uma superfície, tais como papel, tela, ou uma parede (pintura mural ou de afrescos). A pintura a óleo é considerada por muitos como um dos suportes artísticos tradicionais mais importantes; muitas das obras de arte mais importantes do mundo, tais como a Mona Lisa, são pinturas a óleo.

Diferencia-se do desenho pelo uso dos pigmentos líquidos e do uso constante da cor, enquanto aquele apropria-se principalmente de materiais secos.

No entanto, há controvérsias sobre essa definição de pintura. Com a variedade de experiências entre diferentes meios e o uso da tecnologia digital, a idéia de que pintura não precisa se limitar à aplicação do "pigmento em forma líquida". Atualmente o conceito de pintura pode ser ampliado para a representação visual através das cores. Mesmo assim, a definição tradicional de pintura não deve ser ignorada.

Técnica

Diversos tipos diferentes de tintas

Toda Pintura é formada por um meio líquido, chamado médium ou aglutinante, que tem o poder de fixar os pigmentos (meio sólido e indivisível) sobre um suporte.

A escolha dos materiais e técnica adequadas está diretamente ligada ao resultado final desejado para o trabalho como se pretende que ele seja entendido. Desta forma, a análise de qualquer obra artística passa pela identificação do suporte e da técnica utilizadas.

O suporte mais comum é a tela (normalmente feita com um tecido tensionado sobre um chassis de madeira), embora durante a Idade Média e o Renascimento o afresco tenha tido mais importância. É possível também usar o papel (embora seja muito pouco adequado à maior parte das tintas).

Quanto aos materiais, a escolha é mais demorada e, normalmente, envolve uma preferência pessoal do pintor e sua disponibilidade. O papel é suporte comum para a aquarela e o guache, e eventualmente para a tinta acrílica.

As técnicas mais conhecidas são: a pintura à óleo, a tinta acrílica, o guache, a aquarela, a caseína, a resina alquídica, o afresco, a encáustica e a têmpera de ovo. É também possível lidar com pastéis e crayons, embora estes materiais estejam mais identificados com o desenho.

[1]

Pigmento (Origem Wikipédia)

Em biologia, **pigmentos** são os compostos químicos responsáveis pelas cores das plantas ou animais. Quase todos os tipos de células, como as da pele, olhos, cabelo etc. contêm pigmentos. Seres com deficiência de pigmentação são chamados albinos.

Na coloração de pinturas, tintas, plásticos, tecidos e outros materiais, um pigmento é um corante seco, geralmente um pó insolúvel. Existem pigmentos naturais (orgânicos e inorgânicos) e sintéticos. Os pigmentos agem absorvendo seletivamente partes do espectro (ver luz) e refletindo as outras.

Geralmente é feita uma distinção entre pigmento, que é insolúvel, e tintura, que é líquida ou então solúvel. Existe um linha divisora bem definida entre pigmentos e tinturas: um pigmento não é solúvel em seu solvente enquanto a tintura é. Desda forma, um corante pode ser tanto um pigmento quanto uma titura dependendo do solvente utilizado. Em alguns casos, o pigmento será feito pela precipitação de uma tintura solúvel com um sal metálico. O pigmento resultante é chamado de "lake". Pigmento deteriorante é aquele não permanente, sensível a luz.



Série Desastres de Guerra de Goya



Enterro de Uma Mulher Negra de Debret





Intuições Atléticas e A Menina dos Olhos da Série Antropologia da Face Gloriosa – 1998 de Arthur Omar

Série de fotos já considerada clássica nas artes visuais brasileiras. O artista e diretor de cinema carioca Arthur Omar interpreta o delírio carnavalesco brasileiro em 161 retratos. Os instantâneos que captam o transe nas ruas são retrabalhados de forma exaustiva nos processos de revelação e ampliação. A trajetória do fotógrafo é analisada pela crítica Ivana Bentes no ensaio "Arthur Omar: o êxtase da imagem". Edição bilingüe.

Arte, fotografia, novas técnicas.

Um redimensionar constante do saber.

Falar em arte, fotografia e novas tecnologias, significa falar do desenvolvimento técnico, do desdobrar do saber, retrato do ser humano e da humanidade contemporâneos. A arte sempre utilizou diferentes técnicas: técnicas médicas para embalsamar as múmias do Egito; técnicas para fixar as tintas; técnicas de construção (engenharia e arquitetura) em monumentos, castelos, igrejas, técnicas artesanais para a fabricação de pincéis; as técnicas de reprodução da imagem: xilogravura, gravura sobre metal, litografia, serigrafia, off-set, etc.

A perspectiva nada mais é do que sistematização do olhar, uma técnica para transcrever sobre um suporte a visão. A fotografia introduziu um procedimento químico que permitiu fixar um espectro da imagem visualizada. Muitos crêem que foi a fotografia que forçou a arte a pintar como os impressionistas e, depois, os cubistas. Não estou bem certa disto. Todo um contexto novo gerado pela revolução industrial deu à vida uma nova dimensão. Havia, além do aparecimento de objetos industrializados, uma aceleração da produção, uma aceleração da vida em si, que gerava uma nova compreensão do mundo. Costumo dizer que havia, nesta época, como há agora, uma nova ecologia simbólica sendo gerada.

Os impressionistas são conhecidos por pintarem ao ar livre e este fato é pensado, muitas vezes, apenas, como um desejo de criar novidade na arte. Os impressionistas – não esqueçamos que houve Turner, na Inglaterra, antes deles, e que Turner muito viajou pela França fazendo aquarelas - foram levados a pintar ao livre

porque, com a revolução industrial, começou-se a produzir as tintas industriais e as bisnagas de tinta tal qual as conhecemos hoje, e isto facilitava enormemente o transporte das tintas. Antes, as tintas tinham que ser produzidas pelo pintor, ou por um aluno, no atelier, e eram guardadas em bexigas animais (tripas) frágeis ou vidros muito pesados. Cézanne pintou com pincéis e espátulas produzidos industrialmente, obtendo uma pintura totalmente renovada. Tintas e novas cores industriais, bisnagas de metal, pincéis e espátulas feitos em série são frutos da Revolução Industrial que vieram definitivamente modificar a Arte.

Os dadaístas trouxeram enormes inovações, não só para a Arte, mas também para a tipografia e a propaganda. Acredito que o próprio conceito de arte foi modificado, neste momento. Esta afirmativa seria óbvia se estivéssemos pensando nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, mas estamos nos referindo apenas aos panfletos dadaístas. Além disto, este movimento esboçou o que depois viria a tornar-se a linguagem artística performance (*happenings*, *body-art*, *art corporel*) que trouxe a arte tornada efêmera, o tempo como elemento estético da arte, o corpo como sujeito e objeto da arte, a arte multidisciplinar. Tantas novidades foram geradas por uma realidade no limite do absurdo: a Primeira Guerra, dita, mundial que na realidade arrasou a Europa matando 8.700 mil pessoas. Apenas na França, a guerra deixou 700 mil mutilados! O dadaísmo nasce desta realidade, deste momento histórico. A arte está toda plena da história, da política, da economia, da produção industrial, atualmente, da ecologia das, ditas, novas tecnologias, da globalização. Por isso mesmo, me referi acima, a uma nova ecologia simbólica. A noção de ecossistema é uma noção que evidencia que a menor parte é imprescindível para o todo e que este todo pode ser destruído por um mal-estar pequeno de uma menor parte. Assim "volem" (para evitar o 'evoluir' carregado de uma noção de progresso) a arte, as técnicas, as ciências, as histórias..., por processos rizomáticos em planos imanentes diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari. [1]

A técnica da informática (a palavra 'tecnologia' - saber sobre a técnica- tem sido utilizada, sem uma maior reflexão, para designar uma técnica avançada), a técnica digital, e a rede de informações, como anteriormente outras técnicas, vem, certamente, ampliar as possibilidades da arte. Mas também, a globalização virá modificar o conteúdo da arte.

A fotografia digital, altamente manipulável, virá reconduzir a falsa idéia de que a fotografia química representava o real. De fato, a fotografia sempre foi um corte do real, corte espacial (recorte) e temporal (60 avos de segundo, em média), uma manipulação do real, fosse ela manipulação de iluminação ou de laboratório.

Os efeitos especiais, no cinema, e as animações tridimensionais geradas por computador, eu diria, estão arrancando nossas crianças do que se crê real. Nos parques de diversões imergimos em realidades tridimensionais, totalmente geradas por computador, e somos levados à sensações físicas de desconforto como na

realidade. E para as crianças, sem uma noção precisa da diferença entre real e imaginado/criado pelo homem e suas técnicas, estas experiências se incrustam...

A rede de informações, que do meu ponto de vista, só é rede de comunicações quando há performance, interlocução, vem interceptar o cotidiano, daqueles que a ela tem acesso, de forma radical e definitiva.

Muitos são os pontos sobre os quais incidem estas novidades técnicas: os livros se redefiniram com os CD-Roms; a música, tanto em seu fazer artístico quanto em sua forma de difusão, multiplicou possibilidades; a matemática revitalizou-se com os fractais de Mandelbrot, e a teoria do caos redimensionou a física, a química e a biologia; a meteorologia, a ecologia,... tudo está sendo monitorado por satélites o tempo todo, os computadores, a partir dos dados recolhidos, chegam a resultados nunca imaginados.

Para o artista, de fato, não importa utilizar-se, ou não, das novas técnicas. Utilizar-se de novas técnicas não implica necessariamente fazer uma arte nova. Ao contrário, muitas vezes, o artista ao utilizar-se de novas técnicas, se perde, perde a busca de algo que realmente represente as inquietações, os prazeres e a consciência do público. O público, também, ao maravilhar-se com a novidade técnica, perde seu senso crítico. O que importa, para o artista, é estar consciente dos anseios do indivíduo, sabedor das realidades locais e pleno dos processos no mundo. Independentemente da técnica utilizada, importa realizar um trabalho que, como conceito, esteja imerso na atualidade.

<http://www.corpos.org/papers/artefoto.html>

- <http://www.pegue.com/indio/kadiweu.htm>

Referências

- História da Arte de Graça Proença
- A História da Arte, Ernest Gombrich
- Iniciação da História da Arte, Jason e Janson
- Arte Etc e Tal, Bruna Canteli
- Arte Comentada, Carol Estrickland
- Explicando a Arte, Jô Oliveira e Lucília Garcez
- Explicando a Arte de Jô Oliveira e Lucilia Garcez
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura>
- <http://www.pegue.com/indio/kadiweu.htm>
- <http://www.mundodosfilosofos.com.br/rosana6.htm>
- <http://www.portalhumaniza.org.br/ph/texto.asp?id=3>
- http://www.stencilbrasil.com.br/textos_2.htm
- <http://momentosydocumentos.wordpress.com/2007/06/01/onu%E2%80%A/>
- www.historianet.com.br/imagens/imagem