

Os usos da criação: considerações sobre a criação artística e sua apropriação pelo Campo do Design

The uses of creation: considerations about artistic creation and its appropriation by Design field

Fernanda Deminicis de Albuquerque, Mestranda

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
fernanda.deminicis@gmail.com

Alberto Cipiniuk, Doutor

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
acipiniuk@gmail.com

RESUMO

O presente artigo trata da criação artística e os usos que dela são feitos em museus, por diferentes profissionais, em especial o *designer*. Busca-se apontar aqui os mitos que se estabeleceram ao redor dos profissionais que lidam com a criação artística e seus objetos, bem como colocar questões para reflexão do uso da produção de tais especialistas para compor e legitimar narrativas em espaços museais mantidos por instituições de guarda do patrimônio histórico cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Design, arte, artista, museu, cultura material.

ABSTRACT

This article deals with the artistic creation and its uses in museums, by different professionals, especially the designer. The aim is to point out the myths that have been established around the professionals that deal with the artistic creation and its objects, as well as to pose questions to reflect the use of the production of such specialists to compose and legitimize narratives in museum spaces maintained by guard institutions cultural heritage.

KEYWORDS

Design, art, artist, museum, material culture.

Do grego deus Hefesto, que celebra os artífices e os designa segundo a imagem do demiurgo¹, à tradição da artesanaria nas guildas medievais; do surgimento do artista na Idade Moderna até a contemporaneidade, a criação e a vivência da arte afiguram-se em assunto envolto em crenças que velam inúmeras questões que influenciam a nossa percepção da arte e de seus objetos, bem como a nossa relação e compreensão em relação a estes.

Atualmente, ainda que haja a prática do colecionismo particular, grande parte das consagradas obras e do patrimônio cultural histórico está centrada no poder de grandes instituições, hoje receptivas ao público, como por exemplo os museus.² É graças a estes guardiões de grande e variada gama de objetos da cultura material que "podemos voltar a eles [objetos] repetidas vezes ao longo do tempo; podemos demorar-nos junto a eles de uma maneira que não é possível no decorrer de uma discussão"³. Assim, as exposições criadas pelos museus, por meio de seus profissionais operantes, sejam *designers* de exposições ou qualquer outro profissional que se encarregue dessa ação, de fato expõem os visitantes aos objetos que são meticulosamente selecionados e arranjados de maneira intencional para alcançar e estimular percepções, gerando imagens, associações, lembranças e sentimentos naqueles que a eles são submetidos. Os *designers* atribuem a si mesmos essa competência, pois acreditam que são tão criativos quanto os autores das obras de arte, afinal empregam a metodologia projetual, singularidade pouco explicada pelos pares, mas que muitas vezes alcança foros de transcendentalidade tal como a noção idealista da arte.⁴

¹ Demiurgo, da origem grega *demiourgos*, aqui se trata do artesão comum que produz para o povo, para o público. Podemos ainda lembrar a recuperação de uma antiga noção pelos humanistas do Renascimento, a do artesão divino de Platão, em que o demiurgo é aquele que manipula a matéria, organizando o caos, criando e moldando as formas do plano inteligível, fazendo-as tangíveis no plano sensível. Durante o Renascimento, essa noção pagã foi incorporada pelos católicos neoplatônicos empregando o exemplo bíblico do Velho Testamento, de Deus como uma espécie escultor — moldando Adão do barro — e daí, para diferenciar o artesão do artista, este último passa a ser considerado um deus na terra, *Deus artifex*.

² Não só museus, como também bibliotecas, arquivos, universidades etc.

³ SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.25.

⁴ cf. SCHWARTZ, Karla Galal. **O lugar do Design nas exposições de arte: algumas contribuições para a definição de suas funções**. Orientador: Alberto Cipiniuk. Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2017. *Passim*.

Ora, o senso comum em vigor entre os pares do campo do *design*, mas não se limitando apenas a essa categoria profissional, é baseado não na teoria, mas na empiria das ações práticas, confundindo suas observações do dia a dia com formulações teóricas e de caráter científico. Ao manipularem objetos da cultura material, não deixam estes profissionais de também estar criando com concepções já existentes, de maneira que podemos observar a importância de tais noções inventadas, bem como as suas relações com o tempo e os vestígios de sua passagem, resultando um misto de épocas, culturas, hábitos e curiosidades, confrontando-os com a realidade do contexto atual em que estão imersos.

É preciso aqui, antes de retornarmos aos museus, trazer ao debate essa eventual competência dos *designers* para planejar ou projetar uma exibição de arte ou de quaisquer outros objetos – a própria noção de criação. Embora tal ideia seja tratada quase de forma hegemônica, sem uma profunda reflexão, dotando o artista de autonomia e liberdade, como uma espécie de gênio criador que lhe concede permissão para ceder a seus impulsos e paixões inatas, tal conceito é algo moderno. E vale lembrar, como afirma Sennett, que na sociedade antiga, bem como na feudal, o “desenvolvimento do talento dependia da observância de regras estabelecidas por gerações anteriores”⁵, ou seja, de uma tradição fortemente normatizada e instituída. Assim, a discussão pode fluir de uma observação mais criteriosa sobre as mudanças que os artistas sofreram no método de execução do trabalho, com consciente ponderação sobre sua produção e nos espaços em que circularam ao longo da história. Dos valores e normas seguidas do antigo artesão ao artista contemporâneo até a noção de metodologia projetual que os *designers* empregam, baseiam-se nessa ideia de criação e por conta dela criaram-se mitos que impactam diretamente na forma como suas obras e objetos produzidos são vistos por diferentes observadores, e mais ainda nas maneiras de apropriação e uso destes por instituições legitimadoras, como os museus.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

A arte, bem como sua criação artística – assim como a singularidade da metodologia projetual –, não pode ser vista, entendida ou ainda estudada sem se considerar o contexto em que emerge, pois "a definição do conceito de arte não se baseia apenas na sua expressão contemporânea, mas envolve a definição do que a arte tem sido na sua história"⁶, como colocado por Cipiniuk. Destarte, é preciso que se verifiquem desde as condições humanas específicas do artista ou do *designer* até as condições sociais, políticas e econômicas em que eles vivem. Há ainda que se observar que tudo isso não se limita ao momento exato da criação, pois certamente há aspectos que a antecedem, tendo em vista que nada ocorre de forma abrupta, ressaltando aqui que inclusive as rupturas e mudanças aparentemente súbitas possuem inúmeros antecedentes, sendo que alguns podem até ser evidentes, mas outros são tácitos e subjetivos.

Assim, desconstruímos a noção de que certos indivíduos e formas expressivas de arte ou de criação singulares poderiam estar à frente de seu tempo. Os artistas, *designers* e artífices, bem como suas obras, são parte pontual de seu próprio tempo histórico, em que as tantas possibilidades e condições que gravitam em seus entornos ensejam a combinação de inúmeros e diversos fatores que, quando articulados de forma inusitada, são capazes de produzi-los. Com isso, deixamos também de considerar o novo como antítese do velho, daquilo que já é conhecido. As novidades são continuações de antigas tradições, de hábitos, de formas já estabelecidas, que se rearranjam em novas maneiras de fazer, usar e pensar.

Devemos também trazer à luz que as obras e os objetos produzidos por artífices e artistas sofreram mudanças quanto a noção de suas funções e seus objetivos. A arte, bem como seus objetos, possuía dimensões utilitárias, o que significa dizer que não se prestava apenas para o mero prazer estético de seu comanditário e daqueles que tinham acesso a esses objetos. Estes tinham como intuito distinguir socialmente, reafirmar poder, fazer lembrar de doutrinas, ensinamentos e comportamentos que não se podiam olvidar. E

⁶ CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. São Paulo: Loyola, 2013. p. 98.

ainda que hoje grande parte da produção artística se diga dedicada ao fruir, devemos nos questionar até que ponto de fato houve mudanças nesse cenário, até onde ela se dedica ao deleite estético e até onde ela está plenamente integrada com as suas estruturas sociais.

Precisamos salientar que as obras eram encomendadas ou chanceladas por membros de elites sociais, dignificando-os enquanto partícipes elegantes desta sociedade e permitindo-os exibir os frutos de seu patrocínio a outros poderosos, em uma espécie de concorrência vaidosa entre os pares. É fulcral apontar que os artistas serviam ao contentamento de tais comanditários, que se figuravam em agentes de legitimação das produções e dos artistas, exercendo suas vontades com rígido controle sobre as artes e, portanto, sobre o gosto, o que significa que não cabia aos receptores daquelas obras, pertencentes a outros grupos sociais, julgar a qualidade ou a pertinência das mesmas.

Os artistas, apesar de circularem entre as camadas mais elevadas da sociedade, não pertenciam a elas, eram *outsiders*⁷ com permissividade que se mostrava maior ou menor de acordo com a habilidade que estes tinham em comungar dos códigos e do *habitus* dos estabelecidos⁸, emulando-se com estes. Dessa forma, é notável que:

os modos, os hábitos refinados e a capacidade de seduzir ou encantar o comanditário de seus trabalhos eram entendidos como etapas do aprendizado da arte da negociação comercial, e embora negados pelos artistas e críticos, eram tão essenciais quanto o domínio técnico do seu ofício.⁹

É relevante se frisar aquilo que pode parecer óbvio aos sentidos, mas não se pode pretender que as obras e os objetos, justamente por serem encomendados e confeccionados pelo gosto daqueles que os custeavam, são menos belos ou que neles falte sensibilidade do seu criador. De forma alguma podemos julgar que o artista que seguia uma tradição é menos hábil ou

⁷ Termo cunhado por Norbert Elias, in: ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, *passim*.

⁸ *Idem*.

⁹ CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* p. 39.

valeroso do aquele que segue sua própria criatividade, até porque esta última também é fruto de estruturas sociais em que o artista é moldado, segundo costumes, ou mesmo por quebras intencionais dos mesmos.¹⁰

Tal como lembra Elias¹¹, as transformações que permitiram aos artistas tornar sua arte mais individual, com maior consciência e concessões aos anseios pessoais do criador, diminuíram consideravelmente a pressão e a influência da tradição e do gosto imposto pela alta sociedade, ditado por aqueles que detinham o poder, ou seja, os estabelecidos.

Ainda que se pretenda que o artista ou o criador tenha hoje total liberdade de criação, devemos questionar até que ponto, de fato, ela é efetiva. Dessa forma, mesmo que muitas comutações tenham ocorrido nesses mundos da arte¹², os arbítrios que afirmam as obras e os objetos tidos como importantes para uma história e uma memória estão centrados em minorias que atuam como agentes de circulação¹³, legitimando aquilo que é pertinente às convenções instituídas em determinada sociedade ou cultura, bem como os interesses das instituições guardiãs do patrimônio, os *marchands* e os críticos de arte. No caso dos *designers*, essas instituições de legitimação são as próprias escolas de formação, em que se concentra o poder real da categoria, além das revistas especializadas, museus e feiras de *design*. Tais instâncias podem lançar e consagrar um artista ou um *designer* e sua carreira, forjar personagens, heróis e grandes histórias, mas também podem destituí-los de seus postos. Podemos ampliar tais considerações no âmbito dos museus, observando que, em outra via, tais personagens e histórias também se engrandecem justo pelo fato de ter seus objetos expostos, e se tornam cada vez maiores e mais valerosos proporcionalmente com suas popularidades, concluindo-se que "a reputação de um artista e da sua obra reforçam-se

¹⁰ WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 23.

¹¹ ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995. p. 50.

¹² Expressão cunhada por Howard Becker para tratar de diversos padrões de atividades coletivas decorrentes de rotinas, de um *habitus* formado por todos e tudo que se relaciona com a produção e o consumo das artes. In: BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

¹³ Bourdieu irá apresentar e versar sobre agentes de criação, circulação e recepção. Cf. BOURDIEU, Pierre. **A economia da trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

mutuamente".¹⁴

Toda essa articulação entre as criações e suas legitimações produz e corrobora convenções instauradas, em que os artistas e *designers* podem até optar por operar à margem delas, mas, ainda que de forma implícita, sabem que traçam caminho incerto, ficando à mercê de tais estabelecidos ou, ainda pior, entregues à própria sorte.

Becker irá tratar sobre tais questões, versando acerca da consolidação das convenções e sobre as novas formas de mecenato, em que:

as escolhas são assumidas e realizadas em função de uma estratégia de relações públicas e de imagem da marca, e por isso são bastante mais conformistas, destinadas a impressionar favoravelmente o maior número possível de pessoas.¹⁵

É nesse ponto que se deve considerar o que são as convenções supracitadas, produzidas pelas nossas próprias estruturas sociais. Tais convenções permitem que se amplie, que se iguale e nivele a grande massa de público, pois criam condições de pessoas heterogêneas circularem em ambientes diversos, ainda que estes não sejam os seus usuais, e que neles se sintam minimamente confortáveis em assumir uma atitude e um comportamento padrão que os permite transitar com o menor constrangimento possível.

Posto tudo isso, podemos supor que as convenções também têm influência direta na formação de um gosto, e se hoje consideramos que este é da mesma forma moldado por tudo que se circunscreve no contexto histórico dos indivíduos de determinada época, é fundamental se questionar por que uma obra ou objeto engendrados por outras gerações, às vezes com grandes distâncias temporais, podem ainda hoje ser tão apazíveis, despertando sentimentos e até laços com pessoas que os olham em nossa contemporaneidade. Ora, qual será o vínculo e até o fascínio que exercem sobre aqueles que não partilham dos mesmos tempos históricos nos quais

¹⁴ BECKER, Howard. *op. cit.* p. 45.

¹⁵ *Ibidem*, p.108-109.

foram concebidos?

Uma boa forma de se começar a buscar respostas para tais questões é considerar aqui a pluralidade de tempos proposta por Braudel, que, preconizando uma "dialética das durações"¹⁶, irá trabalhar diferentes tempos históricos, demonstrando como as diversas temporalidades são fundamentais para as ciências dos homens e para a relação destes com os vários aspectos e estruturas que se modificam e que tendem a se conservar ao longo da história.

Mudanças de estilos, de fins políticos, de alterações de padrões e técnicas estão certamente compreendidas no que Braudel irá chamar de ciclos de média duração, sendo transformações claras para nós quando olhamos tempos extemporâneos ao nosso. Mas, quando se trata das longas durações, que se apresentam como quase imóveis ao longo dos tempos, trazendo vicissitudes sutis nas relações entre os homens e o ambiente em seu entorno, podemos perceber que, apesar das transformações de média duração, há certos aspectos nesses mundos da arte ou de criação que ainda se circunscrevem em estruturas que se perpetuam e se renovam quase que imperceptivelmente, e que abarcam as formas de fazer, de circular, de consumir e fruir a arte, as suas obras e objetos, do mesmo modo que as relações existentes entre artistas e artesãos com aqueles que sustentam e legitimam suas produções, e certamente, também com aqueles que a elas estão sujeitas.

Assim, podemos observar que as obras deslocaram seus sentidos e finalidades quando se transformam de artefato do artesão para a obra de arte do artista, ou objeto de *design* para *designers*, reduzindo seu forte apelo funcional voltado para o social, para se dirigir um pouco mais a compradores diversos, autônomos, de diferentes classes, ganhando traços mais particulares de seus criadores, proporcionando maior proximidade entre o artista e aquele que adquire e frui as obras. Desde então, nesta passagem que remonta à criação do artista como profissional liberal na Idade Moderna, podemos ver que o *habitus* e a *praxis* dos artistas vem evoluindo num contínuo dentro de

¹⁶ BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais: a longa duração", in BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

uma mesma estrutura que se perfaz em uma longa duração.

Voltando então ao espaço museal, as instituições que organizam e promovem tais ambientes apropriam-se dos mundos da arte e do *design* e de uma narrativa histórica que as servem e interessam, e falam aos seus visitantes não apenas com suas próprias vozes, mas também por meio das de artistas e artesãos, seus comanditários e patronos. Nesse ponto, museus são lugares que contêm inúmeras tensões criadas pela multiplicidade de tais vozes, nem sempre concordantes, que podem ser exaltadas ou abafadas pela instituição que as integra.

Para se criar exposições e organizar obras e objetos em um mesmo ambiente, há que se ter leniência com seus apelos, buscando ordená-los *pari passu*, criando uma espécie de harmonia entre eles. Mas, ainda assim, proponho uma reflexão sobre a possibilidade de entrosá-los em uníssono. Será possível, e até provável, que assumam diferentes intensidades para diferentes visitantes? Qual deles irá se destacar e se impor sobre os outros? Será possível que, ordenados e amalgamados, percam ou reduzam suas tensões, corroborando em uma narrativa concisa daquilo que é exibido?

Certamente, devemos considerar as diferenças, particularidades e percepções dos que são submetidos a apreciar as exposições, mas ainda assim pode se pretender operar, com uma determinada margem de acerto, como e o que chegará de maneira mais intensa ao visitante.

Do mesmo modo que no passado artistas eram contratados por comanditários de suas obras, *designers*, museólogos, historiadores e outros profissionais hoje também o são por entidades que mantêm e suportam o patrimônio artístico cultural, como os museus, onde seus interesses pessoais e suas vontades são submetidos e misturados aos das instituições. É interessante se pensar na manipulação e no ordenamento dos objetos, em um âmbito mais restrito, se há algum tipo de influência, similaridade ou sobreposição entre a vontade de tais profissionais, como os mencionados acima, em relação aos artistas e artesãos do passado, da mesma forma que das instituições de hoje com os patronos de ontem.

Tendo em vista os muitos aspectos brevemente mencionados aqui, faz-

se necessário ponderar com cautela as influências diretas e indiretas das obras e de seus objetos que perpassam, que instigam e motivam aqueles que os manejam e aqueles que os absorvem quando já preparados e arrumados. Bem conhecer as obras e os objetos, assim como compreender os processos e as convenções das estruturas em que foram concebidos por seus criadores e comanditários, pode trazer contribuições significativas para a construção de um saber e uma consciência histórica, que são de suma importância para a formação de um pensamento crítico que permita maior autonomia dos visitantes de espaços de exibição, possibilitando que estes possam cada vez mais alargar seus conhecimentos, em vez de estarem passíveis de aquiescer sem controvérsias às narrativas e às sensações que lhes são impostas.

BIBLIOGRAFIA

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho**: moldura simbólica da identidade brasileira. São Paulo: Loyola, 2003.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.