

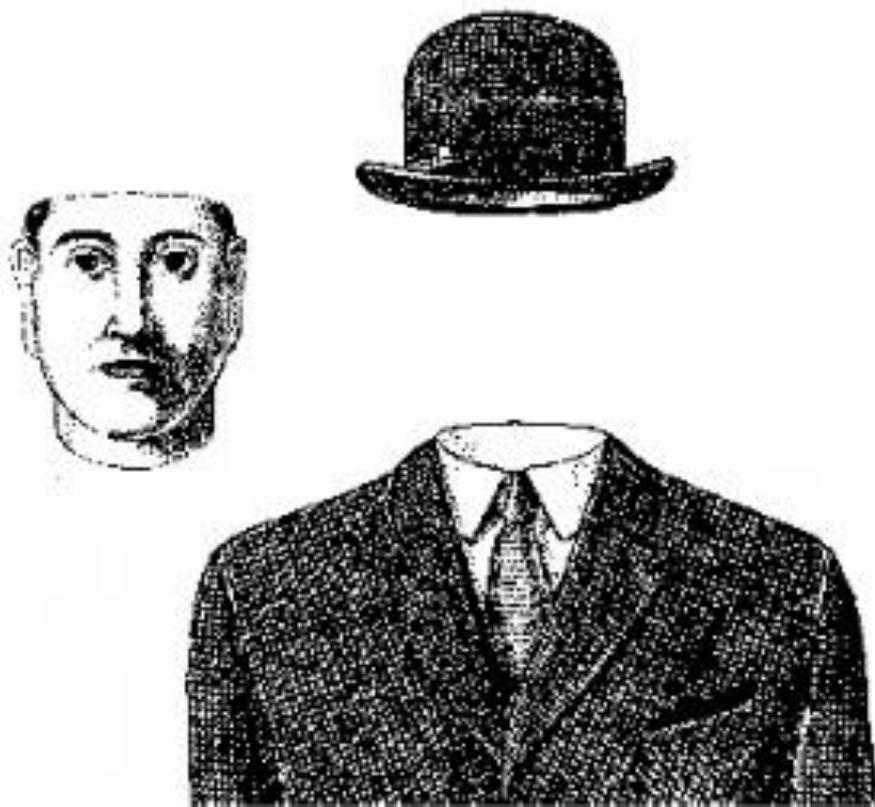
reflexões sobre

**ARTE**visual

v.4 n.18 setembro de 2023

# *Intenção e Interpretação.*

*Professor Dr. ISAAC A. CAMARGO*



**Expediente:**

**Revista: Reflexões sobre Arte Visual**

Publicação Atual e Anteriores:

<http://www.artevisualensino.com.br/index.php/revista-reflexoes-sobre-arte-visual>

Editor/Autor: Professor Doutor *Isaac A. Camargo*

Dados sobre o autor – Plataforma Lattes:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4790878E4>

**Edição:**

Reflexões Vol.4, No.18, setembro 202e – Intenção e Interpretação.

*Periodicidade: quinzenal*

*Capa: “Chapéu Coco”, 1960, René Magritte*

## **APRESENTAÇÃO**

*A revista **Reflexões sobre Arte Visual** tem por finalidade discorrer à respeito de obras de Arte, períodos, artistas, situações e acontecimentos no intuito de difundir conteúdos neste campo do conhecimento a partir de meus projetos e proposições de ensino e produção artística.*

*Os temas escolhidos para os artigos dizem respeito a Arte Visual como um fenômeno cultural e suas relações com o contexto social.*

Os conteúdos aqui publicados tem a finalidade de difundir conhecimentos no campo da Arte Visual sob o ponto de vista do autor.

É permitida a reprodução total ou parcial dos trabalhos desde que citada a fonte.

O acesso é público e gratuito.

Esta publicação é informativa e não tem qualquer finalidade comercial.

*Qualquer pessoa ou instituição que se sentir prejudicada em relação aos conteúdos, informações e imagens aqui apresentadas, devem entrar em contato:*

*isaac\_camargo@hotmail.com*

Será que a *intenção* de quem cria uma Obra de Arte corresponde à *interpretação* de alguém que a vê?

A efetividade de uma Obra depende da interpretação “correta”, por alguém, do que o artista quis dizer?

A motivação de quem cria é a mesma de quem a aprecia?

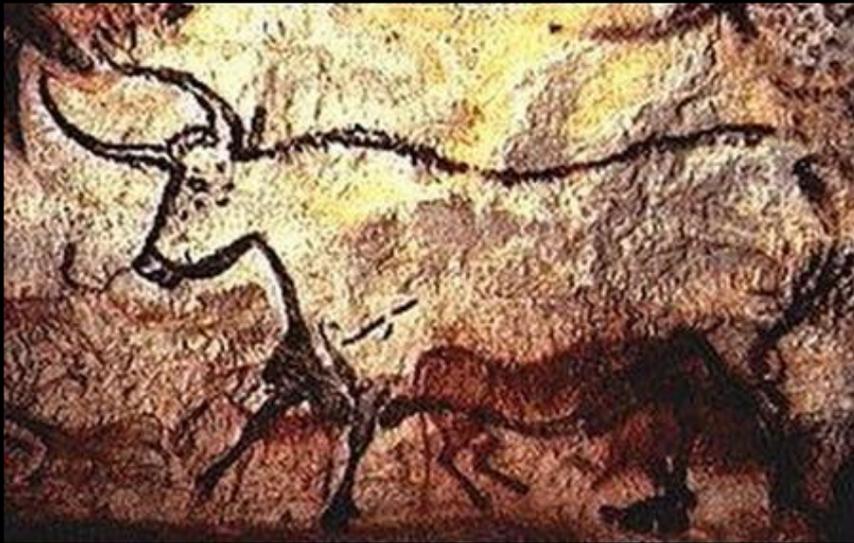
As propostas entre criação e apreciação são coincidentes ou dissidentes?

Quem tem razão: quem cria ou quem avalia?

Enfim, pode-se levantar uma infinidade de questões sobre a relação entre o que motiva a criação de uma Obra de Arte e como ela é interpretada, lida, apreendida, aceita ou renegada no seu contexto, no seu período histórico e fora dele. Toquei aqui em dois aspectos que considero relevantes: *contexto* e *período*, ambos ajudam a entender as possíveis significações que as Obras de Arte podem ter ou proporcionar.

Independente da intencionalidade de quem cria, a questão da recepção da Obra de Arte depende de vários fatores, entre eles culturais, sociais e mesmo individuais. Por isto, não se deve olhar apenas para os aspectos da Obra em si, mas também para questões relativas ao contexto de criação e apreciação pois, tanto os artistas quanto o público determinam este processo já que são parte do mesmo tempo e lugar, logo, constroem relações.

Obviamente quando se fala em contexto e período se fala também de aparência, Estilo, Escola e demais características que as obras apresentam e também por quem e para que são criadas, exercendo várias funções sociais. Não se pode analisar uma imagem produzida na pré-história como uma imagem produzida hoje em dia e vice-versa. Cada uma corresponde a um momento e a um modo de perceber e criar.



Esta imagem, destacada entre outras imagens de uma das paredes da caverna de Lascaux, na França, revela um bovino. Embora a figura não seja muito realista se aproxima bastante da aparência que o animal possui no mundo natural.



Não se pode dizer que a imagem pré-histórica seja muito diferente da que foi produzida por Jean Dubuffet, artista Brüt francês, quase 30.000 anos depois. Ambas parecem ter sido feitas com a mesma aparência e efeitos visuais.

A distância histórica e cronológica entre as duas imagens parece não fazer diferença em relação à forma e à aparência como as duas imagens se referem à espécie bovina. Contudo, as motivações de uma e de outra são diferentes. Para o artista pré-histórico, segundo as teorias aceitas, a realização de tais imagens eram destinadas à propiciação da caça, e Dubuffet as realizava para consolidar seu trabalho e sua proposição artística.

Pode-se dizer que enquanto o trabalho da pré-história visava uma função pragmática e até ritual, Dubuffet espera que sua obra cumpra apenas sua função estética. O máximo que o ser humano pré-histórico almejava era que ela lhe proporcionasse o sucesso na caça e Dubuffet participar do Sistema de Arte. Ambos tinham expectativas em relação à sua apreensão, mas muito diferentes entre si.

Bem, embora haja diferenças razoáveis entre as funções das imagens, é possível perceber as que as intenções e expectativas de quem cria as obras e os efeitos relacionados à recepção delas, por parte dos espectadores e apreciadores, pode-se deduzir que se as imagens da pré-história cumpriam funções rituais e propiciatórias estavam em sintonia com o grupo ao qual pertenciam, portanto, entendidas e apreciadas.

Do mesmo modo pode-se dizer que a expectativa em relação à obra de Dubuffet segue a mesma lógica, cumprem funções estéticas compatíveis com o período no qual ela foi elaborada. Ambas cumprem funções e expectativas para as quais foram feitas, logo, toda Obra de Arte tende a realizar as expectativas de sua época e de seu grupo. Isto é o que se chama de *Vigência*, ou seja, a compatibilidade entre eças e sua época e a sociedade.

É comum que as Obras de Arte correspondam às expectativas de seu tempo e lugar, isto é também leva a *Validação*: o reconhecimento e interação com seu tempo e lugar. Esta sincronia tem sido uma referência para classificar ou categorizar obras e artistas. No Renascimento havia um critério de validade para as obras que correspondia às expectativas de seu tempo, adotadas pela sociedade e pelos artistas.

Tanto Rafael Michelangelo, Boticelli, por exemplo, são consagrados num dado período, outros como Parmigianino e El Greco, rompem com o padrão anterior, mas são depois reconhecidos, ou seja, a concordância ou ruptura de estilos acompanha o percurso sociocultural configurado no seu tempo. As manifestações artísticas sofrem transformações alterando e adaptando suas características ao seu tempo e lugar.



Rafael: *Casamento da Virgem*,  
1504

Embora as imagens apresentem certas semelhanças, também revelam algumas diferenças, tanto em relação à aparência, quanto à estrutura formal e ocupação do espaço cênico.



Parmigianino: *Madonna do  
pescoço longo*, 1534-40.



Houve um impacto de estranhamento quando Monet apresentou sua obra: *Impressões do sol nascente* de 1872, no salão dos independentes e motivou o crítico Louis Leroy a dizer que seu trabalho não correspondia ao que se esperava de uma verdadeira Pintura e que era apenas uma “impressão” de algo e um papel de parede seria muito melhor do que ela, esta crítica inaugura o Impressionismo e por consequência o Modernismo. Esta dicotomia entre a quebra e ruptura com a aceitação e acomodamento é comum na sociedade.

Neste caso percebe-se a diferença entre a intenção e a interpretação. Monet apresenta uma nova abordagem pictórica ao trabalhar com os efeitos luminosos do ambiente na constituição de suas obras. Retira o desenho como elemento estruturante, mescla os contornos entre as coisas e destaca as variações e contrastes cromáticos para reoperar a construção da imagem, induzindo o apreciador a reconstruí-la por meio de seu olhar.

A imagem não é dada pronta e acabada na superfície da tela, requer a e depende da participação do apreciador, mesmo que involuntária, pois ao vê-la, reproduz na sua mente a luminosidade orientada pelo mundo natural, ordena as variações luminosas da obra e a reconfigura na imagem. Basta observar que quanto mais se aproxima da obra menos se entende e quanto mais se afasta, mais se compreende.

Durante muito tempo a Arte Visual esteve a serviço da narrativa, da descrição, da constatação e da figuração. Só se preocupava em transformar o visível em imagem e pronto. Para tanto bastava ao artista dominar habilidades, meios e técnicas para converter a visão do ambiente em imagem quer fossem desenhos, pinturas e esculturas, atribuindo-lhes funções miméticas, representativas ou narrativas.

Isto levou ao virtuosismo artístico que acabou se concretizando nas escolas de Belas Artes surgidas na França por volta dos 1648, detentoras e difusoras dos procedimentos de formação artística até fins do século XIX, até o surgimento do Modernismo que colocou em xeque estas escolas e abriu o debate em torno dos processos criativos, inventivos, experimentais e investigativos que surgiram desde então culminando com o Modernismo.

Bem, neste caso, o fosso entre a intenção do artista e a interpretação fica mais profundo ainda.

Ao olhar para as manifestações que sucederam ao Impressionismo como o Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e várias outras vertentes Abstratas e não figurativas, a apreciação se torna quase que uma questão subjetiva e entender o que os artistas fazem é mais complicado.



A Obra de Arte parece se tornar um enigma, um desafio para a interpretação. A obra de René Magritte, de 1929, diz: “*Isto não é um cachimbo*”. O que parece um contrassenso pois o que se vê é a imagem de um cachimbo.

A maioria das pessoas irá concordar que a imagem mostrada na pintura corresponde à figuração de um Cachimbo, tal qual se parece no mundo natural. Contudo o que está em jogo é o conceito entre *real* e *imaginário*. O cachimbo é algo que existe no mundo natural como um objeto de uso e a obra se refere a representação visual de um cachimbo por meio de uma pintura que, por conta do naturalismo, evoca a figura de um cachimbo enquanto objeto, mas não é o objeto.

Uma imagem, seja ela um desenho, uma pintura, uma escultura, uma gravura, uma fotografia ou qualquer outro meio que assuma para tornar algo visível, não é a coisa em si, mas um modo artificial de mostrar ou se referir a ela. Isto foi debatido também por Joseph Kossuth em sua obra *Uma e três cadeiras* que faz parte das manifestações do que passou a se chamar de Arte Conceitual ou Conceitualismo.



Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras”, 1965. A Instalação é constituída por uma cadeira –objeto- uma foto da própria cadeira e um verbete de dicionário que descreve o que é uma cadeira. A obra coloca em discussão o Conceito de cadeira enquanto coisa do mundo e as demais possibilidades de existência e/ou representação de sua imagem ou sentido. Significar cadeira, não é um recurso apenas do objeto cadeira, mas contido em outros sistema de signos como o verbal o visual como a fotografia, a pintura, o desenho etc.

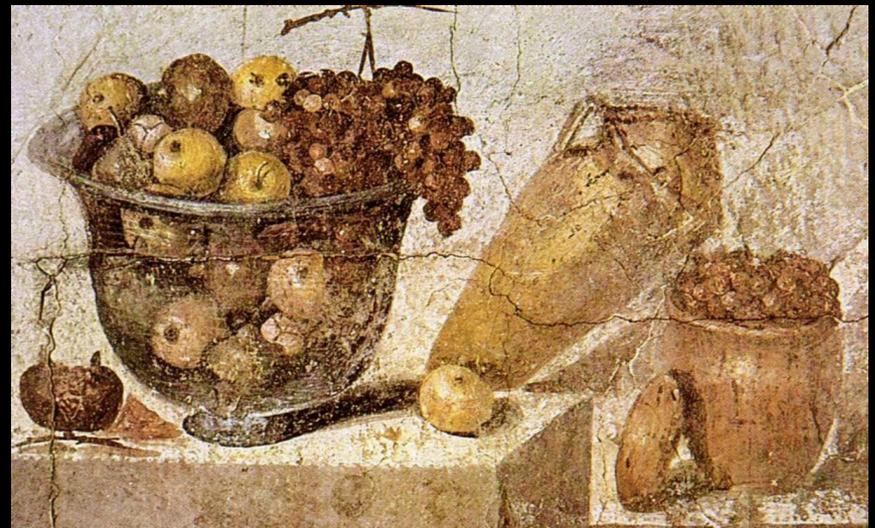
Pode-se dizer que entre a instalação de Kosuth e a interpretação dos espectadores não há contradição, portanto, intenção e interpretação são idênticas. Pois as versões de “cadeira” são todas inteligíveis. Ao tomar a proposição anterior, de Magritte ao “pé da letra”, não há compatibilidade entre o artista e os apreciadores, já que o cachimbo que apresenta é apenas uma representação, “não é um cachimbo”.

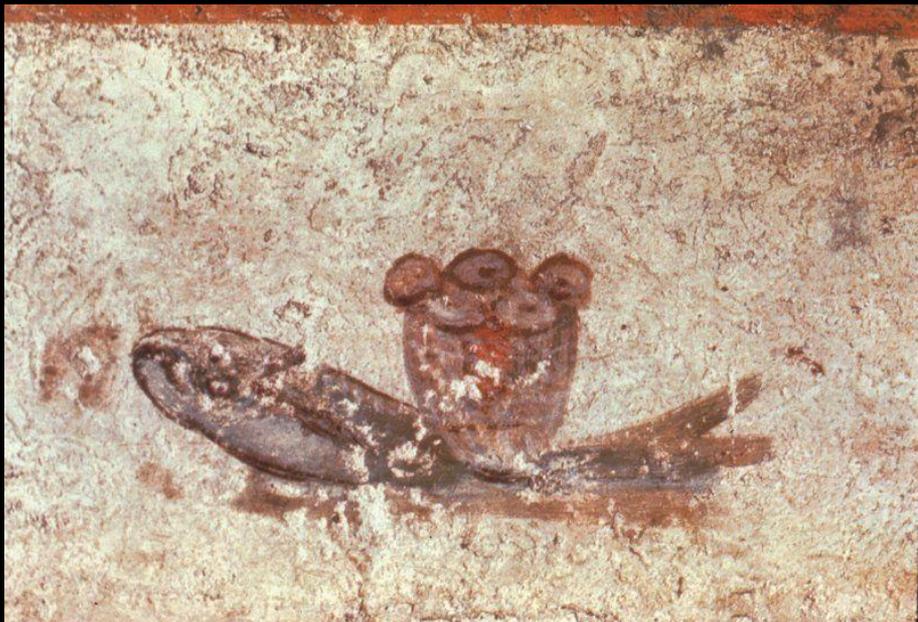
Portanto qualquer imagem criada, seja no contexto da Arte ou da comunicação, publicidade ou ilustração, *não são* necessariamente o que mostram, mas o *que significam*, ou seja, algo que pode existir fora delas. Os modos utilizados para produzir imagens tendem ou se propõem a promover a transferência de conhecimento, entre o que mostram e o que existe, mas nem sempre correspondem exatamente as coisas do mundo.

No caso da Arte Visual, muitas obras se dedicam não só ao modo de mostrar as coisas, mas as maneiras por meio das quais os artistas optam por mostrá-las. Quais estratégias visuais, técnicas ou estéticas são usadas para darem a ver o que querem. A partir daí, quem aprecia, irá interagir com elas para depreender seus sentidos seja por meio de abordagens técnicas ou informais reagindo com empatia: simpatia ou antipatia.

O aceite ou rejeição de uma obra está, em geral, vinculada à experiência de quem aprecia. Uma obra do Gênero paisagístico, por exemplo, evoca uma experiência com a natureza, com elementos conhecidos e reconhecidos pelo expectador, portanto, pode haver uma sintonia. Mas se a organização visual, a aparência e os efeitos produzidos pelo artista destoam do ambiente podem afetar a apreciação.

Há variações de ordem técnica, conceitual e estética que definem o modos de criar e gerar significação, embora o tema possa permanecer, a forma nem sempre permanece. As imagens ao lado, das antigas civilizações Egípcia e Romana, serviam para oferendas e decoração ambiental. O que inaugura a tradição das *Naturezas Mortas* como gênero pictórico e estilo de ornamentação.





A imagem acima é do início da Idade Média, não corresponde necessariamente a uma Natureza Morta, mas a simbologia dos primeiros momentos do cristianismo, encontrada na catacumba de S. Calixto em Roma.

Na Idade Média, a preocupação do imaginário era voltada às questões religiosas, portanto com uma carga altamente simbólica e mística. Neste caso imagens laicas são menos conhecidas, mas não impossíveis de serem encontradas. Por exemplo, algumas são referenciadas a alimentos, mesmo afastadas do gênero de Natureza Morta.



Representação de uma banca das feiras medievais, vendedor de alimentos.

Naquele período as imagens eram produzidas por artesãos. Eram também comuns as Corporações de Ofício que reuniam aqueles que detinham habilidades especializadas em uma ou outra área como os ferreiros, armeiros, construtores e artistas. Estas corporações eram chamadas de Guildas e controlavam a oferta e qualidade do serviço prestado, só a partir do Renascimento é que surgem as Academias de Arte dedicadas exclusivamente à formação artística.

A partir do Renascimento academias surgiram e se consolidam em vários países, especialmente naqueles em que a preocupação formal de tendência naturalística é forte. Isto se torna uma maneira de construir a visualidade. Embora tenha sido na Itália que o gênero Natureza Morta se iniciou, é comum, na comunidade de Flandres, por exemplo, artistas se dedicarem com muito afincamento à reprodução dos efeitos dos materiais e da luminosidade com “realismo” naturalista.



Jacopo di Barbari, 1505, uma das primeiras Naturezas Mortas com o efeito de Trompe-L'oeil, “enganar a vista”.

Das oferendas à ornamentação e a elaboração de imagens capazes de enganar a vista do observador, confundindo-as com partes da realidade, foi um longo caminho e o percurso de transformação das Naturezas Mortas explicita bem este trajeto.

Basta olhar para os modos como este gênero se transformou para entender também sua relação com o seu tempo.



Natureza Morta, 1625, Jacopo da Empoli (Jacopo Chimenti). Também italiano desenvolve seus estudos neste contexto.



Jacopo Empoli, no século XVI, foi um dos principais pintores deste gênero. Contudo as grandes conquistas ficam para os artistas nórdicos, como Pieter Claens, ao lado, cuja suntuosidade e riqueza de detalhes encantam o observador.



Naturezas Mortas de Pieter Claens, por volta de 1650.

Este percurso continua nos séculos posteriores, inclusive a partir do Modernismo embora a preocupação com a representação naturalista e realista desaparecesse, o tema não desaparece.



Natureza Morta de Paul Cezanne, por volta de 1890.



Natureza Morta com crânio de Touro, de Pablo Picasso. O gênero, como disse, não morreu, mas os modos de trata-lo formalmente mudaram. A fuga da visualidade do mundo natural passa a predominar.



O italiano Giorgio Morandi, recorreu insistentemente ao gênero e expandiu-o com suas proposições personalistas.



Do artista Pop Roy Lichtenstein.

Mesmo rompendo com qualquer limite do “bom senso”, o artista americano Joel-Peter Witikin, recorre ao tema de uma maneira mórbida:



Penso que entre a *Intenção* do autor e *Interpretação* do apreciador há variações que independem do tema ou da figuração ou a qualquer modo ao qual se recorra para elaborar uma obra de Arte e é isto que define o efeito de sentido ou a significação gerada por ela. Por exemplo, a exuberância das cores sempre foi uma grande aliada das Naturezas Mortas na medida em que adensava seu efeito de realidade.

Ao retirar as cores, o impacto visual deste gênero perde eficiência e se torna menos atraente, menos efusivo. Irving Penn, fotógrafo americano, experimentou na década de 40 do século passado, este processo na fotografia em preto e branco:



Não se pode dizer que ele obteve a mesma eloquência que Tjalf Sparnaay na pintura de um simples hambúrguer o “efeito de realidade” como o esmero cromático e luminoso do Neo Hiperrealismo. Ambos traduziram o natural, mas com variações substanciais.



Uma Obra de Arte Visual é criada a partir de elementos de significação de várias origens: materiais, técnicos, conceituais e estéticos.

Pode-se dizer, grosso modo, que os elementos conceituais e estéticos são valores e dizem respeito à concepção de quem a produz, indicando qual proposição, assunto ou motivo que os estimula a abordar como tema, as Naturezas Mortas são exemplos que indicam a variedade na unidade.

Os elementos estéticos dizem respeito à forma, a aparência plástica, cores, linhas, texturas e como tais são organizadas para produzir o efeito que pretende, independente do apreciador. Materiais se refere tanto aos próprios materiais artísticos, aos suportes e demais recursos físicos ou virtuais usados para constituir a obra. Técnicos são os domínios e habilidades necessárias para realizar as obras, sejam eles manuais ou tecnológicos.

A partir do momento em que uma obra chega ao *Circuito de Arte*, se integra ao *Sistema de Arte* passa a existir no contexto da cultura e a gerar sentido e a provocar reações das mais diversas, independente do que o artista quis ou se propôs a dizer. A partir daí ela se torna autônoma e vive por conta e risco próprios. Obviamente, tende a estar em contínuo diálogo com seu tempo e lugar, mas também pode transcendê-lo.

Por isto se diz que algumas delas podem ser consideradas Obras Primas, ou seja, aquelas que foram consideradas especiais cujos motivos, transcendem e por isto podem ir além de seu tempo e lugar e se tornar referência de um artista, estilo, história ou momento cultural. São uma espécie de síntese de tudo o que se produziu ou se conquistou até então. É importante não considerá-las como “modelos”, mas sim como *testemunhas*.

Uma boa parte da História da Arte se construiu sobre Modelos, como os do Egito, da Grécia ou da tradição clássica e acadêmica, no entanto, depois do Modernismo, a ideia de Modelo deixou de empolgar e foi substituída pela ideia de experimentação. Isto possibilitou a ampliação dos processos constitutivos das Obras de Arte, ampliando repertórios, procedimentos, conceitos, estética e proposições que consolidaram a Autonomia da qual a Arte é detentora na atualidade.

Se a figuração proporciona narrativas, descrição ou constatação do visível estável, a não figuração, intervenções, instalações e performances proporcionaram a ruptura ou quebra da convenção e expande os potenciais criativos. Hoje em dia não basta olhar para entender uma Obra de Arte, mas é preciso estudar, interagir, participar, refletir, dialogar, buscar o sentido por meio da análise e não apenas da observação passiva, o que exige mais da apreciação.

Mesmo que não ocorra ou exista uma correspondência direta entre a intenção do artista ao realizar sua obra e a interpretação que o apreciador obteve ou desenvolveu, nem por isto, deve-se abrir mão da possibilidade de explorar tudo o que uma Obra de Arte Visual proporciona enquanto instância geradora de sentidos. Alguns deles são óbvios e claros, outros são subjetivos e enigmáticos, tanto uns quanto outros desafiam quem aprecia.

Um dos motivos para justificar a apreciação artística é a possibilidade da descoberta. Esta descoberta nem sempre é dada *a priori*, mas pode ser encontrada *a posteriori*, depois de inquirir, questionar, resistir, aceitar e dialogar com as Obras de Arte. Não se pode descartar o encanto nem o desencanto, de um modo ou de outro, há sempre uma conquista: ninguém permanece como era antes diante de uma Obra de Arte, pense nisto...<sup>31</sup>