

***REFLEXÕES SOBRE OS TRÊS PARADIGMAS DE FORMAÇÃO DOS  
ARTISTAS DE THIERRY DE DUVE E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS NAS  
UNIVERSIDADES BRASILEIRAS.***

Italo Bruno Alves<sup>1</sup>

Resumo: Este artigo reflete sobre os três modelos paradigmáticos de ensino e produção artístico e cultural delimitados por Thierry De Duve em seu *Quando a forma se transformou em atitude - e além*, para analisar nosso contexto brasileiro em três momentos distintos: O da tradição neoclássica, da modernidade e da produção artística contemporânea.

**Palavras-chave:** *Artes Visuais - Arte contemporânea - Ensino de Arte contemporânea.*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense - Departamento de Arte - Grupo de Pesquisa Arte e Universidade (DGP/CNPQ). [italobruno@id.uff.br](mailto:italobruno@id.uff.br)

Este artigo pretende trazer ao Enecult algumas reflexões sobre o ensino de artes no paradigma contemporâneo do pós-modernismo, trazendo a luz os enfoques que acompanharão os novos artistas em seu olhar para a cultura mais ampla. A formação dos artistas possui uma relação direta com as demandas conceituais ou formais de dado momento. Mas, como se dá esta equação na cultura contemporânea? Como, atualmente, os artistas vem sendo de alguma forma direcionados em sua atenção? Quais problemas, nós professores, vimos apontando? De que forma, as questões conceituais estão relacionadas com as possibilidades colocadas pelo conjunto técnico para produção de obras? Encontraremos algumas ferramentas nos três paradigmas de ensino delimitados por Thierry De Duve. A partir destes paradigmas, tentaremos identificar como nosso ensino de arte no Brasil reagiu a cada um deles, buscando assim, evidenciar nossas escolhas na formação, na produção e na perspectiva que a arte contemporânea se coloca frente ao campo complexo da cultura brasileira contemporânea. Por meio dos paradigmas definidos por De Duve, poderemos de um lado observar a universalidade destes modelos de ensino e, de outro lado, como ganharam forma no nosso contexto brasileiro. Thierry De Duve nasceu em 1944, na Bélgica. Lecionou estética e semiologia em Bruxelas. Professor de história da arte moderna e contemporânea e de estética na Universidade Ottawa a partir de 1992, é atualmente diretor de programa do Colégio Internacional de Filosofia, da Universidade da Filadélfia. Seu artigo *When form has become attitude - and beyond* foi publicado no livro *The artist and the academy - Issues In Fine Art Education and the Wilder Cultural Context*, de Stephen Foster e Nicholas de Vile, publicado pela University of South Hampton em 1994. Nesta publicação, De Duve aponta três paradigmas para o ensino das Artes Visuais, no contexto europeu. Acreditamos que estes paradigmas podem colaborar na compreensão sobre como tais influências chegaram no Brasil e sobre como ganharam forma nas universidades brasileiras ao longo dos dois últimos séculos, quando estamos quase comemorando os 200 anos de criação da Academia Imperial de Belas Artes, criada por D. João VI quando veio de Portugal com a família real para o Brasil.

### **Talento-métier- imitação e sua chegada ao Brasil.**

A primeira tríade delimitada por De Duve está fundamentada nas noções de talento-métier- imitação, como ele nos diz:

A diferença entre talento e criatividade é o fato do primeiro ser distribuído parcialmente, e o segundo universalmente. (DE DUVE, 2003. p, 98)

Interessante observar que, fundamentado no talento, este modelo tradicional de ensino possui uma distribuição parcial entre os artistas, ou seja, não seria uma qualidade uniforme e presente em todos os potenciais artistas, portanto, não depende de ensino mas sim do gênio individual. O talento seria então neste momento amparado e cultivado pelo métier. O métier por sua vez, possui uma existência histórica, transmitida de geração em geração e só ocorre mediante uma relação direta de sobrevivência, ou seja, por meio da realização de obras encomendadas. A natureza técnica deste modelo tradicional se daria então, segundo De Duve, pela transmissão de estratégias de habilidade: truques de mão, cânones de beleza, hábitos artesanais e uma prática indissociável com as regras de composição e habilidades especiais, obtidas pelo da tradição, descansando na experiência e nos ideais acima da história. A tradição se daria por meio do legado transmitido aos aprendizes e afiliados de artistas já reconhecidos. No contexto brasileiro, este primeiro modelo de ensino da tradição acadêmica, precisou se amparar fortemente na imitação da imagética neoclássica, reproduzindo com máxima igualdade, num processo de continuidade, os parâmetros da boa forma e da estilística européia que chegaram ao Brasil por meio da Missão Artística Francesa, amparando-se assim na observação de feitos da antiguidade, tal como os grandes mestres, tendo sempre a imitação da natureza como uma espécie de referência máxima, inequívoca.

Segundo Sonia Gomes Pereira, ao tratar da arte no Brasil no século XIX, a contratação em 1816 de Jacques Lebreton foi parte de um movimento de transformação mais ampla de natureza política, econômica e cultural que permeou a vinda do príncipe regente para o Brasil e a intenção de criar um império ultramarino no Brasil, como ela nos diz:

É inegável que a academia ampliou os horizontes das artes visuais no país,

criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o repertório temático. (OLIVEIRA, 1996. p. 45)

Assim, em 1826, se cumpre a principal função da Missão Artística Francesa, com a fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro. No grupo, formado por artistas de campos diversos das artes, haverá uma transmissão complexa e aprofundada de noções importantes do ensino formal que afastaram os artistas locais do sistema colonial. O arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay, o gravador Charles Pradier, incorporados adiante os escultores Marc e Zéphérin Ferrez. A força no imaginário local desta missão de artistas europeus permitiu que o abandono dos materiais e temáticas religiosas que vinham sendo realizadas na colônia fossem rapidamente abandonadas e dessem lugar a um *métier* muito especializado, com distribuições claras de talentos para a pintura, a gravura e a escultura. O prêmio de viagem ao exterior, para França, coroavam a contaminação da colônia pela arte neoclássica vigente naquele momento nas academias francesas. Esta formação de uma escola imperial, com materiais, temas e regras tão claramente delimitadas criaram um território seguro, tão seguro, que foi se tornando um mito. Um mito que sobrevive ainda hoje não apenas no imaginário de artistas populares, que ainda trabalham por conta própria tentando alcançar os padrões acadêmicos imperiais mas, surpreendentemente, continuam a constar de programas oficiais de escolas de arte. A tríade do talento-*métier*- imitação, além de ainda constar de forma dispersa em programas de muitas escolas, onde ainda podemos observar, por exemplo, um apego sintomático pelo ensino do desenho, integram cursos inteiros que continuam sendo criados. Felizmente esta academização é localizada e está em constante atrito com a produção moderna e contemporânea, permitindo aos artistas mais atentos uma transição para o presente. De forma muito emblemática, esta força que a tradição acadêmica ganhou no contexto brasileiro pode ser ilustrada pela afirmação de Carlos Zílio em seu livro *A Querela do Brasil*, tratando da Semana de Arte Moderna de 1922, atribui o fato do modernismo ter chegado ao Brasil no contexto de artistas de São Paulo graças ao fato da *Academia ter sido implantada no Rio de Janeiro* (Zílio, 1997, p.38).

Uma outra prova contundente desta soberania do ensino tradicional das Artes, pode ser constatado pela expulsão de um grupo de estudos de artistas, liderados pelos Bernardelli da Academia quando em 1931, tentam estudar de forma livre, as fundamentações modernas.

Mas, se por um lado o modelo de ensino fundamentado na tríade talento-métier-imitação foi tão vigoroso que, ainda hoje, encontra-se seus adeptos; Por outro lado, o século XX e suas transformações profundas também gerou um repertório de necessidades e questões técnicas, de novas possibilidades de materiais, de novos impasses conceituais que, por sua vez, também, consolidaram a possibilidade de se iniciar artistas e instigar sua produção por meio destes novos parâmetros. No contexto brasileiro, a tradição acadêmica neoclássica chegou por meio da implantação da Academia Imperial de Belas Artes, a arte moderna e suas questões chegam de forma mais orgânica, trazida na mala por artistas que conheceram as instigações dos artistas europeus naquele momento mas, também, por uma receptividade natural frente as transformações que também aconteciam no Brasil, tais como a urbanização das cidades, a industrialização e toda imagética intrínseca ao ambiente urbano que se formava.

A chegada do modernismo no contexto brasileiro havia acontecido de forma tímida, rejeitada pela grande público e por artistas ligados a tradição, por outro lado, o vigor com o qual o modernismo se desenvolve no contexto europeu fomentará um novo modelo de ensino, que agrega as questões que movimentam os artistas modernos e que, para De Duve, chegam ao seu ponto mais particular no modelo de ensino elaborado e desenvolvido pela Bauhaus. Sabemos que no contexto brasileiro, nosso modernismo começa de forma tímida em São Paulo pela Semana de 22 e seus entusiastas e só terá sua implantação consolidada na premiação de Max Bill na primeira Bienal Internacional de Artes Plásticas, em 1951. No entanto, a estrutura de ensino da Bauhaus será fundamental para tomada de consciência de que os modelos de ensino deveriam se adaptar aos novos problemas colocados aos artistas pelo século XX.

### **Criatividade-meio- invenção e o contexto Brasileiro.**

O modelo de ensino elaborado pela Bauhaus possui, segundo De Duve, um

paradigma centrado nesta nova tríade, a criatividade-meio- invenção. A Criatividade, diferente do talento, possui uma universalidade, o que a torna mais democrática e permite um modelo de ensino mais igualitário, sem a noção romântica do gênio, onde as escolas de arte poderiam partir do pressuposto de que todo mundo seria, potencialmente, artista. De Duve, aponta esta relação criativa com o meio de forma clara:

O modernismo classifica a arte de acordo com o meio e com tudo que envolve esta noção: materiais específicos, suportes, ferramentas, gestos, procedimentos técnicos e convenções de especificidade.(DE DUVE, 2003. p, 98)

A criatividade estaria ligada ao meio, de forma trans-histórica, onde os materiais específicos, os suportes, as ferramentas, os gestos e os procedimentos técnicos ganharam suas convenções de especificidade, e onde um questionamento destes meios e as potencialidades de comunicação, ganham a descoberta da linguagem e fia-se na experimentação do meio e de suas imanências para subtrair do meio o seu desenvolvimento. Assim, o ensino de artes neste paradigma moderno da criatividade-meio-invenção se articula com a visão de Clement Greenberg que nos diz que *a essência do modernismo estaria no uso das particularidades dos meios para entrincheirá-los mais firmemente na sua área de competência* (BATTCOCK, 1975, p. 96). Esta fundamentação do paradigma moderno nos meios e na universalidade da criatividade permitiu por sua clareza que, gradativamente, fosse agregado as escolas de arte. Vimos assim, no contexto brasileiro, de forma análoga ao que De Duve descreve no contexto europeu uma substituição gradativa das disciplinas tradicionais de Pintura, Desenho, Escultura por disciplinas e programas de Meios Bidimensionais, Meios Tridimensionais, Técnicas Industriais entre outras modificações que desenraizaram o conhecimento plástico de suas tradições aproximando-os da possibilidade de criações originais focadas na própria natureza do material sobre o qual o artista se debruçaria. Claro que não sendo arte uma ciência exata, estes paradigmas convivem ainda hoje.

As alterações no interesse dos artistas e nos modelos de ensino, ao longo do século XX, fez com que a materialidade da obra fosse se tornando o próprio tema, como

nos diz Greenberg, mas permitiram, também, que os potenciais meios artísticos tradicionais fossem sendo substituídos por materiais mais próximos do cotidiano dos artistas. Um fator decisivo para esta aproximação com o cotidiano foi o fato de uma oferta cada vez maior de materiais e processos industriais acessíveis aos artistas. Vale lembrar que o modelo centrado na tríade criatividade-meio-invenção ganha forma na Bauhaus - que foi uma escola de Arquitetura e Design - mas que passa a ser inspirador para reformas em programas de escolas de arte. Um outro dado relevante para o desdobramento da produção dos artistas seria a ação de Marcel Duchamp que em seu conceito de ready-made reequaciona o papel da artesanidade, da habilidade e, portanto, do talento para a criação artística. Assim, junto com a aproximação que as escolas de arte fizeram com a tríade criatividade-meio-invenção constava como elemento original a inserção de novos meios de produção industrial tais como serigrafia, fotografia e mesmo cerâmica. É sintomático e revelador que a Arquitetura tenha se modernizado, sob influência da arquitetura moderna européia tendo já em 1933, pelo então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, inaugurado a exposição Arquitetura Tropical em parceria com Warchavchik. Da mesma forma revelador, na mesma década de 1930, um grupo de pintores e escultores do Rio de Janeiro, influenciados pela Semana de Arte Moderna de 1922, o então denominado Núcleo Bernardelli, tenha sido expulso da mesma escola por professores conservadores. Como citamos anteriormente, no campo das artes, o contexto brasileiro ainda carrega a influência dos ideais da arte acadêmica, que tomou forma aqui pela influência neoclássica. No entanto, fatores mundiais prosseguiram influenciando o curso da instigação dos artistas e, consequentemente, alterando o curso do ensino e da formação de artistas.

Thierry De Duve aponta alguns marcos, no contexto pós segunda guerra mundial, que tornaram evidente que os paradigmas modernos não eram mais suficientes para compreender a produção dos artistas, entre eles a exposição Todo poder a imaginação de 1968, Arte e Política de 1970, realizadas em Nova York. Segundo De Duve, ao longo da década de 1970 e 1980, a criatividade - como paradigma da criação artística focada nos meios plásticos vai dando lugar a atitude.

**Impasses do paradigma da atitude- prática- desconstrução no contexto brasileiro.**

No contexto brasileiro, na investigação que propomos na publicação História da Arte no Brasil / Textos de síntese, podemos observar no capítulo “De 1960 ao final do século: caminhos da contemporaneidade, de Stella Teixeira de Barros, alguns elementos particulares ao que Thierry De Duve chamou do terceiro paradigma do ensino das artes, atitude- prática- desconstrução. O primeiro elemento destacável seria uma relação de politização da ação dos artistas, uma vez que o golpe militar de 1964 colocava questões diretamente relacionadas as artes, restringindo a liberdade criativa e transformando o contexto da construção de um Brasil moderno nas mãos do controle do Estado e de contingentes civis. Se por um lado, no contexto brasileiro esta necessidade dos artistas tomaram posições frente às políticas restritivas, por outro lado, afinam a produção brasileira com uma das questões cruciais que compuseram o contexto do surgimento da arte conceitual, no final dos anos 50 nos Estados Unidos.

Outro movimento apontado como característico neste momento foi a retomada da figuração, onde a exposição Opinião 65 toma um papel relevante nesta tomada de posição, de retomada do desenho, mesmo que desconstruído em sua função artesanal. O desenho que vimos ser retomado no Brasil na década de 1960 foi um desenho que agrega as linguagens da cultura de massa, seus materiais e linguagens, tais como o desenho de história em quadrinhos, o desenho de propaganda, as cores uniformes e saturadas utilizadas na indústria. Esta aproximação técnica com a arte pop americana “não tem nada a ver com a ironia subversiva, ou com as obras de caráter sócio-político dos artistas brasileiros” como destaca Stella. Um caso emblemático da distinção da politização no uso de uma linguagem industrial, próxima dos quadrinhos, pode ser observada na Lindonéia de Rubens Gerchman, comparada como a Marilyn Monroe de Warhol, e radicalmente distinta dela pois continha a “*estupidez*” de uma *Mona Lisa suburbana* (OLIVEIRA, 1996. p, 121)

Mas o contexto brasileiro viu obras muito mais politizadas, mais próximas de uma arte conceitual, com em Daniel Buren, por exemplo, onde questões sociais tais



como centro e periferia são colocadas em evidência nas proposições. Cildo Meireles, um dos artistas mais politizados neste contexto do surgimento da arte conceitual no Brasil e, conseqüentemente mais próximo do paradigma da atitude-prática-desconstrução de De Duve, realiza suas Inserções em circuitos ideológicos (1970), onde garrafas de coca-cola são retiradas de circulação, recebem em silk-screen a frase Yankes go home, e são devolvidas para circulação.

Estas atitudes-obra de Meireles pressupõe uma articulação entre arte e vida, característica do paradigma atitude-prática-desconstrução. No entanto, de forma mais experimental, o contexto brasileiro dos meados da década de 1950 viram, como desdobramento do Neoconcretismo, experiências de questionamento da própria percepção estética que convocam a sensorialidade do expectador, também apontadas por Stella em seu texto, como iniciadas por Lygia Clark e por Hélio Oiticica. Nestas experiências, a relação arte e vida ganham fôlego em obras como Bicho de Clark (dec. 60) com suas estruturas modeladas em planos geométricos de metal articulados por dobradiças, os Parangolés (1965) de Oiticica que convocam o público a se vestir de tecidos coloridos produzindo configurações cromáticas espontâneas, experimentais e sensoriais.

Estas obras emblemáticas para o contexto artístico brasileiro da década de 1960 contém algo que vai além da mera proposição de obras relacionadas com a vida e que iniciam um processo de integração do espectador na recepção de obras. Elas são, também, sintomáticas de um rompimento com os parâmetros formais para produção de obras que haviam sido largamente referenciados pelas gerações anteriores, na década de 1950, quando a abstração informal e a abstração geométrica foram exaustivamente deflagradoras de obras e de convicções no Brasil. Os postulados de ambas as formas de abstração foram debatidos e disseminados ganhando inclusive um veículo de publicação destas idéias, o suplemento dominical do Jornal do Brasil - um caderno semanal onde as principais defesas e críticas para com os postulados subjetivos da abstração informal e os princípios objetivos da abstração geométrica ganharam repercussão direta para o grande público. neste suplemento dominical, textos de Ferreira

Gular, Mário Barata, Mário Pedrosa davam fôlego para a produção de artistas.

Assim, as proposições de Clark, Oiticica e, da mesma forma, de Lygia Pape, romperam na década de 1960 com estes parâmetros formais lançando as bases para que novas gerações de artistas surgissem nas décadas seguintes, utilizando materiais e processos que mais artesanais ou mais industriais, sem no entanto fundamentar suas reflexões no meio artístico. Passariam a integrar o repertório dos artistas materiais industriais crus como em José Resende, Waltércio Caldas e Carmela Gross, listados como artistas relevantes para o período por Stella em seu texto.

Curioso observar que neste capítulo de Stella Teixeira de Barros não há menção de algum tipo de articulação entre a Escola de Belas Artes e as transformações radicais que vinham se processando naquele momento. Vale pensar sobre isto. Vale pensar, ainda, sobre o fato de a década de 1980 assistir a retomada da pintura em sua forma mais artesanal, em um processo deflagrado por uma escola livre de artes, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com a chamada Geração 80, composta entre outros artistas por Beatriz Milhazes, Daniel Senise e Nuno Ramos.

Mas, afinal, quando o paradigma da atitude-prática-desconstrução tomará forma no ensino? Quando o abandono dos parâmetros formais deixará de integrar a formação dos artistas? No âmbito da Escola de Belas Artes - inflacionada aqui por ser a mais antiga escola de arte do país- uma mudança significativa de atitude acontecerá quando, em 1996, foi lançada uma linha de pesquisa no então Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, dedicada especificamente para formação de artista em nível de Mestrado, denominado naquele momento de Linguagens Visuais. O então pequeno corpo docente desta linha era constituído, entre outros professores, por dois artistas significativos no processo de ruptura com o paradigma bauhausiano, centrado nos meios e na criatividade. Carlos Zílio, que participou da exposição Opinião 65, que produziu obras na cadeia - quando preso pelo regime militar - e fora exilado pelo mesmo regime; e ainda, Lygia Pape, cúmplice próxima de Hélio Oiticica e Lygia Clark, integrante do Neoconcretismo. Ambos, tendo participado ativamente dos rompimentos formais que vimos ocorrer na década de 1960, instauraram no então programa de Linguagens

Visuais, disciplinas que promoviam uma nova perspectiva para a experimentação onde os meios artísticos não eram mais o tema, como seriam no paradigma da criatividade-meio-invenção. Este rompimento paradigmático pode ser observado por novas denominações de disciplinas, a saber: Linguagens de Investigação Planar, onde o desenho, pintura, a gravura e todas as outras formas de produção artística poderiam ser lidas e pensadas fora do ponto de vista de sua historicização e libertas das suas particularidades midiáticas. Linguagens de Reprodução Industrial, onde todos os meios consolidados da fotografia, do vídeo e do super-8 poderiam ser utilizadas em conjunto com práticas experimentais, sem hierarquia. E, da mesma forma emblemática, a disciplina Linguagens de Exploração Espacial, permitiam que os meios da escultura, das instalações, das obras em relação com a arquitetura pudessem ser desenvolvidas de forma livre de seus restritivos campos específicos. Na disciplina Linguagens Centradas no Corpo, os meios da performance, do happening, da Body-Art também se libertam de supostas fragmentações e compartimentações uns em relação aos outros.

Obviamente, em um contexto secular como o da Escola de Belas Artes, houve muitas resistências aos novos campos propostos para agregar o estudo e a produção artística. Sabemos que os paradigmas delimitados por Thierry De duve não podem se confundir com uma noção equivocada de progresso em arte. Mas, esperamos que a análise do caso brasileiro de contaminação entre questões artísticas e ensino possam colaborar, de forma universal, para que estudantes de artes e disciplinas afins tenham um pouco mais de consciência sobre como o ensino das artes é contaminado por problemas característicos de cada momento histórico e, ainda, sobre como os momentos históricos podem consolidar formas de pensamento duradouros (ou muito duradouros) que atravessam séculos mas, também, podem se transformar em poucos anos.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- CALABRESE, Omar. A linguagem da Arte. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CASA FRANÇA BRASIL. Situações: Arte Brasileira anos 70. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2000.
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude e além. Fonte: Arte e Ensaio N. 10. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. UFRJ, 2003.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60. Rio de Janeiro: Campos Geraes, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Écrits. Paris: Flammarion, 1975.
- FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HARRISON, Charles. O ensino da Arte Conceitual. In.: ARTE E ENSAIOS N. 10. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. UFRJ: 2003.
- HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992.
- KAPROW, Allan. A Educação do A-artista. S/ T; Rio de Janeiro: Malasartes 1976.
- KOSUTH, Joseph. Joseph Kosuth. Germany, Cantz, 1991.
- LEBEL, Jean Jacques. Happening. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1969.
- MORIN, Edgar. A cabeça bem feita: repensar a reforma reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Ática, 1997.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de (org.) História da Arte no Brasil / Textos de Síntese. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- PLAZA, Júlio. Arte e Instituição: conflito de modelos. Fonte: Revista Eletrônica da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2000.
- SCHAPIRO, Mayer. Arte Moderna: séculos XIX e XX. São Paulo: Editora da



Universidade de São Paulo.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.