

ISSN 1678-7730

Coordenação:

Dr. Héctor Ricardo Leis

Vice-Coordenação:

Dr. Selvino J. Assmann

Secretaria:

Liana Bergmann

Editores Assistentes:

Doutoranda Sandra Makowiecky

Doutoranda Cristina Tavares da Costa Rocha

Doutorando Adilson Francelino Alves

Área de Concentração
A CONDIÇÃO HUMANA NA MODERNIDADE

Linha de Pesquisa
Representações da Modernidade

SANDRA MAKOWIECKY

REPRESENTAÇÃO: A PALAVRA, A IDÉIA, A COISA

Nº 57 – Dezembro de 2003

Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas

A coleção destina-se à divulgação de textos em discussão no PPGICH. A circulação é limitada, sendo proibida a reprodução da íntegra ou parte do texto sem o prévio consentimento do autor e do Programa.

Representação - a palavra, a idéia, a coisa.

Sandra Makowiecky*

RESUMO: Em muitos textos de história e ciências sociais, o termo representação parece situar-se no centro de uma constelação de noções ou conceitos muito variados como imaginário(s), ideologia(s), mito(s), e mitologia(s), utopia(s) e memória(s). Acrescenta-se que a expansão recente de uma história cultural popularizou entre os historiadores o termo ‘representações’, muito embora esta promoção da noção de ‘representação’ a uma posição-chave na historiografia não se tenha feito acompanhar de uma reflexão mais profunda sobre suas muitas significações. Trataremos de explorar um pouco mais este conceito, relacionando-o com as artes plásticas e com os estudos de Ernst H. Gombrich, que certamente contribuem para o debate.

Palavras- chaves: Representação, imaginário, imagem, arte, Gombrich.

* Aluna do programa interdisciplinar em Ciências Humanas. Este texto, com alterações, consta da tese de doutorado aprovada em dezembro de 2003, sob a orientação do professor Rafael Raffaelli.

O nome deste artigo foi tomado emprestado de Carlo Ginsburg, do livro “Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância” (2001) quando se refere à representação. É um título muito oportuno porque diz da dificuldade em apreender tal conceito. Para Ginsburg (2001), nas ciências humanas, fala-se, e há muito tempo, de ‘representação’, algo que se deve, sem dúvida, à ambigüidade do termo. Por um lado, a ‘representação’ se faz às vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Para o autor esse é um aborrecido jogo de espelhos e ele não se detém nisto. Para ele, a imagem é ao mesmo tempo presença e sucedâneo de algo que não existe.

Para Francisco Falcon (1985) quando se lê, em certos textos de história e ciências sociais, o termo representação, ele parece situar-se no centro de uma constelação de noções ou conceitos muito variados como imaginário(s), ideologia(s), mito(s), e mitologia(s), utopia(s) e memória(s). Acrescenta-se que a expansão recente de uma história cultural popularizou entre os historiadores o termo ‘representações’, muito embora esta promoção da noção de ‘representação’ a uma posição-chave na historiografia não se tenha feito acompanhar de uma reflexão mais profunda sobre suas muitas significações, conforme Chartier (1990).

Etimologicamente, ‘representação’ provém da forma latina *repraesentare* – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto. Tal seria, por exemplo, o sentido da afirmação de que o Papa e os cardeais ‘representam’ Cristo e os Apóstolos.

O próprio conceito de representação é muito complicado. A etimologia da palavra representação diz que as relações entre as coisas se dão por similitude e assim foi até o nascimento das Ciências, com Descartes. A partir daí, as coisas passam a não mais ser olhadas e reconhecidas tal como o que o mundo empírico podia dizer através do tato, olhar, etc. O mundo passou a não ser só o que os olhos viam e se despontou para o fato de que a nossa noção de realidade é enganosa, é ficção, pois tudo é, e nada é. Antes da ciência, a imaginação era algo ilusório. Depois, as coisas passaram a sair do plano do real (representações) para o plano das taxionomias, onde da ausência nasce o real. O objeto não precisa mais estar presente. A própria imagem o substitui, como no exemplo: “A toga do juiz vale pelo juiz”.[†]

[†] A ‘crise da representação’ (sua concepção clássica e racional) encontra-se estreitamente ligada à da idéia de ‘real’ ou ‘realidade’ como referente extra-discursivo. Assim sendo, é na verdade o ‘realismo’ como pressuposto filosófico que está em questão nas críticas à ‘representação’.

Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa. Assim uma cena da cidade de Florianópolis em uma obra plástica que evoca Florianópolis, por exemplo, tomará o lugar da cidade, naquele contexto limitado. Os significados da obra tomam o lugar da cidade, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados.

A oscilação entre substituição e evocação mimética já está registrada, como observou Roger Chartier (Cf. Ginsburg, 2001), no verbete *représentation* do *Dictionnaire universel* de Furetière (1690). Nele, são citados tanto os manequins de cera, madeira ou couro que eram depositados sobre o catafalco real durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses como o leito fúnebre vazio e coberto com um lenço que mais antigamente ‘representava’ o soberano defunto. A vontade mimética presente no primeiro caso estava ausente no segundo; mas em ambos se falava de ‘representações’.

Em Roma e em outros lugares, eram construídas imagens dos imperadores ou reis falecidos, pois a *imago* era considerada equivalente dos ossos, porque se acreditava que a imagem e os ossos eram uma parte com respeito ao todo, o corpo.

Ainda em Chartier (1991), vemos que a representação é o produto do resultado de uma prática. A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. O mesmo serve para as artes plásticas, que é representação porque é produto de uma prática simbólica. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.

Para Le Goff (Cf. Pesavento, 1995, p.15), representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho.

Para Bordieu (Cf. Pesavento, 1995, p.15), as representações mentais envolvem atos de apreciação, de conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. Este autor se reporta mais às

estratégias de poder, dizendo que as representações objetuais, expressas em coisas ou atos, são produtos de estratégias de interesse e manipulação.

Ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um 'outro' ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações, significações (Castoriadis), processo este que envolve uma dimensão simbólica (PESAVENTO, 1995, p.15).

Ao transpormos para o quadro abaixo, relaciona-se a citação com o processo de percepção, elaboração e expressão, fundamentos básicos da estética.



Significantes:

Imagens

Palavras

Significados:

Representações

Significações

Nesta articulação feita, Pesavento (1995) ao fazer uma síntese entre o pensamento de Castoriadis, Le Goff e Gilbert Durand, diz que a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica. Embora de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real (Le Goff), é por seu turno um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias – imagens, que constituem a representação do real (Castoriadis). Portanto, o imaginário enquanto representação revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso (Durand). Para Gilbert Durand, diz a autora, o imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensante do *homo sapiens*. Se o imaginário é o cerne da propriedade realmente humana – a capacidade de representar a si própria, a sua vida e ao mundo-, ele é por excelência, o campo privilegiado da história.

Para esclarecer de que forma se articulam as representações do mundo social com o próprio mundo social, recorre ao contexto (econômico, social e político) e ao texto (discurso sobre aquele contexto), operando a linguagem como meio da representação.

Em Barthes, diz a autora, encontramos a consideração de que a história é um modo de representação baseado no que se chama ‘ ilusão referencial’.

Todo fato histórico – e, como tal, fato passado – têm uma existência lingüística, embora o seu referente (o real) seja exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o já vivido em sua integridade. Neste sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historiadores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação (PESAVENTO, 1995, p 17).

A autora parte da premissa de que só é possível decifrar a representação através da articulação texto/contexto. Esta é a postura de Ginzburg (1989), quando estabelece que não se pode abandonar a idéia de totalidade para estabelecer a compreensão de um texto.

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parece (PESAVENTO, 1995, p 24).

Para Ginzburg (2001), as observações sobre a ligação entre imagens funerárias e imagens em geral permitem reler de um ponto de vista novo o ensaio de Ernst Gombrich chamado *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Também Gombrich partiu da representação.

Gombrich é o mais famoso historiador da arte no mundo e muito contribuiu para a construção deste conceito. Gombrich não é um modernista e tem sido criticado por sua incompreensão a respeito da pintura abstrata, mas suas concepções de arte abrangem a história e a psicologia modernas, o estudo dos gestos e ornamentos e a história social da arte. Acima de tudo, Gombrich permaneceu contra generalizações de alcance geral, mantendo a idéia de que os trabalhos em arte não são resultado de uma misteriosa atividade, mas objetos feitos por seres humanos para seres humanos.

Perseguir um estudo racional da atividade de pintar - mesmo que diferente da racionalidade da música - parece ser um dos objetivos de seu trabalho em “Arte e ilusão”. Mesmo que não tenha expressado diretamente em palavras – procurava na base ótica e psicológica da pintura, algo equivalente à racionalidade das estruturas musicais.

Virando as costas ao mundo visível, a arte pode realmente ter encontrado uma região não-mapeada, à espera de ser descoberta e articulada, como a música descobriu e

articulou o universo do som. Mas esse mundo interior, se é que podemos chamá-lo assim, é tão pouco susceptível de transcrição quanto o mundo da visão. Para o artista, a imagem no inconsciente é tão inútil como idéia quanto a imagem na retina. Não há atalhos para articulação. Para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer e copiar, e escolher, de uma linguagem que desenvolveu, a equivalência mais aproximada (GOMBRICH, 1986, p.313)**Erro! Indicador não definido..**

Não que ele acreditasse que o expressivo poder da música era redutível aos princípios da harmonia, ou de que a pintura era redutível à psicologia da ilusão, mas que estes fatores formavam a estrutura para compreender a realização e o progresso artístico. “Sendo a arte uma coisa da mente, segue-se que qualquer estudo científico da arte é psicologia. Pode ser outras coisas também, mas será sempre psicologia”(FRIEDLANDER apud GOMBRICH, 1986, p 3).

Gombrich se engajou por 50 anos em uma polêmica sobre invocar o pensamento coletivo - seja de uma época, de uma nação ou classe - como explicação de mudanças em arte ou política. Ele fez isto porque via esta explicação não apenas como cíclica, mas falha em reconhecer a natureza essencialmente racional do modo como artistas experimentam e aprendem uns com os outros. O trabalho no qual ele escreveu pensamentos que substituíram os formalismos na metade do século foi *Arte e Ilusão*, primeiramente publicado em 1960. Ele apresenta uma explicação dos fatores psicológicos que nos fazem ser possível ver um objeto se movendo em terceira dimensão - assim como pessoas em ação - em uma superfície uniforme, imóvel. O pintor aprendeu a fazer isto por ensaio e erro.

Ora, para resumir, essa parece ser a questão decisiva de que o historiador tem que tomar conhecimento: todos os organismos, até certo ponto, mas os seres humanos, numa extensão maravilhosa, estão equipados para investigar e para aprender às próprias custas, passando de uma hipótese à outra até encontrar aquela que assegura a nossa sobrevivência(GOMBRICH, 1986, p.286).

Acreditava firmemente que uma teoria de ensaio e erro perceptual poderia revelar-se frutífera e investigou várias análises da produção da imagem, ou seja, com a maneira pela qual os artistas descobriram alguns dos segredos da visão, fazendo e comparando. Isto o levou a argumentar que os maiores fatores das mudanças no estilo de pintura foram resultado de atividades racionais ao invés de mudanças misteriosas na expressão de uma época. Ele se opunha a qualquer explicação de criatividade artística que estivesse baseada em termos de uma psique coletiva em vez de fazer referência às invenções individuais e descobertas que outros pudessem então adotar.

A terceira via de seu argumento (manifestando sua aproximação intelectual com seu amigo em Viena, Karl Popper) era de que a história da pintura (principalmente do Oeste

européu) dividiu com a ciência a urgência da própria crítica em ultrapassar suas próprias fórmulas a ponto de se tornarem mais coerentes e concisas na representação de aparências do mundo natural. Com Popper aprendeu também que as confirmações de tais “hipóteses” nunca podem ser mais do que provisórias, enquanto sua refutação será definitiva.

“Uma das grandes atrações de um campo tão vivo como o da psicologia da percepção é, precisamente, que poucas conclusões permanecem incontestadas por muito tempo”(GOMBRICH, 1986, p.XVII) Para ele, a história das representações na arte foi se embaralhando cada vez mais com a psicologia da percepção. Cita o exemplo de Van Gogh, dizendo que ele descobriu que se pode ver o mundo visível como um vórtice de linhas. “Para muitos de nós, campos arados e ciprestes sugerem Van Gogh. A representação é sempre uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma representação para outra” (1986, 209).

Seu livro, *Arte e ilusão*, tem permanecido, por 40 anos, central para a discussão das artes visuais, por filósofos, historiadores da arte e críticos. Este manteve sua posição a despeito de críticas radicais feitas a algumas partes de seu argumento porque sua essência está focada, de forma que nenhum outro historiador da arte tenha feito antes, no papel da ilusão, no fato de que em representação/descrição, sem que sejamos iludidos, nós somos surpreendidos pelo objeto representado que nós reconhecemos mesmo que ele não esteja ali - em uma face, o gesto de uma figura, os espaços de uma montanha.

Em vez de dar isto por garantido, ele tornou este argumento um foco para investigações. Escritores antes dele haviam tratado deste assunto em três caminhos: primeiro, como uma mera extensão da percepção comum (e, portanto não problemática); segundo, como oposição aos nossos interesses em estética ou propriedades expressivas e terceiro, como alguma coisa que a pintura moderna teve que ultrapassar. Então, também fala da ambigüidade da representação.

O que Constable ‘realmente’ viu em Wivenhoe Park, foi seguramente, uma casa do outro lado do lago. O que ele aprendera a pintar fora uma extensão plana possível de várias interpretações, inclusive a correta. A ambigüidade não é algo que possa ser visto, de modo que ignoramos, com razão, as inúmeras e estranhas interpretações que devem emboscar-se por trás da superfície serena do quadro. Porque basta examinar os pigmentos planos em busca de respostas sobre o motivo ‘lá fora’ para que a interpretação compatível se sugira por si mesma e para que a ilusão se instale. Não, é preciso dizer, porque o mundo pareça, de fato, um quadro chapado, mas porque alguns quadros chapados parecem, realmente o mundo (GOMBRICH, 1986, 209).

Quando trocamos a mágica arcaica de fazer imagens pela arte, o artista encontrou plena liberdade de criar e diz que essa diferença está bem sintetizada em um episódio a

respeito de Matisse. Uma senhora que estava visitando o atelier de Matisse observou : “‘Mas certamente o braço dessa mulher está comprido demais!’ Ao que o artista, polido respondeu: ‘Madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro’” (Gombrich, 1986,102).

Sobre o observador, dizia que o artista dá ao observador ‘mais o que fazer’, ele o atrai para o círculo da criação e lhe permite experimentar um pouco do frêmito do ‘fazer’, que foi um dia privilégio do artista. Complementa dizendo que é o momento crucial, decisivo, que conduz a essas charadas visuais da arte do século XX, que desafiam nosso engenho e nos fazem buscar nas nossas próprias mentes o não - expresso e o inarticulado. O observador de boa vontade reage à sugestão do autor porque tem prazer na transformação que ocorre diante de seus olhos. “A imagem não tem ancoragem firme na tela – é ‘conjurada’ apenas nas nossas mentes”(1986,174). Com isto, quer dizer que o poder de interpretação do observador, sua capacidade de colaborar com o artista e transformar um pedaço de tela pintada numa semelhança com o mundo visível, é fundamental na discussão sobre representação e percepção. Na interpretação de imagens, como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir aquilo que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia. “É o palpite do observador que sonda a miscelânea de cores e formas em busca de um sentido coerente, cristalizando-o em uma forma quando uma interpretação consistente é encontrada” (1986, p. 211). Neste momento, introduz algumas perguntas:

Por que a representação tem de ter uma história, por que a humanidade levou tanto tempo para chegar a uma reprodução plausível dos efeitos visuais que criam a ilusão de semelhança, e por que artistas, como John Constable, que se empenharam em ser fiéis à sua visão tiveram de admitir que nenhuma espécie de arte está livre das convenções, isto é, daquilo que Constable chama de ‘maneira’.[...] É o conjunto dessas convenções que faz o que se entende por ‘estilo’ em pintura (GOMBRICH, 1986,255).

Diz que a arte da representação tem uma história longa e complexa. Decifrar a pintura do artista é mobilizar nossas memórias e nossa experiência do mundo visível e testar a imagem produzida pelos artistas através de projeções e tentativas. Para decifrar o mundo visível como arte, diz, temos que fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o motivo outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado. “Nem no pensamento, nem na percepção, aprende-se a generalizar. Aprendemos, sim, a particularizar, a articular, a fazer distinções onde antes havia apenas massa indiferenciada (1986,89). Qual a tarefa de um artista quando ele representa uma

montanha? Ele representa um arquétipo de montanha, uma classe universal? Não, tal dilema é irreal. Cabe a nós definir o que é montanha. É falsa a idéia de que a realidade contém características como montanhas e que, vendo uma depois da outra, aprendemos lentamente a generalizar e a formar a idéia abstrata de montanha.

Para ele, de um ponto de vista, toda a história da arte pode ser resumida como a história gradual das aparências. A descoberta das aparências de deveu não tanto à observação cuidadosa da Natureza, mas à invenção de efeitos pictóricos. A arte primitiva, no neolítico, começou com símbolos de conceitos. Gradualmente, o simbolismo se aproxima da aparência, mas os hábitos conceituais, necessários à vida, dificultam muito, mesmo para o artista, descobrir como são efetivamente as coisas para um olho imparcial. Levamos desde o neolítico até o século XIX para aperfeiçoar essa descoberta. A arte européia foi progredindo nesta direção até Giotto[‡], depois a descoberta da perspectiva linear no renascimento, marcou uma outra mudança paradigmática, posteriormente a exploração completa da cor atmosférica e da perspectiva em cores com os impressionistas. Agora temos a revolução tecnológica dos meios de comunicação e sua entrada na arte do século XX, notadamente a partir dos anos 60, mas Gombrich parou a análise nos impressionistas. Para o autor,

[...]quanto mais forte a introdução da ciência na arte, mais justificável a reivindicação de progresso[...] Talvez a arte progrida menos como ciência do que se pode dizer que progride uma peça de música, com cada uma de suas frases ou motivos adquirindo seu significado e expressão a partir do que veio antes, das expectativas que surgiram e são agora consumadas, desprezadas ou negadas. Sem a idéia de uma arte que progrida ao longo dos séculos, não haveria história da arte (1990, p.10-4).

No livro “Norma e forma”(1990), Gombrich discute as idéias e posturas que tiveram influência sobre a arte renascentista e desenvolve uma abordagem que se opõe a um pressuposto corrente de que a arte está sempre muito à frente do pensamento sistemático, com o crítico acompanhando os artistas à distância e tentando, o melhor que pode, registrar e explicar as manifestações da criação inconsciente. Procura demonstrar que a criatividade do artista só pode desabrochar sob determinado clima e que esse clima exerce tanta influência sobre as obras de arte resultantes quanto o clima geográfico sobre a forma e o tipo de vegetação.

[...] mesmo em 1951, um importante porta-voz do movimento moderno como Herbert Read podia escrever que ‘para um pintor, ignorar as descobertas de um

[‡] Giotto- artista do trezentos italiano, que é considerado um marco na transição da pintura da idade média para a pintura renascentista.

Cézanne ou Picasso equivale a um cientista ignorar as descobertas de um Einstein ou um Freud' (GOMBRICH, 1990, p.13).

Ao discorrer sobre o período do renascimento em “Norma e Forma”, escreveu que não há dúvida que deve ter sido estimulante, para um jovem artista, viver numa época e numa cidade que se orgulhavam da própria arte; sem dúvida alguma, a idéia de progresso podia atuar como um estímulo e um desafio. Mas o que desejava enfatizar é que, muito além de qualquer efeito psicológico, a idéia de progresso resultou no que poderíamos chamar de uma nova estrutura institucional para a arte. Exemplifica com Ghibert que aprendera “que se devia seguir o exemplo da natureza, e não dos outros artistas” e que se devia representar os homens “não como são, mas como parecem ser”, mas não se deve tomar esta como a definição da época renascentista, pois o que buscava era exatamente a imitação da “aparência” e da “simetria”, uma harmonia de dimensões, o que confirma a tese de que quanto mais forte a introdução da ciência na arte, mais justificável a reivindicação de progresso (Cf. Gombrich, 1990, p. 9). Em alguns aspectos, então, uma obra como a “Santa Ana” de Leonardo da Vinci compartilha o espírito da *demonstratione*. Propõe-se a mostrar a maneira incomum e engenhosa pela qual o grande mestre soluciona o problema artístico desse tema tradicional. Enfatiza também que nenhuma obra de arte, mesmo que possamos descrevê-la agora, com um pouco menos de relutância, como um ‘todo harmônico’, jamais poderia ser auto-suficiente num sentido absoluto. Seu significado provém de uma hierarquia de contextos, que vão do pessoal e universal ao institucional e particular. Tampouco o significado psicológico, íntimo, é mais “essencial” que a importância e a função da obra enquanto símbolo.

Gombrich acredita na velha distinção entre ‘ver’ e ‘conhecer’, que remonta à antiguidade clássica. “Na sua terminologia, a imagem que depende apenas do ‘conhecimento’ é puramente conceitual e a história da arte, como vimos, se torna a história da expulsão dessa intrusa” (1986,256)**Erro! Indicador não definido..** O artista nos dá algo mais do que a simples imagem conceitual. As imagens da arte fazem articular o mundo da nossa experiência, mas as diferenças de estilos e linguagens não se interpõem necessariamente no caminho das respostas corretas e das descrições. O mundo pode ser abordado de um ângulo diferente e, todavia, a informação dada pode ser ainda a mesma.

Nem a subjetividade da visão, nem o império das convenções, podem levar-nos a negar que tal modelo possa ser construído com o requerido grau de exatidão. O que é decisivo aqui e, claramente, a palavra ‘requerido’. A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso (GOMBRICH, 1986,78).

É o mais importante historiador de arte contemporânea que se apóia na psicologia, sendo um distinto representante da psicologia da percepção e da representação. Faz notar que nunca se encontra o naturalismo simples e neutro através da história da arte. O artista, como o escritor, necessita de um ‘vocabulário’ antes de se arriscar a ‘copiar’ a realidade. E só pode encontrar este vocabulário noutros artistas. Ao procurar explicações para a arte, dizia que a história registra, mas a ciência trata de explicar. Iniciou o processo de distinção entre arte e imagem, num processo similar ao que distinguiu poesia e linguagem. Da mesma maneira, toda inovação pode ser explicada pela acumulação de recursos disponíveis, e não por uma misteriosa criatividade subjetiva. É por isso que não há inovação sem tradição, porque tanto o artista como o observador, deve primeiro aprender a ver. Daí que a única história da arte possível seja o desenvolvimento dos avanços técnicos e seu desenvolvimento (que não têm necessariamente uma coerência histórica). Os estilos não são a expressão das emoções pessoais tão somente, mas o registro da capacidade técnica de cada artista. O desenvolvimento da arte pode ser visto como a relação interna entre a representação, no centro, com o simbolismo a um lado e as questões formais no outro.

O artista é claro, pode transmitir só o que seu instrumento e veículo são capazes de executar. Sua técnica restringe sua liberdade de escolha. As características e relações que o lápis é capaz de captar diferem das que o pincel reproduz. Sentado diante de seu motivo com o lápis na mão, o artista procura, então, aqueles aspectos que pode representar em linhas- como costumamos dizer, numa abreviação desculpável, ele tende a ver o seu motivo em termos de linhas, ao passo que, com o pincel na mão, ele o vê em termos de massas (GOMBRICH, 1986, p. 56).

Gombrich (1986, p. 74) cita também um comentário de Nietzsche sobre as pretensões do realismo:

“ Toda a Natureza, fielmente - mas por qual estratagemas
Será possível sujeitar a Natureza ao jugo da Arte?
Seu menor fragmento é ainda infinito!
E assim ele pinta o que nela o agrada.
E o que é que agrada? O que sabe pintar!

Nesta observação, segue dizendo o autor, que não há apenas uma fria advertência sobre as limitações dos meios artísticos, mas pode-se captar um vislumbre de que essas limitações jamais se imporão aos domínios da arte, pois o artista seguramente evitará uma tarefa na qual sua maestria de nada lhe servirá.

Nós gostamos de afirmar que o querer é poder, mas esse ditado, em matéria de arte, deve ser invertido: o poder é que dita o querer. O indivíduo pode enriquecer os meios que a cultura a que pertence lhe oferece: dificilmente desejará o que nunca teve como possível (1986, p. 74).

Ao estudar as imagens artísticas, Gombrich (1986) opõe duas formas principais de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a memorização, em que a segunda é colocada como mais profunda e essencial, ou seja, a dicotomia coincide com a distinção entre função representativa e função simbólica, de que é uma espécie de tradução em termos psicológicos; uma puxando para a memória, logo para o intelecto, para as funções do raciocínio (imaginário) e a outra, para a apreensão do visível, para as funções mais diretamente sensoriais (imagem). Assim, memorização é função simbólica, profunda e essencial, puxando para o intelecto e o imaginário. Reconhecimento tem função representativa, puxando para as funções sensoriais de apreensão do visível, para a imagem. Em *arte e ilusão*, diz que a idéia é a forma real das coisas e o pintor não deveria pintar os objetos, mas a idéia de objeto na imaginação. Pintar o objeto seria reconhecimento e pintar a idéia do objeto seria memorização. Os artistas sabem que aprendem pela observação atenta da natureza, mas é claro que só observar jamais ensinou a um artista o seu ofício.

Quanto mais nos conscientizamos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do qual outros pudessem construir (GOMBRICH, 1986, p.20).

Questiona em *Arte e ilusão*: as pinturas que nos parecem traduzir fielmente uma realidade retirada do que temos ao vivo parecerão, ao olhar das gerações futuras, tão pouco realistas como é hoje para nós a pintura egípcia? Tudo o que diz respeito à arte, será inteiramente subjetivo ou haverá nesta matéria critérios de natureza objetiva? Se esses critérios existem, se os métodos ensinados nos nossos dias nas escolas de fotografia permitem imitar de uma maneira mais fiel a natureza do que as convenções utilizadas pelos egípcios, como explicar que os egípcios não os tenham adotado antes de nós? A maneira como eles viam a natureza era diferente da nossa? Divergências tão marcantes na visão artística não poderiam igualmente permitir-nos compreender melhor uma imagética tão desconcertante criada pelos artistas contemporâneos?

Estes problemas, para Gombrich, fazem parte do domínio da história da arte, mas os métodos estritamente históricos mostram-se incapazes de nos dar respostas. Se a arte não fosse mais do que, ou mal pudesse, exprimir algo mais do que a visão pessoal do artista, não haveria história da arte, diz ele em *Arte e ilusão*. Na história da arte, a tarefa do historiador assenta inteiramente nesta idéia que Wölfflin exprimiu: "Cada período possui um potencial de

possibilidades que lhe pertencem como coisa particular e que ela não seria capaz de ultrapassar” (apud Chalumeau, 1997, p.147). O papel dos artistas está em exprimir mais desse período do que apenas sua visão pessoal.

Suas reflexões sobre o cavalo de pau como ‘substituto de um cavalo’ o levaram a salientar a função da substituição nos arranjos funerários: ‘ O cavalo ou o servo de barro, sepultados nos túmulos dos poderosos, substituem os cavalos ou os servos vivos’. Essa observação, referida, por exemplo, ao Egito Antigo, é projetada por Gombrich, hipoteticamente num plano mais geral. ‘A substituição precede a intenção de fazer um retrato e a criação, a de comunicar.’. Somente em algumas sociedades- a Grécia, a China, a Europa do Renascimento – uma mudança de funções acabou gerando o surgimento de uma arte diferente, ligada à idéia da imagem como representação no sentido moderno do termo. Dez anos mais tarde, essas fórmulas rápidas e brilhantes foram desenvolvidas pelo próprio Gombrich em seu fundamental *Arte e ilusão* (GINSBURG, 2001, 92-3).

Gombrich inicia o artigo citado acima falando do cavalinho de pau de corpo de madeira e que ocupa lugar no quarto das crianças. Seria a imagem de um cavalo, pergunta ele? Diz que os compiladores do Pocket Oxford Dictionary o definem como a “imitação exterior” de um objeto, mas para Gombrich, certamente a forma exterior do cavalo não é imitada no cavalinho de pau. Mas diz também que felizmente o dicionário acima citado menciona outra palavra que ele considera mais apropriada que é a palavra ‘representação’.

Representar, lemos ali, pode ser usada no sentido de ‘invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de.’ O retrato de um cavalo? Certamente que não. O substituto para um cavalo? Sim, é isso. Talvez aja nessa fórmula mais do que o olho pode ver (GOMBRICH, 1999, p.1).

Afirma ainda que o que a definição do dicionário implica é que o artista “imita” a “forma exterior” do objeto que está à sua frente, e o espectador, por seu turno, reconhece por essa “forma”, o “assunto” da obra de arte. É isso que se poderia chamar a concepção tradicional da representação.

Uma obra de arte pode ser uma cópia fiel, na verdade uma réplica perfeita do objeto representado, ou envolver algum grau de “abstração”. Lemos que o artista abstrai a “forma” do objeto que ele vê. O escultor, usualmente, abstrai a forma tridimensional, e abstrai da cor; o pintor abstrai contornos e cores, e da terceira dimensão. Nesse contexto, ouve-se dizer que a linha do desenhista constitui um “tremendo feito de abstração”, porque “não ocorre na natureza”.

Já se tornou bastante familiar a idéia de que a arte é mais “criação” que imitação”. Uma imagem não é a imitação da forma exterior de um objeto, mas de determinados aspectos

relevantes, porque o homem não está isento desse tipo de reação. O artista, ao procurar representar o mundo visível se defronta com uma mistura de formas neutras que procura “imitar”, mas também com um universo estruturado cujas linhas principais de força continuam moldadas por nossas necessidades biológicas e psicológicas, por mais camufladas que estejam as influências culturais. À alguns motivos, respondemos com facilidade quase excessiva, como por exemplo, o rosto humano, diz o autor.

Para ele, representação não é réplica, evidentemente. Não precisa ser idêntica ao motivo. O teste de uma imagem não é sua semelhança com o natural, mas sua eficácia dentro de um contexto de ação. Ela pode ser semelhante ao natural se isso for considerado como algo que contribui para sua força, mas em outros contextos, o mais sumário dos esquemas bastará, desde que retenha a natureza eficaz do protótipo ou da idéia. O grau com que isso nos afeta depende de nossos ‘contextos mentais’. Nós reagimos de modo diferente quando somos estimulados pela expectativa, pelo hábito cultural. Para isso, basta lembrar do fato que de somos mais imediatamente ‘fisgados’ por uma música que já conhecemos e gostamos do que uma música que também gostamos e ouvimos pela primeira vez. A familiaridade com a coisa nos torna mais receptiva a ela, em um primeiro momento.

Gombrich reconhece que compreendemos mal a arte primitiva ou a egípcia quando supomos que o artista “distorce” seu tema ou que até mesmo deseja que vejamos em sua obra o registro de alguma experiência específica. Em muitos casos essas imagens representam, no sentido de serem substitutas. O servo, ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo.

É totalmente irrelevante a questão de saber se ele representa a “forma exterior” da divindade particular ou, no caso, de uma classe de demônios, pois o ídolo serve de substituto do Deus no culto e no ritual. Trata-se de um Deus feito pelo homem da mesma forma que o cavalinho de pau é um cavalo feito pelo homem.

Para ele, ainda existe outro equívoco quando tentamos muitas vezes, salvar nossa idéia de “representação” mediante a transposição para outro plano. Quando não conseguimos relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, nós a tomamos por um retrato de um motivo que se acha no mundo interior do artista. Muitos escritos críticos sobre a arte primitiva e moderna traem esse pressuposto. O cavalinho de pau não retrata a idéia que temos de um cavalo. É claro que toda imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia da realidade preexistente é compreender mal todo o processo de feitura de imagens.

O ensaio segue com considerações a respeito do substituto, que cabe ressaltar para maior compreensão de termo representação para Gombrich. Será que nosso substituto pode levar-nos mais adiante, pergunta ele? Talvez, se pensarmos de que modo ele poderia tornar-se um substituto. Certamente o primeiro cavaleiro de pau não fosse de modo algum uma imagem. Era apenas uma vara que foi qualificada de cavaleiro por sua função, pois podia ser montada. O fator comum era a função, não a forma. Ou, mais precisamente, aquele aspecto formal que atendia a exigência mínima para o desempenho da função, pois todo objeto “cavalgável” serve de cavalo. Assim, em vários exemplos, o autor mostra que o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não é a “forma exterior” mas a função. Contudo, esse conceito psicológico de simbolização, como no caso de um edredom ou travesseiro vierem a tomar o lugar de uma chupeta; a professora assumindo o papel de mãe, apenas como exemplos, parece afastar-se muito do sentido mais preciso que a palavra “representação” adquiriu nas artes figurativas.

“Eram necessárias duas condições para transformar uma vara em nosso cavaleiro de pau: a primeira, a de que sua forma tornasse possível cavalgá-lo; a segunda - e talvez decisiva- é que esse cavalgar fosse importante”(GOMBRICH, 1999, p.7). Pois, segue Gombrich, é importante entender como o contexto da ação cria condições de ilusão. “Quando o cavaleiro está encostado no canto é apenas um cabo de vassoura: basta montar nele para que se torne o foco da imaginação da criança e se transforme num cavalo (1986, p.177).

Tão logo nos familiarizamos com a idéia de que a “representação” é uma ocorrência biunívoca enraizada em condições psicológicas, podemos adquirir condições de aprimorar um conceito que se revelou totalmente indispensável ao historiador da arte, mas que, não obstante, se mostra um tanto insatisfatório: o de “imagem conceitual”. Por essa expressão, o autor entende o modo de representação que é mais ou menos comum aos desenhos infantis e às várias formas de arte primitiva e primitivista. A explicação mais comum para esse fato é que a criança e o homem primitivo não desenharam o que vêem, mas o que conhecem. O desenho de um homem que fazemos representa o conteúdo do “conceito” infantil de homem, uma enumeração gráfica dos traços humanos de que a criança se recorda. Mais ainda:

Ninguém pode entender o cavalo pintado, ou o touro, a menos que saiba como são, na realidade, essas criaturas. Toda representação depende, até certo ponto, daquilo que chamamos de ‘projeção dirigida’. Quando dizemos que os borrões de tinta e as pinceladas das paisagens impressionistas ‘adquirem vida subitamente’, queremos dizer que fomos levados a projetar uma paisagem naqueles salpicos de pigmento (1986, p.177)**Erro! Indicador não definido..**

Será totalmente correto dizer que o cavalinho de pau é constituído dos traços que formam o “conceito” de um cavalo, ou que ele reflete a imagem de memória dos cavalos que vimos? Não, porque essa formulação omite um fator: a vara. Se tivermos em mente que a representação é, originalmente, a criação de substitutos a partir de material dado, alcançaremos talvez um terreno mais firme(1999, p.8).

Podemos identificar imagem conceitual como imagem mínima, ou seja, aquele mínimo que o fará ajustar-se a uma fechadura psicológica. Devemos contar com a possibilidade de um “estilo” ser um conjunto de convenções nascidas de tensões complexas. O autor cita algumas destas convenções como: o escorço, pela impressão de profundidade que produz, o sistema de modelado, pela gradação de tons, os pontos de luz para a textura, entre outros. Diz que a história da arte pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestra para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a Natureza tinha e que, naturalmente, uma vez aberta a porta e feita a chave, fica fácil repetir a proeza. Quem vier depois não precisa ter discernimento especial – basta-lhe a capacidade de copiar a chave-mestra de seu predecessor. Acrescenta que a crescente consciência de que a arte oferece uma chave à mente tanto quanto ao mundo exterior levou a uma mudança radical do interesse por parte dos artistas.

Toda arte é ‘feitura de imagens’ e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência ‘ilusionista’ deve ter seu ponto de partida no feito – pelo - homem, na imagem ‘conceitual’ de convenção. Por estranho que possa parecer, ele não pode simplesmente ‘imitar a forma exterior de um objeto’ sem antes ter aprendido a construir essa forma. Se assim não fosse, não haveria necessidade de tantos livros sobre ‘como desenhar a figura humana ou como desenhar navios (GOMBRICH,1999, p.9).

Este é um ponto pouco compreendido em suas implicações psicológicas, apesar da familiarização que os estudiosos das tradições pictóricas têm com este aspecto, diz Gombrich. A razão disso é que o “olho inocente” que deveria ver o mundo sempre novo não o veria de modo nenhum. Sucumbiria sob o impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida, como foco de organização. De que modo então, deveríamos interpretar a grande linha divisória que corre ao longo da história da arte e separa do vasto universo da arte “conceitual”, tal como descrita aqui dos poucos estilos ilusionistas da Grécia, da China e do Renascimento?

Uma diferença reside, indubitavelmente, numa mudança de função. Em certo sentido, a mudança está implícita na emergência da idéia segundo a qual a imagem é ‘representação’ em nosso sentido moderno da palavra. Tão logo se entendeu de modo geral que uma imagem não existe por si mesma, que é possível que se refira a algo exterior a ela e seja, portanto, muito mais o registro de uma experiência visual do que a criação de um substituto, pode-se transgredir impunemente as regras

básicas da arte primitiva. Não existe mais nenhuma necessidade daquela completude de elementos essenciais própria do estilo conceitual, não existe mais o medo do casual que domina a concepção arcaica de arte (GOMBRICH,1999, p.9).

Mesmo que uma mão ou um pé não esteja visível em um vaso grego, sabemos que é entendido como uma sombra, um mero registro do que o artista viu ou podia ver e complementar com nossa imaginação aquilo que o motivo real sem dúvida possuía.

Uma vez aceita a idéia de que a pintura sugere algo mais do que está realmente ali, somos realmente forçados a deixar a imaginação brincar com ela. Compreendemos que a realidade que ela evoca é tridimensional, que o homem pode mover-se e que mesmo o aspecto momentaneamente oculto estava presente.

Gombrich diz que a idéia segundo a qual o quadro é uma representação de uma realidade exterior a ele conduz a um interessante paradoxo. De um lado, nos leva a referir cada figura e cada objeto mostrado àquela realidade imaginária que é “significada”. Só se pode completar essa operação mental se o quadro nos permitir inferir não só a “forma exterior” de cada objeto representado, mas também seu tamanho e posição relativos. Aqui entra a racionalização do espaço, que conhecemos por perspectiva científica. Pela perspectiva, o plano pictórico se torna uma janela através do qual olhamos o mundo imaginário que o artista cria ali para nós. Teoricamente, pelo menos, a pintura é concebida então em termos de projeção geométrica.

O paradoxo da situação é que, uma vez que todo o quadro é considerado a representação de uma fatia da realidade, cria-se um novo contexto no qual a imagem conceitual desempenha um papel diverso. Isso porque a primeira consequência da idéia ‘janela’ é que não se pode conceber nenhuma parte do painel que não seja ‘significante’, que não represente alguma coisa. Assim, o vazio chega facilmente a significar ar, luz e atmosfera, e interpreta-se a forma vaga como se estivesse invadida pelo ar (1999,p.10).

Entretanto, é necessário transferir para o espectador parte de carga da criação. Um exemplo claro é o da pintura impressionista. A mancha evoca em nós a imagem, desde que, evidentemente, estejamos dispostos a colaborar. Leonardo obteve seus maiores êxitos em expressão natural quando borrou exatamente os traços nos quais reside a expressão, compelindo-nos assim a completar o ato de criação. Nesta relação, a arte se completa no receptor/espectador.

Gombrich tentou mostrar no texto *Meditações sobre um cavalinho de pau*, que mesmo um processo artístico aparentemente racional, como a representação visual, pode ter suas raízes na “transferência” de atitudes, de objetos de desejo para substitutos adequados. O cavalinho de pau é o equivalente do cavalo “real” porque ele pode (metaforicamente) ser

cavalgado. Casualmente, o termo “transferência” que os psicanalistas usam para designar a infinita elasticidade da mente humana para testar sua capacidade de perceber e assimilar que experiências novas são modificações de outras mais antigas. Esse processo de substituição significava para os gregos o mesmo que a palavra *metapherein*.(metáfora).

Algumas questões são decorrentes do argumento de Gombrich, qual seja, que a substituição precedeu a imitação. Tanto nos *Kolossoi* como nas *representationes* funerárias, o elemento substitutivo prevalece nitidamente sobre o elemento imitativo. Mas como interpretar as convergências que se percebe e analisa ao estudar as representações? Devemos associá-las às características universais do sinal e da imagem, ou a um âmbito cultural específico? E neste último caso, a qual?

Diz Ginsburg (2001) que no âmbito das imagens se insinua uma nova hierarquia, que remonta à tradição judaica: as estátuas são muito mais perigosas do que as pinturas, uma vez que servem de incentivo à idolatria. O medo das imagens e desvalorização das imagens, essa atitude ambígua prevalece em toda a idade Média européia. Contudo, *imago* (como figura) é palavra de múltiplos significados. Há muito que *imago* era palavra associada ao evangelho: *Umbra in lege, imago in evangelio, veritas in caelestibus* (a sombra na lei, a imagem no evangelho, a verdade nas coisas celestes), havia escrito Santo Ambrósio(in Ginsburg,2001). Mas neste trecho citado acima, *imago* evoca a ficção, talvez a abstração. *Presentia*, ao contrário - palavra ligada há tempos às relíquias dos santos, teria sido cada vez mais associada à eucaristia. A oposição entre eucaristia e relíquias é explícita, pois acreditava -se que a única memória deixada por Cristo era a eucaristia. Isso levava a desvalorizar as relíquias substitutivas. Delineia-se aqui a tendência que conduziria, em 1215, à proclamação do dogma da transubstanciação. A importância decisiva desse acontecimento na história da percepção das imagens já foi salientada por vários historiadores, mas suas implicações ainda não são totalmente claras.

A descontinuidade profunda entre as idéias que se distinguem por trás do *kolossós* grego e a noção de presença real é algo que aparece sem muito esforço de análise, ficando claro que se trata, em ambos os casos, de signos religiosos. Entretanto o *kolossós*, para sua função operatória e eficaz, tem a ambição de estabelecer, com o além, um contato real, de realizar sua presença aqui. À luz da formulação do dogma da transubstanciação, não se pode falar simplesmente de contato, mas sim de presença, no sentido mais forte do termo. A presença de Cristo na hóstia é, de fato, uma superpresença. Diante dela, qualquer evocação ou manifestação do sagrado-relíquias, imagens, não é tão forte, pelo menos em teoria.

Depois de 1215, o medo da idolatria começa a diminuir. Aprende-se a domesticar as imagens, inclusive as da Antiguidade pagã. Um dos frutos dessa reviravolta histórica foi o retorno à ilusão na escultura e na pintura. Sem esse desencantamento do mundo das imagens, não teríamos tido nem Arnolfo di Cambio, nem Nicola Pisano, nem Giotto. A idéia da imagem como representação no sentido moderno do termo, de que Gombrich falou, nasce aqui (GINSBURG, 2001, p.102).

Esse processo teve repercussões nada tranqüilas, resultando em guerras e derramamento de sangue. A ligação entre os milagres eucarísticos e a perseguição dos judeus é bem conhecida. O dogma da transubstanciação, na medida em que negava os dados sensíveis em nome de uma realidade profunda e invisível, pode ser interpretado como uma vitória extraordinária da abstração, entretanto, é provável, porém, que o dogma da transubstanciação tenha desempenhado, nesse processo histórico, uma função decisiva.

É a presença real, concreta, corpórea de Cristo no sacramento que possibilita, entre o fim do duzentos e o princípio do Trezentos, a cristalização do objeto extraordinário de que parti, até fazer dele o símbolo concreto da abstração do Estado: a efigie do rei denominada representação (GINSBURG, 2001, p.103).

Através de imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada. Há, pois, um deslizamento de sentido, uma representação do outro que não é idêntica, porém análoga, uma atribuição de significados. Endossar essa postura significa assumir a decifração do real pelo imaginário, ou seja, pelas suas representações.

Não se observa, segundo Falcon (1985.), salvo indiretamente, no texto de Baczko (1985), uma consciência do aspecto hoje mais interessante da problemática das representações: o fato de que, conforme seja a perspectiva assumida pelo historiador, o conceito de 'representação' significará coisas totalmente opostas e mutuamente excludentes. Entretanto, muitos autores caminham na mesma direção, com visões mais ampliadas ou restritivas.

Para Ibri (1992), pela rapidez de sua transformação, a imagem é mais do que uma representação. É uma representabilidade possível de conhecimento que situa o estudo da linguagem ou da representação da cidade no âmago de um dos caminhos mais atuais da produção científica.

Ao estudarmos representações, ao nos centrarmos nas representações do mundo, deslocamento cada vez mais possível, é importante levarmos em conta que estas representações são produtos de mentes individuais, mas, especialmente, em grande escala, são produtos de tradições culturais também. Isso parece óbvio, mas precisa sempre ser dito e reforçado.

Para Gombrich, a crença de que se pode dizer que símbolos ou imagens “têm” um significado (ou uma polaridade de significados) reaparece constantemente sob diversas formas. Em Jung, por exemplo, não raro está implícito que certas imagens são dotadas de uma significação intrínseca e constante. A descoberta por Freud do simbolismo do sonho, e a recorrência de símbolos semelhantes no folclore e no mito, sugeriram a alguns intérpretes que o nosso inconsciente usa realmente um código fixo para transmitir seus desejos secretos. A ser assim, poderíamos falar de significados “pertencentes” a símbolos. Uma vez decifrados em algum contexto, teríamos, por assim dizer, um sentido de dicionário válido para qualquer outro contexto. Mas podemos também apresentar uma interpretação diferente, diz Gombrich.

No ensaio chamado “ A psicanálise e a obra de arte”, Gombrich(1999), apresenta uma citação retirada de Ernst Jones, de uma conferência proferida em 1953 na Bristish Psycho – Analytical Society, num ensaio clássico chamado: “A teoria do simbolismo.” Disse ele na ocasião, que Jones descreveu em uma página a história da arte que ele escrevera em 450 páginas e se referia ao texto transcrito abaixo, quando afirmou que além de ciência e religião, bastava acrescentar a palavra arte, e complementava que a arte não fora incluída provavelmente porque para a psicanálise, àquela época, o aspecto que mais atraía a atenção não era tanto o progresso histórico dos modos de representação, tão bem resumido na citação que destacou e que segue transcrita abaixo, mas sua significação expressiva e que a analogia entre as obras de arte e os sonhos ocupavam o primeiro plano de interesse.

Se se tomar a palavra ‘simbolismo’ em seu sentido mais amplo, parece que o tema abrange quase todo o desenvolvimento da civilização. Pois o que é isso, senão uma série infundável de substituições evolutivas, uma incessante reposição de uma idéia, interesse, capacidade ou tendência por outra? Vê-se que o progresso da mente humana, quando considerado geneticamente, consiste, não (como quase sempre se pensa) de alguns acréscimos vindos de fora, mas dos dois processos seguintes: de um lado, a extensão ou transferência de interesse e compreensão, de idéias mais antigas, mais simples e mais primitivas, etc., para idéias mais difíceis e complexas, as quais, em certo sentido, são continuações e simbolizações das primeiras: e do outro, o constante desvelamento de simbolismos anteriores, o reconhecimento de que eles, embora pensados outrora como literalmente verdadeiros, eram de fato aspectos ou representações da verdade, os únicos de que nossas mentes - por razões afetivas ou intelectuais eram capazes na época. Basta-nos refletir sobre a evolução da religião ou da ciência, por exemplo, para captar a veracidade desta citação (JONES apud GOMBRICH,1999, p.30).

Para Gombrich, a arte madura somente pode crescer dentro da “instituição”, que é como ele chama, no contexto social de uma atitude estética. “Onde isso não funciona, a representação deve reverter depressa à imagem conceitual mais primitiva, mais legível” (Gombrich, 1999, p. 36). Cita o exemplo da Veneza de Ticiano com a Londres de Shakespeare. Diz que os elisabetanos, por falta de oportunidades, não poderiam pintar

quadros tão complexos e questiona inclusive se podiam realmente lê-los. A este respeito Gombrich recorda uma frase de Jonathan Richard, proferida no começo do século XVIII: “É verdadeira a máxima segundo a qual nenhum homem que não saiba como uma coisa deve ser poderá vê-la como é” (apud Gombrich, 1986, p.10).

Porquanto, quando tudo é dito e feito eles dizem respeito a gosto adquirido. Esta é a parte mais maleável da natureza humana, aquela mais facilmente afetada pelas pressões sociais e não, como se afirma às vezes, a alma mais íntima daquilo que se chama ‘uma época’. No entanto, embora eu esteja convencido de que o artista só pode tornar-se articulado por meio de símbolos que a época lhe apresenta, a verdadeira obra de arte claramente realiza mais do que a satisfação de alguns anseios analisáveis (GOMBRICH, 1999, p. 44).

Para a leitura de uma obra de arte, não interessa apenas a leitura formal e a percepção estética da obra, mas um olhar cultural que rompe com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e se encerra nela. Analisar as pinturas como representações nos permite entendê-las em outros âmbitos de compreensão, que perpassam disciplinas outras como a história, a sociologia, a história da arte, a psicologia, a estética. O estudo da cultura visual traz consigo uma inerente complexidade, pois a análise formal da obra e as informações sobre o artista não são suficientes para compreender todo o potencial da obra como representação e elemento da cultura visual.

Podemos entender a pintura como filosofia figurada da visão.

O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar, que o pensamento nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de idéias. Que os pensamentos não são enunciados, juízos, proposições, mas afastamentos determinados no interior do Ser.[...] Que o conceito não é representação completamente determinada, mas ‘generalidade de horizonte’ e a idéia não é essência, significação completa sem data e sem lugar, mas ‘eixo de equivalências’, constelação provisória e aberta do sentido. Ensina que, assim como o visível é atapetado pelo invisível, também o pensado é habitado pelo impensado. Este não é o que não foi pensado por outrem, nem o que, pensado por ele, não foi por ele expresso. Não é o tácito, o implícito, a entrelinha. É o que, no pensamento de outrem, porque pensado por ele, nos dá a pensar o que ele nos deixou para pensar ao pensar o que pensou. O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e entrar em si, é a definição mesma do espírito (CHAUI, 1988, p.60-1).

A pintura para Chauí, eleva à última potência o delírio da visão, pois o pintor tem que admitir que as coisas entram nele, que o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas e que a visão é um espelho ou concentração do universo, que o mundo privado abre-se para o mundo comum e que, por conseguinte, é a mesma coisa que está lá, no coração do mundo, e

cá, nos limites da tela. O que as coisas do mundo pedem ao olhar do pintor é que ele desvele os meios visíveis pelos quais as coisas do mundo são visíveis aos nossos olhos.

Só os limites impostos pelo meio usado e pelo esquema; as ligações, na produção da imagem, entre forma e função; e, principalmente, a análise da participação do observador na resolução de ambigüidades tornarão plausível a declaração ousada de que se a arte tem história é porque as ilusões da arte não são só o fruto, mas também os instrumentos indispensáveis à análise das aparências pelo artista (GOMBRICH, 1986, p.24).

A semiótica, com Ferrara (2002), mostra a ciência contemporânea como atividade que limita o conhecimento como rede de conexões possíveis. Nesta dimensão, mostra a representação e a interpretação como paradigmas da ciência e apresenta suas características. A representação exige a dimensão fenomênica do objeto para sugerir a invenção. A interpretação é a condição para manter viva a ciência como interrogação do sujeito na sua relação com o mundo.

Como sabemos, o século XX é dominado pela idéia do tempo da passagem, da mudança, da velocidade, da compressão, da simultaneidade informatizada que é o tempo ausente do espaço virtual. Para Ferrara (2002), a representação e a interpretação são dois parâmetros que traçam limites para o científico e devem ser analisados juntamente com o tempo enquanto mudança e as redes de conexões múltiplas da ciência. Diz ela que apreender o mundo como fenômeno e representá-lo em mediações possíveis e incompletas é o grande avanço da ciência do século XX, apontando uma nova racionalidade que supera o afastamento epistemológico entre sujeito e objeto científicos para envolvê-los na mesma conexão que faz com que o mundo se apresente cognoscível, porque mediado por uma representação que permite ao sujeito se reconhecer no objeto.

Na representação, o sujeito encontra reflexos do seu próprio pensar, se permite inventar uma dimensão mais familiar do que pode ser conhecido porque reconhecida no cotidiano.

Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências do mundo. Representar é deformar e criar, para o real, mediações parciais, mas reveladoras [...] O real enfrentado na sua dimensão fenomênica e aprisionado em mediações representativas parciais cria a complexa ciência marcada pela imprecisão e pela relatividade do conhecimento que constitui a imagem (outra representação) da ciência no fim do milênio (FERRARA, 2002, p.159).

Complementa Ferrara (2000, p. 159) dizendo que este é o cerne das fontes teóricas de reflexões como a “ciência em ação”, de Bruno Latour, da “nova racionalidade” de Ilya Prigogine, das “ anomalias enquanto emersão de novos paradigmas científicos” de Thomas

Kuhn, do “ pensamento complexo “ de Edgar Morin, do “ conhecimento tornado inevitável como trabalho do mundo” de Michel Serres, ou da desconstrução apresentada por Derrida, implodindo em fragmentos toda percepção hegemônica e logocêntrica do homem e das suas obras no universo e sobretudo através da “aprendizagem através da experiência”, na visão antecipadora da pragmática de Charles Sanders Peirce, na primeira década do século XX.

Ao falar sobre interpretação, diz Ferrara:

Assim como as mediações são vitais para a inteligibilidade do universo e do homem que se reconhece na redundância das suas representações, a interpretação tece, na narração de uma lógica argumentativa, as relações daquela complexidade que está na síntese entre sujeito e objeto de conhecimento, entre matéria e espírito (2002, p.160).

A semiótica, mais que qualquer outra área de conhecimento, é uma maneira de pensar a ciência na condição de valorizar o resgate atento do fenômeno na produção criativa e imprevisível de sentidos, gerando um conhecimento que trilha os caminhos complementares entre razão e emoção, real e imaginário, ciência e história. Isto cria um novo mapa do mundo, onde os lugares são dimensões culturais que se circunscrevem na referência cognitiva do particular e não em territorialidades políticas. Desta forma, caminha-se na dimensão sensível até o desenho do mundo como diálogo de diferenças. Desta forma, caminha-se na dimensão sensível até o desenho do mundo como diálogo de diferenças e torna-se fundamental citar Gadamer:

Na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo que não é, não sendo, portanto absolutamente uma alegoria, ou seja: ela não diz algo para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer (1985, p.59).

Referências bibliográficas

- BACZKO, B. Imaginário social. **Enciclopédia Einaudi, v.5**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.
- CHALUMEAU, JEAN LUC. **As teorias da arte**. Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- CHARTIER, ROGER. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.13, 1990, p.108;
- _____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, n.11(5), 1991.
- CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelhos do mundo. In: Novaes, Adauto(org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FALCON, Francisco J.C. História das idéias. In: CARDOSO, S.F; VAINFAS, R. (org.). **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997, p.91-94.
- FERRARA, L. D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.(coleção Textos Design).
- GADAMER, Hans George. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985.
- GINSBURG, CARLO. **Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMBRICH, Ernst .H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- _____. **Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. **O senso da ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- _____. **The image and the eye**. Oxford: Phaidon Press, 1982.
- _____. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P: Edusp,1999
- _____. **Norma e forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HERNÁNDEZ, F. **Cultura visual, Mudança educativa e projetos de trabalho**. Porto Alegre, Artes Médicas, 2000.
- _____. **Educación y Cultura Visual**. Sevilla: Publicaciones M.C.E.P.,1997.
- IBRI, I. A. **Kósmos Noetós**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MERLEAU- PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 1971.
- PESAVENTO, SANDRA J. Representações. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.