

ARQUEOLOGIA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. VESTÍGIOS DE UMA GÊNESE: O TRABALHO ARTÍSTICO EM SEU MOVIMENTO

ARQUEOLOGIA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. VESTÍGIOS DE UNA GÉNESIS: EL
TRABAJO ARTÍSTICO EN SU MOVIMIENTO

Stela Maris Sanmartin

CAR-UFES

Resumo: Este trabalho evidencia o processo de criação em artes visuais e apresenta os caminhos criativos que estimulam atitude exploratória que permitem ao artista criar. O ponto de partida para a construção teórica incide diretamente sobre o sujeito criador iniciando um diálogo entre a Psicologia Analítica, a Criatividade e os Processos de Criação em Arte, por meio do método proposto pela Crítica Genética. A investigação objetivou especificamente explorar as dimensões interiores do processo criativo do artista contemporâneo José Spaniol

Palavras-chave: Artes Visuais; Criatividade; Crítica Genética; Processos de Criação.

Abstract: *Este trabajo presenta el proceso de creación en Artes Visuales y los caminos creativos que estimulan actitud de exploración y que permiten al artista crear. El punto clave para la construcción teórica va directamente sobre el sujeto creador empezando un diálogo entre la Psicología Analítica, la Creatividad y los Procesos de Creación en Arte, por medio del método propuesto por la Crítica Genética. La investigación tuvo como objetivo específico explorar las dimensiones interiores del proceso creativo del artista contemporáneo José Spaniol.*

Keywords: *Artes Visuales; Creatividad; Crítica Genética; Procesos de Creación.*

Introdução

“Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento.” (Sanmartin, 2004), cria a metáfora de uma ‘paisagem’ com ‘regiões’, consideradas fundamentais, para pensar sobre a ação criadora, ou seja, sobre o processo criativo que culmina em um trabalho artístico.

O ponto de partida para a construção teórica do trabalho incide diretamente sobre o sujeito criador. Assim, a Psicologia Analítica (Jung, 1875-1961) foi referência para entender a vida psíquica, o trânsito entre a consciência e o inconsciente no processo criativo, fonte da imaginação criadora que culmina na produção artística. As teorias da Criatividade foram utilizadas para entrelaçar as dimensões: pessoa, processo, produto e ambiente (Kneller, 1978), destacando as fases do processo criativo (Wallas, 1926). Por último, a Crítica Genética (Salles, 1998) forneceu critérios metodológicos para a análise do processo criativo do artista selecionado para a investigação, por meio dos vestígios que os registros de processo indiciam.

As perspectivas teóricas

A psicologia Analítica: o inconsciente e a arte

A psique, na perspectiva Junguiana (Grinberg, 1997), constitui-se da consciência e dois tipos de inconsciente: o pessoal e o coletivo. O inconsciente pessoal é configurado pelas camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas, traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida e perdidos na memória consciente. O inconsciente coletivo, por sua vez, corresponde às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comuns à todos os homens. Um substrato arcaico da psique, herança comum que transcende os conteúdos puramente pessoais, todas as

diferenças de cultura e de atitudes conscientes.

Com relação ao conceito de realidade (Silveira, 1992), Jung não aceita como reais unicamente os dados fornecidos pelos sentidos, de modo direto ou indireto e declara que a realidade contém tudo quanto ele possa conhecer, pois qualquer coisa que atue sobre ele é real e presente. Considera o inconsciente como parte da natureza, como algo objetivo, real, genuíno e afirma que os produtos de sua atividade merecem o maior crédito, pois são manifestações espontâneas de uma esfera psíquica não controlada pela consciência, livre em suas formas de expressão.

A energia psíquica transforma-se em imagem e Jung (1964) reconhece nela grande importância, um auto-retrato do que está acontecendo no espaço interno da psique. Para a Psicologia Analítica as imagens do inconsciente podem representar conteúdos do inconsciente pessoal em emoções e experiências vivenciadas pelo indivíduo, logo reprimidas, e as imagens de caráter impessoal que se configuram a partir de disposições inatas inerentes às camadas mais profundas da psique, à sua estrutura básica (inconsciente coletivo) que se manifestam por meio das imagens arquetípicas¹.

As imagens arquetípicas, caracterizando-se como simbólicas, tecem os temas míticos que exprimem, condensam as mais intensas experiências da humanidade e, para Jung, as imagens de caráter mitológico são a linguagem inata da psique em sua estrutura profunda, raízes de nossa vida psíquica, fonte de toda imaginação criadora.

1 Jung denominou de arquetípicas as imagens do inconsciente coletivo que configuram vivências primordiais da humanidade, semelhante nos seus traços fundamentais, em toda parte do mundo, podendo revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam exprimindo, porém, sempre os mesmos afetos e ideias.

Os símbolos são os grandes organizadores da libido² e o uso por Jung do termo símbolo é muito preciso. Um símbolo é, no entender de Jung, o melhor enunciado ou expressão possível para algo que é ou essencialmente incognoscível ou ainda não cognoscível, dado o presente estado de consciência. O verdadeiro símbolo deveria ser entendido como uma expressão de uma ideia intuitiva que não pode ser formulada de outra forma ou de maneira melhor.

O símbolo, na concepção Junguiana, constitui uma linguagem universal infinitamente rica, capaz de exprimir por meio de imagens, muitas coisas que transcendem as problemáticas específicas dos indivíduos. Considerando o caráter simbólico da obra de arte, na perspectiva de Jung (1991), sua origem não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas na esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade, superando o pessoal, localizando-se para além do efêmero, do apenas pessoal. Neste caso a obra de arte atinge dimensões suprapessoais que, muitas vezes, transcendem a compreensão consciente.

A Criatividade e suas dimensões: pessoa, processo, produto e ambiente criativo

Este potencial tem acompanhado o homem em suas buscas, realizações e perguntas desde que este existe. Sempre foi e continua sendo uma necessidade, pois o homem cria em função de sua sobrevivência, mas também por querer realizar-se, encontrar sentido e dar significado à sua vida.

Se o impulso criador é constitutivo da condição humana, seu estudo reflexivo e científico é recente, mas já assinala constantes universais, aceitas por uma ampla comunidade científica

no que diz respeito à intencionalidade da ação, a transformação do meio que ela provoca e a necessidade de comunicar o resultado conquistado. Portanto, estudar criatividade ainda é um campo fértil e promissor para pesquisas e objeto de estudos sistemáticos, pois há muitas frestas a serem preenchidas.

As teorias filosóficas antigas aproximaram a criatividade da ideia de dom reservado a poucos e associada ao sobrenatural, ao domínio da fé. (Guerreiro e Wechsler, 1993) Na Idade Média a criatividade esteve associada aos conceitos de bruxaria ou sinal de desajustamento ou loucura. Com isto, muitos artistas e cientistas foram interpretados como ‘lunáticos’, pois tendiam a colocar-se no limiar entre insanidade e a resolução crucial de um conflito. (Baraúna, 2011) As abordagens biológicas trazem a ideia de que a criatividade é hereditária, transmitida internamente pelos códigos genéticos e, portanto, não educável. (Guerreiro e Wechsler, 1993).

Segundo Guerreiro e Wechsler (1993, p.2-26) a Psicologia contribuiu e contribui muito, por meio de investigações sistematizadas, na busca de explicações para ampliar a compreensão acerca da Criatividade. Ao analisarmos as teorias observamos que o conceito evolui do foco psicológico/individual ao prático/pragmático/vivencial abrindo o campo para as influências sócio ambientais.

Nesta perspectiva Alencar e Fleith (2003) observam que, ao examinar a literatura sobre Psicologia da Criatividade, as teorias recentes têm sido pouco divulgadas e, justamente estas teorias, são as que consideram as influências de fatores sociais, culturais e históricos no desenvolvimento da criatividade.

As autoras apontam três modelos de criatividade elaborados nessa abordagem: a teoria de investimento em criatividade de Sternberg (1988, 1991; Sternberg & Lubart, 1991, 1993,

² Libido na perspectiva de Jung significa energia criadora

1995, 1996), o modelo componencial de criatividade de Amabile (1983, 1989, 1996) e a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi (1988a, 1988b, 1988c, 1996).

O modelo sistêmico propõe que a criatividade é o resultado da ação do **indivíduo** com sua bagagem genética e experiências, em um **domínio** específico (cultura) que será avaliado e validado por um **campo** composto por especialistas (sistema social). Assim, a criatividade passa a estar contextualizada no tempo, na história, no conhecimento e nas implicações da ação criativa a interferir no mundo. Como nos diz Torre (2005) ela passa de atributo pessoal para um bem social e como característica ou qualidade humana é a melhor forma de explicar as mudanças do ponto de vista individual ou social em todas as áreas de conhecimento e atuação do homem.

É a partir de uma **necessidade** que a Criatividade é acionada, não qualquer necessidade, mas aquela que surge sem respostas ou que precisa modificar as já existentes. Portanto, um impulso que aciona o processo de geração e desenvolvimento de ideias, que permita propor, criar, enveredar pelo que ainda não existia, ou não daquela forma, para apresentar o incomum, não usual, original.

O **processo criativo**, caminho pelo qual o artista percorre para criar, permite que ele experimentalmente com liberdade os materiais e por meio de linguagem específica instaure o novo. O estudo científico da criatividade em seus primórdios recebeu contribuições valiosas de pessoas alheias à comunidade científica psicológica. Wallas (The art of thought) em 1926 fez a primeira descrição do processo criador baseando-se na experiência pessoal, referida pelo físico alemão Helmholtz. Descreveu quatro fases para o processo criativo: *preparação, incubação, iluminação e verificação*. Na fase da preparação defini-se o problema e coleta-se dados; na incuba-

ção, há um ‘trabalho inconsciente’ ou período de dormência; na iluminação surge a ‘boa ideia’ e finalmente na verificação checa-se os resultados. Posteriormente George Kneller (1978) amplia o modelo de Wallas (1926), incluindo a ‘aprensão’, fase em que o indivíduo tem a sensação ou a percepção de que existe um problema a ser resolvido ou sente-se perturbado por alguma coisa que é preciso solucionar. Assim iniciado o processo e com muitos dados disponíveis: “O inconsciente sem limites, desimpedido pelo intelecto literal, faz as inesperadas conexões que constituem a essência da criação”. (Kneller, 1978, p.67).

Considerando que a obra de arte possui caráter ontológico, será mais adequado pensarmos em criação que, similar a inovação de ruptura, se diferencia do vulgar, do habitual, reprodutor e que adquire valor para o sujeito e para o contexto social. O resultado criativo surpreende, é novo, original e rompe com o estabelecido, cria um novo contexto, muda a realidade, interfere, transforma.

O método proposto pela Crítica Genética (Salles, 1992) será tomado como base para realizar a análise dos processos de criação da obra “Mirante” (1997) do artista contemporâneo José Spaniol.

Análise

Uma localidade: documentos de processo e obra de José Spaniol³

Para este estudo disponibilizou sua dissertação de mestrado intitulada ‘Anotações de um Processo de Trabalho’ de 2003 sob orientação de Marco Giannotti; dois cadernos de registros, um pequeno de 1997 e um grande de 1994 até 2004, além de dois CDs com imagens dos seus

³ Ver currículo em <http://lattes.cnpq.br/5218290416122454>; e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9571/jose-spaniol>



Figura 1. Teto Chão,
2002 mármore e
latão dimensões
variáveis [10
peças], Foto José
Domingues Freitas,
catálogo Galeria
Nara Roesler, 2002.



Figura 2. **Mirante**, 1997, taipa de pilão 400x520x520. Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

trabalhos. Realizamos também uma entrevista semi-estruturada com o artista no dia 05 de maio de 2004 perguntando sobre sua fonte de inspiração; os motivos que o levaram a fazer arte e como ele descreveria seu percurso criador.

Quanto sua fonte de inspiração, Spaniol diz não ter muita regra. “Geralmente o próximo trabalho já se apresenta enquanto estou realizando, fazendo. Quando tenho a sensação de ter ‘passado do ponto’ é como se eu estivesse querendo fazer o outro.” (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao descrever a gênese do trabalho “Teto Chão” de 2002, conta que este trabalho surgiu do desenho da chuva, que um dia observando a névoa, viu os fios de chuva ser carregados pelo vento. Eram fios tão finos que, sem o vento, caíam tão perpendiculares ao chão que não pareciam reais. Aquela impressão marcou, foi

registrada em forma de desenho e anos depois surgiu o trabalho “Teto Chão”. Hoje percebe que ele nasceu daquela circunstância, daquela apreensão sensível. Durante a reflexão sobre seu percurso criador, imediatamente se lembrou do trabalho intitulado ‘Mirante’ realizado para a exposição Arte Cidade São Paulo em 1997, no terreno da fábrica dos Matarazzo, instalação escolhida para esta análise.

Fomos visitar a fábrica e realmente aquele lugar era muito sedutor, mas também parecia que lá tudo estava pronto. Não decidi de imediato e ia passear por lá até que, ao ver a fábrica de longe, pensem que poderia fazer uma construção para que as pessoas pudessem olhar a fábrica de fora, de longe. Olhar a fábrica deste ponto de vista. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Nas anotações do diário, Spaniol define conceitualmente seu trabalho como: ‘uma pintura feita da própria paisagem, da terra, de vento e de chuva’ (caderno do artista). Na entrevista

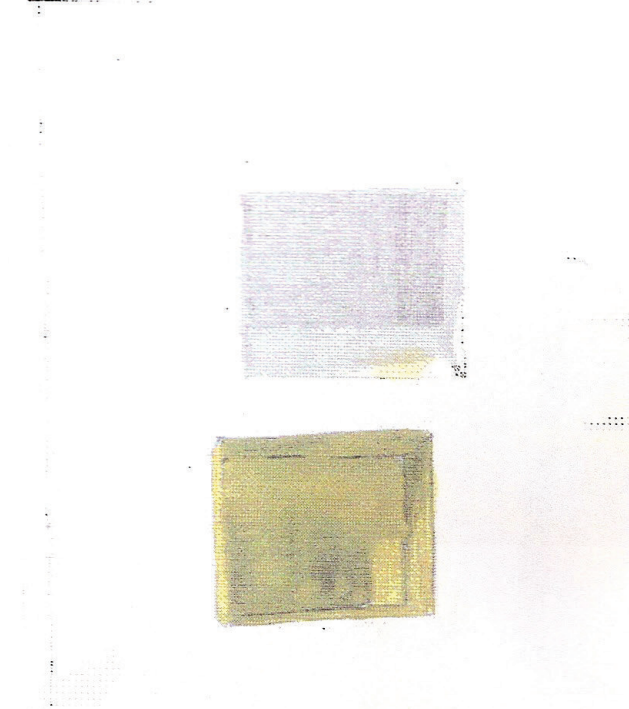
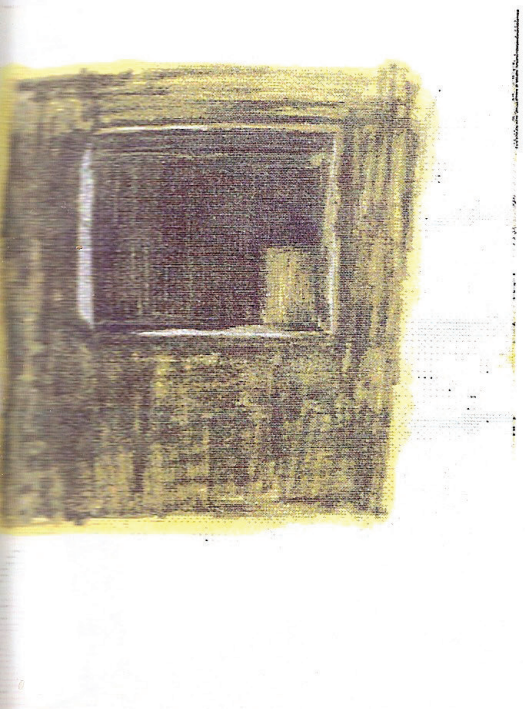
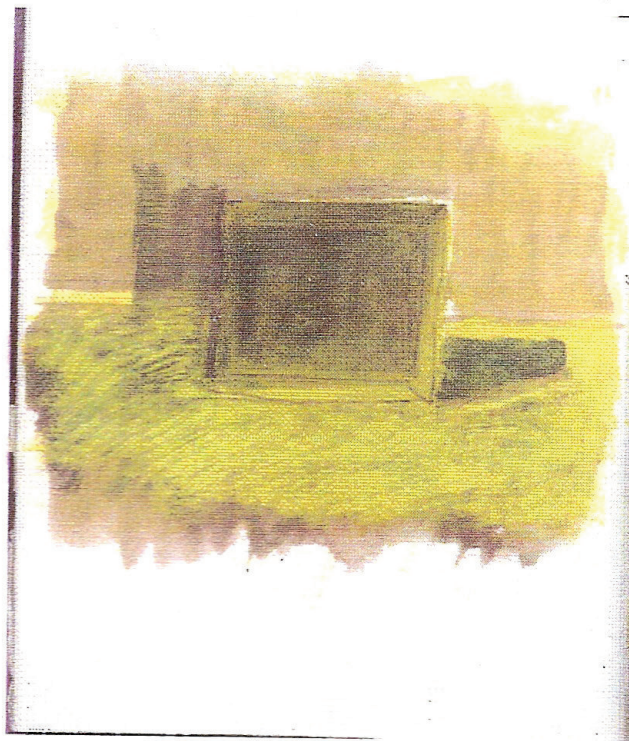
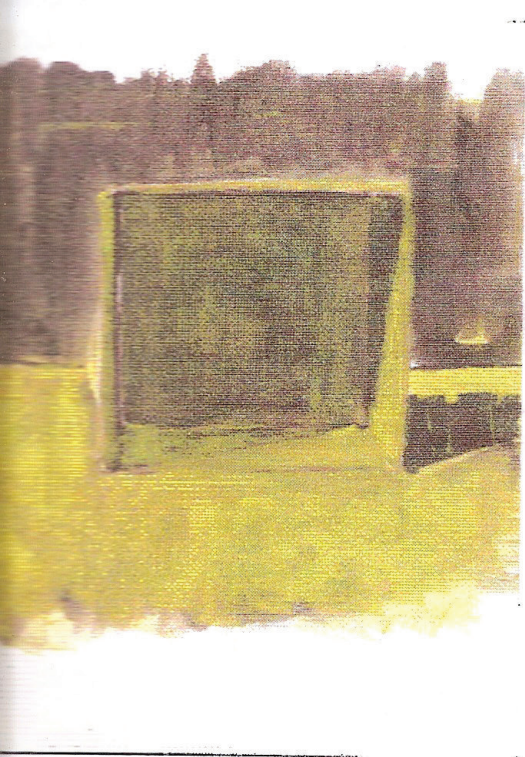


Figura 4. Estudos dos cortes/caixas nas paredes que funcionariam como relógio solar, caderno do artista, 1994.

Spaniol esclarece que assumiu como critério não levar nem tirar nada de lá. A construção em taipa de pilão deveria ser executada com terra retirada do próprio local para integrar-se à paisagem e o trabalho deveria recriar ou criar nova paisagem. Os cadernos registram inúmeros estudos sobre a posição das paredes, indicações de procedimentos e cálculos, receita da taipa, posição do relógio solar, entre outros.

Os furos nas paredes recortavam a paisagem e permitiam ver a fábrica de vários ângulos. Os baixos relevos funcionavam como relógios de sol. Construí um cubo de madeira e os coloquei no lugar. A cada meia hora fazia o desenho-registro da sombra para estudar quais os ângulos que eu deveria construir os baixos relevos. Havia um momento do dia que o sol não produzia nenhuma sombra e as paredes pareciam lisas, uniformes. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004).

Depois dos estudos, o projeto estava pronto, mas na hora da execução os imprevistos começaram a aparecer e o artista passa a levantar alternativas para viabilizar a realização do trabalho.

Na hora de construir a matéria nos prega umas peças. As ideias vêm do mundo da imaginação e no projeto parecia tudo perfeito. Eu havia projetado cavar uns baixos relevos ao lado das paredes que conversariam com as inscrições das paredes, mas na hora em que começamos a cavar... aquele terreno era aterro. Havia uns 40centímetros de terra e depois encontramos sacos de entulho. Desta forma, tive que levar vários caminhões de terra para o local. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao invés de levar um trabalho para o espaço, o artista leva terra e constrói um espaço para a observação da fábrica. No Mirante o material escolhido para a construção se funde com a paisagem, mas o interesse em estar no Mirante não era olhar para dentro e sim para fora, pelos

buracos e frestas. Dentro do mirante o espectador, isolado do contexto exterior pelas paredes e chão de barro, tinha como possibilidade olhar o céu e ao observar as caixas onde a luz do sol movia a sombra, perceber a passagem do tempo.

Algumas considerações

Retomando as perguntas de partida: Será que o artista se dá conta de seu próprio processo de criação? Ele sente esta necessidade?

No caso do artista em pauta, pelo próprio fato dele realizar uma dissertação intitulada “Anotações de um processo de trabalho” percebe-se a atenção dispensada ao percurso criador e o quanto a reflexão amplia a consciência sobre o que está sendo feito ou os trabalhos já realizados, buscando conexões entre eles ou para projetos futuros,

Outra questão a ser enfatizada é a importância dos registros de processo. As anotações das ideias, bem como sobre os procedimentos da execução das obras permite a reflexão e evidenciam a não linearidade, não temporalidade no percurso criador, mas assinalam as recorrências, as constâncias e a gênese dos trabalhos.

Sobre o uso dos métodos criativos o artista, muitas vezes, não conhece o método, mas usa seus princípios intuitivamente. Na pesquisa realizada constatamos que os cadernos de José Spaniol denotam uma apreensão sensível das ideias como também procedimentos lógicos nos estudos, portanto há presença de momentos mais intuitivos (divergentes) e lógicos (convergentes) princípio base do método Solução Criativa de Problemas modelo Osborn, Parnes (Isacksen, 1996), por exemplo. Também há forte presença das metáforas e analogias (PRADO, 1987) outro método clássico em criatividade.

Refutamos a hipótese de relacionar o momento de preparação como ação mental ape-

nas consciente e com um movimento de domínio do ego. Neste caso específico percebemos a fase mais intuitiva da “apreensão” antecedendo a mais exploratória da preparação onde ocorre o levantamento das informações necessárias a execução do projeto.

No processo criativo acontece o jogo entre inconsciente e consciente, o impulso que captura a ideia e a criação materializando o desejo em forma por meio do embate com a matéria. Neste percurso vemos a conjugação daquilo que é sabido, controlado, esperado, planejado com aquilo que se faz surpreender pelos acasos e arbitrariedades (OSTROWER, 1995), acontecimentos em que o artista sensível ao agora com flexibilidade inicia, avança e estende suas percepções fazendo, formando, originando presença de novos objetos.

Portanto, entrelaçar vida psíquica, criatividade e arte tem sentido na direção de encontrar a voz do artista rumo à construção de sua poética. A natureza fundamental do processo revela que o ato criativo emerge da interação profunda e próxima dos principais espaços da personalidade, da mente, sentimentos, afetos, conhecimento e imaginação criadora fundindo-se com energias de processos inconscientes e transpessoais sem ignorar as zonas de intersecção entre as escolhas absolutamente individuais e sua inserção no meio sócio-cultural.

Referências

ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. Contribuições teóricas recentes ao estudo da Criatividade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v.19 n.1 Brasília jan./abr. 2003. Acessível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0036j.html> data de acesso 14 novembro de 2016.

BARAÚNA. Tânia. Seminário Dimensões da

Criatividade. **Fichário do curso FAAP/UFPA conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação**. São Paulo: FAAP, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Gestão qualificada: a conexão entre a felicidade e negócio**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung O homem criativo**. São Paulo, FTD, 1997.

GUERREIRO, M.C. e WECHSLER, S. M. **Sobre Criatividade**. *Jornal de Psicologia*, 1988, p. 3-7.

ISACKSEN, S. **Solución Creativa de Problemas**. Santiago de Compostela: Colección Máster: Monografía de Creatividad Aplicada, 1996.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.

____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, Vozes, 1991.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo, IBRASA, 1978.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1995.

PRADO, David. **Manual de Activación Creativa**. Santiago de Compostela: Centro de Estudos Creativos – LUBRICAN, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Uma Introdução**. São Paulo, EDUC, 1992.

SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da criação artística**. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento. Dissertação [Mestrado]. Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2004.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo, Ática, 1992.

TORRE, Saturnino de la. **Dialogando com a Criatividade: da identificação à criatividade paradoxal**. São Paulo: Madras, 2005.

WALLAS, G. *The art of thought*. London: Jonathan Cape, 1926.

Stela Maris Sanmartin

Doutora em Educação pela USP (2013), é Mást-ter em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004). É membro do Conselho Deliberativo da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação CRIABrasil e do Conselho Editorial Nacional da Revista Ibero-Americana de Criatividade e Inovação RECRUAL. Atualmente professora adjunto II e chefe do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em Vitória.