

## O ensino de arte em arquitetura: a arte e a crítica da arte

Paulo Diniz<sup>1</sup>  
[pfdiniz68@gmail.com](mailto:pfdiniz68@gmail.com)

### Resumo:

Este artigo versa sobre a experiência e os questionamentos surgidos no decorrer da disciplina de História da Arte e da Arquitetura. A princípio, a História da Arte e da Arquitetura sofrem de um academicismo que delega a estas disciplinas a propriedade de trabalhar com formas que compõe o conhecimento visual do entendimento daquilo que porventura se considera arte e arquitetura.

**Palavras-chave:** História da Arte; Belartismo; Arte e Arquitetura.

### Abstract:

This article is about the experience and the questions arising in the course of the discipline of art history and architecture. At first, the History of Art and Architecture suffer a scholarship that delegates to the properties of these disciplines work with shapes that make up the visual knowledge of understanding of what that might be considered art and architecture.

**Keywords:** History of Art; Art; Architecture and Beaux-Art.

### Arte e Crítica da Arte

Este artigo versa sobre a experiência e os questionamentos surgidos no decorrer da disciplina de História da Arte e da Arquitetura. A princípio, a História da Arte e da Arquitetura sofrem de um academicismo que delega a estas disciplinas a propriedade de trabalhar com formas que compõe o conhecimento visual do entendimento daquilo que porventura se considera arte e arquitetura.

Caberia às disciplinas de História da Arte e da Arquitetura dotar o aluno de um repertório formal com o qual se construiria ou se interpretaria o espaço a nossa volta. É bom frisar, que isso já vem sendo formatado [é essa mesma a expressão] no ensino médio, nas disciplinas de Literatura. Único contato dos alunos com algo próximo à crítica da arte, na chamada crítica literária.

---

<sup>1</sup> Paulo Fernando Dias Diniz. Historiador e Designer, mestre em Comunicação. Professor de História da Arte e da Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Damas.

A tradição *belartista* dos cursos de Arte e Arquitetura corroborou para esta genealogia da forma, a que chamamos de estilos. Rotulam-se as formas e dispõem-nas em compartimentos para que possam ser combinadas ou reedificadas. Constroem-se linhagens, vocabulários, vernáculos e gramáticas, de forma que, dependendo de constâncias formais, reduzimo-nos ao estilo.

O estilo, que deveria ser a conclusão final da análise formal, torna-se um elemento *a priori*. Ou seja, passa a ser o pressuposto formal. Aquilo que não se encaixa em determinado estilo, deve ser escondido ou relegado à exceções para preservar a pureza e a constância formal.

Esta taxonomia da forma tem por origem naquilo que será a grande escola de análise crítica da arte, que é a linhagem anglo-saxônica iniciada por Heinrich Wölfflin e a Escola Austríaca de Aby Warburg. Esse grupo vai se diferenciar por analisar a forma da arte. E a partir de então, gerar juízos sobre a forma. A intenção do autor e a estética estariam na forma pela forma.

A linhagem criada por Wölfflin vai ter por expoente a base da crítica e da definição dos estilos pela forma, que divide com a visão do sentido e não da forma, a crítica da arte ocidental. Arnold Hauser, Erwin Panofsky, Nicolaus Pevsner, Harry Osborn, Ernst Fischer, Ernst Gombrich, são referências capitais da crítica anglo-saxônica da arte. Guardando-se as devidas particularidade, e discordâncias de pensamento, fundamentam-se no aspecto da forma para o juízo artístico.

Para esses autores da análise da arte, o importante era criar um quadro evolutivo, uma evolução da forma. Reflexo dos impasses e superações da sociedade. A forma artística, envolta em seus valores culturais é criada através de todo um *savoir-fair* formal, aprendido e apreendido pelo produtor de arte, genericamente histórica.

Um exemplo de Gombrich ao afirmar que o artista reproduz em sua obra todo seu conhecimento prévio, no qual nenhuma forma é aleatória, é histórica. Embora este autor se concentre no significado da forma, incorporando-se uma semiologia da forma artística.

Uma referência para o aprofundamento nesta formação da crítica ocidental da arte é o livro de Omar Calabrese. No entanto, não é intenção deste artigo tal análise, nem este é o formato. Pois, para tal análise o fôlego conceitual deve ser bem maior em respeito ao tamanho desta tradição.

Este prólogo, de uma Historiografia da Arte, foi posto apenas para dar uma referência ao que vai ser debatido à frente que é a formalização do estudo da arte em detrimento do seu valor crítico *per si*.

O estudo da arte por tradição teórica e, principalmente, o legado academicista da formação dos arquitetos reforça o estudo da disciplina de História da Arte com a construção de um quadro evolutivo da forma artística à disposição do aluno, para utilizá-lo de acordo com o seu bom senso. O mesmo serve para a História da Arquitetura, com sua clássica linhagem. Neste caso, uma sucessão de orientados e orientadores de Oxford, com Reyner Banham,

Nicolaus Pevsner e Charles Jenks. Estaria hoje o aluno na ponta do processo evolutivo e a sua disposição, todas as bagagens deste legado.

Este modelo de entendimento e de formação do ensino da Arte e da Arquitetura adotado em todas as faculdades de arquitetura, mesmo naquelas cuja origem não está na tradição belartista, mas na tradição politécnica mas voltada para a engenharia. Porém, este modelo não comporta uma análise crítica da arte, ele se fundamenta em uma pressuposição da arte, um valor absoluto adquirido pelos objetos da arte e da arquitetura.

A disciplina de História, Arte ou Arquitetura, prescinde de um saber crítico que se assenhere de fundamentos para análise dos conceitos, das postulações e dos juízos sobre a forma e a arte. A crítica é peça fundamental no estudo da história da arte e da arquitetura. Não serve para elaborar e estudar as formas passadas, mas saber por que elas vêm infestando a atualidade.

Não temos que copiar o passado. Mas, aprender com ele, de maneira a não reproduzi-lo como um catálogo de formas belas. Pois, as formas não existem por si. A pergunta que cabe aqui é: por que as formas se repetem? Jogar isso para a tradição é criar uma ideologia da arte. A razão não está no passado. Está no passado, está no presente, e no contemporâneo de cada produção artística ou arquitetônica.

Cabe à história questionar a arte e a arquitetura: decifra-me ou te devoro! Mas já sabemos a resposta: é o homem. Este é o cerne da crítica histórica, a arte é sua exteriorização, a solução análise da sociedade presente. Mais importante do que os estudos das pirâmides do Egito é saber por que hoje se constroem pirâmides em shoppings ou em museus, se não se enterram pessoas lá dentro. Se arquitetos constroem *forvns* [com a letra *vê* mesmo] e arcadas, o que eles querem ser?

A disciplina de história traz em si a teoria crítica. A arte não é um dado pronto, é algo construído historicamente, e por tal, passível de crítica e revelação [*re*-velar: tirar o véu!].

Na análise crítica da construção dos conceitos dos estilos, todos, com exceção do futurismo, tiveram seus epítetos colocados a posteriori. O juízo sobre a forma não é algo enganador, entretanto a sua vulgarização e rotulação o tornam, sem um conhecimento analítico prévio, algo pré-conceitual e reducionista. Termos como Barroco, Renascentista, Expressionista dizem-nos apenas uma rotulação que pode variar de autor para autor, ou a criação de juízos pré-fabricados sobre algo tão vago e abrangente como o conceito de arte. Só nos dizem alguma coisa quando contextualizados e conceituados através da relação formal entre si e as formas contemporâneas.

Temos distorções claras no conhecimento sobre a História da Arte e da Arquitetura como alternância entre razão e emoção nos esquemas da arte Renascentista – Barroco - Neoclassicismo – Romantismo e Modernismo. O clássico modelo de apostilas para o vestibular. Uma crítica lícita, sem muito aprofundamento, já denota incongruências neste esquema, que não está presente apenas em apostilas, aparece em qualquer sumário de compêndio de história da arte como Wölfflin e Hauser. O primeiro elaborou e o segundo difundiu este esquema. Mas não podem ser culpados pela idiotização provocada pelos

literatos de cursinhos. Ressalve-se a profundidade e vigor das análises que partem da forma como fundamento para a compreensão e crítica da arte.

O problema maior no modelo formal de análise da arte é quando novos *media* surgem no panorama da crítica artística. Novamente a tradição *belartista* amarrou os formatos de arte: escultura, pintura, música [que não é estudada em arquitetura], literatura, arquitetura e teatro. No caso, resumiria as artes plásticas [da forma], que se fundem entre si.

O cinema, a televisão, o rádio, o computador pulverizaram as artes plásticas. Porém, são eles que reforçam o formalismo das artes, e mesmo sendo *media* novos, seu conteúdo, sua forma, remonta o passado. Ou seja, o problema não está no passado, está no presente.

A crítica e a teoria crítica, não estão no passado, estão no presente. O ensino de história ou arquitetura deve ser crítico, principalmente para desmistificar a arte, torná-la humana, que é a sua origem. Não é pintura que faz arte, ou o cinema que faz arte: é o ser humano. Imputamos qualidades ontológicas a objetos. Os conceitos são representações ou abstrações, não existem em si, mas apenas quando confrontadas com o espaço-tempo humano. Objetos mudam de valor, qualificando-os ou desqualificando-os, pelo discurso sobre a arte, mas não por sua qualidade ontológica. Até seria falso usar o termo ontológica, já que este pressupõe um ser, entretanto por seu valor cultural e ideológico.

O belo e a arte são construções históricas e ideológicas, fundamentados em academias ou sinecuras, que deslocam o debate do ser humano fazedor de arte para o abstrato conceito de artista. A crítica da arte necessariamente passa pela análise do belo. Entretanto, na formação cultural do ocidente vai ser a estética e não a teoria da arte que atesta a validação de objetos artísticos ou sua desqualificação.

### **Arte e Beleza: da *kalistica* à *estética***

A beleza já foi abolida desde o final do século XIX. Porém, por que os estetas e alguns teóricos insistem em ressuscitá-la? Todo e qualquer ideal a ser atingido, pelo seu viés platônico, é a priori imutável e imperecível; o belo e a beleza, no momento em que se resgatam sua tradição racional e ocidental, incorporam valores que por se acharem ideais, em ideias se afirmam. A beleza e o belo só se afirmam como juízo de valor, uma categorização a priori, universal e racional.

Do darwinismo social “quanto mais belo uma espécie maior sua probabilidade de preservação”, às justificativas religiosas, sublimando o divino em representações simbólico-artísticas, temos uma quantidade de críticos ou estetas que com um rotulado e petrificado saber, nos enchem de livros sobre teorias e história e estética da arte.

A sublimação da arte como parte do belo, corolário do não belo como não-arte percorre os corredores de universidades e de editorias de arte, seja em suplementos de periódicos, seja de livros de especialistas. A arte se eleva através do belo e do culto, vista como fruição e sublimação de estágios culturais. Em uma sociedade que se baseia no conceito de arte como propriedade, o valor desta está sempre associada a valores financeiros ou a grupos lesa-aristocráticos.

Os renascentistas inventaram a arte-propriedade, só que eles tinham consciência que esta propriedade estava no artista e não no comprador. Não se precisou de muitas décadas para que esses valores se invertessem e o comprador passasse a definir o preço das obras.

Este comércio precisava de avalistas com métodos racionais para dar valores ao que os pintores pensavam que estavam nas suas pinceladas e não no deslocamento de sua obra de uma parede para outra. O iluminismo daria a base para estes avalistas da beleza e sua conversão em *ducados, florins e tallers*.

O racionalismo e o cientificismo vão valorar o belo na arte como na idade média a Igreja Católica tinha a autoridade espiritual sobre a obra que ela direcionava: algo existente *per si*. Termos como *kalística* ou *estética* são formulados em uma arte e uma teoria do belo. Frise-se que os conceitos de arte e de estética pouco tem a ver com o belo, diferentemente de *kalística*, o estudo do belo.

A estética associava-se aos sentidos. O belo chega-nos pelos sentidos (*aestèsis*) causando-nos boas e más sensações, e pelas sensações construímos nosso juízo da arte. Kant vai categorizar essas sensações e criar seus juízos estéticos. Embora, os críticos, após eles se impregnarem do platonismo, plotinismo, agostianismo e outros ismos da ideia a priori do juízo de valor. A partir daí ficou fácil lançar juízos, desde que tais juízos estivessem associados a alguma sinecura, academia universidade ou movimentos: curadores, professores, estetas ou coisas que os valham.



Como Midas, a arte e a beleza passam pelas mãos destes grupos teóricos, que alçam às alturas objetos artísticos à peça de valor agregado, seja um amigo do artista, seja um artesão que queira mudar de status estético: artesão só é folclore em sociedades ditas e assumidas aristocráticas.

Este modelo de arte é atingido com a reprodução em série, analisado em texto clássico de Benjamin. Porém, mesmo como toda crítica, a escola de Frankfurt com sua teoria crítica, manteve o costume *belartista* de valorar a obra de arte segundo preceitos e juízos consagrados do belo e culto. Dando o valor a objetos únicos e justificados por um grupo de teóricos da arte.

A arte, em todas as suas expressões, passa pelo dilema da cópia e da falsidade. Ela incorpora, dentre todas as representações humanas, esta dicotomia de não ser nada e de ter um valor absoluto de coisa existente.

### **O sorriso da Monalisa: : O Falso e a Cópia**

Enfatizo as divagações acima com uma análise do quadro referencial na história da arte: a Monalisa, ou La Gioconda. Estudos comparativos é o mais óbvio em teoria e história da arte. Dessa forma, vamos questionar a veracidade da Monalisa louvriana e outra pertencente ao autor deste artigo, como se segue abaixo:

Monalisa do Louvre	Minha Monalisa
	
<p>Fonte: <a href="http://www.louvre.fr">www.louvre.fr</a></p>	<p>Fonte: arquivo do autor</p>

Um breve histórico da louvrina: Em 1910 o quadro foi roubado e às vésperas de começar a 1ª Grande Guerra foi achada pela Interpol. Não apenas uma Monalisa foi encontrada, mas várias. Pelas referências de Coli, foram quatro no total. Portanto, o contexto da Monalisa louvrina não é a Itália fracionada dos Borgias e Médicis, mas do modernismo em seu *debut* da 1ª Grande Guerra. A louvrina pode ser cópia. Pior, ela é falsa por não se assumir cópia e tentar referendar um passado do *cinquecento* italiano e não do revanchismo francês do final do século 19 e início do século 20. O fato está explicitado nos olhos embotados de ironia da louvrina, como se segue abaixo:

Olhos Monalisa do Louvre	Olhos minha Monalisa
	
<p>Fonte: <a href="http://www.louvre.fr">www.louvre.fr</a></p>	<p>Fonte: arquivo do autor</p>

Ao lado da louvrina, a Monalisa deste autor não engana ninguém: é cópia. Mas, não é falsa. Atente o leitor que a modernidade que transpassa pelas Monalisas se dilui na inveracidade da interpretação dos olhos sem ironia da Monalisa da esquerda. Logicamente,

as pinceladas das cores da Monalisa da direita lhe justifica como obra de arte e a da direita com seus pixels e policromia, são frutos da cultura de massa e dos *mass media*<sup>2</sup>.

Um outro detalhe que afasta ainda mais a veracidade da Monalisa falsa e reafirma e glorifica minha cópia é o *sfumato*: técnica que teve em Leonardo da Vinci uma virtuosidade. A intensidade do *sfumato* da falsa é característica de um mundo já em decomposição, como atesta Oswald Spengler em *A Decadência do Ocidente*, que por ironia foi o contexto de Leonardo no Século 16 e seus inconstantes vai-e-vem. Mas, na realidade este mundo fratricida é o início do século 20 na Europa.

<i>Sfumato</i> Monalisa do Louvre	<i>Sfumato</i> da minha Monalisa
	
Fonte: <a href="http://www.louvre.fr">www.louvre.fr</a>	Fonte: arquivo do autor

Totalmente deslocada no tempo e no espaço, a falsa louvriana nos engana o tempo todo: como obra verdadeira, como retrato do século 16. Como afirma-nos Borges no seu *O Quixote de Pierre Menard*, que “não há exercício intelectual que não resulte, ao fim, inútil”, certamente o falsário que deu veracidade à falsa louvriana não precisou se tornar Leonardo. Não precisou voltar para a Itália do *cinquecento* ou ainda aprender a escolástica medieval origem do humanismo DaVinciano. Tudo isto se tornava menor em uma Europa prestes a ter seu conflito mais fragmentário, brutal e barbarista; matéria-prima era o que não faltava ao falsário. Se Leonardo Da Vinci estivesse neste contexto, certamente seria dadaísta. O falsário conseguiu ficar absorto a este contexto e sublimá-lo, espelhando-o no século 16 na Itália, incorporando a figura de um suposto pintor alcunhado de Leonardo Da Vinci.

A Monalisa deste autor, ao contrário, está totalmente inserida no contexto da indústria cultural e seus substratos. Ela não nos engana se afirmando como verdadeira. Ela é cópia. E isto basta para colocá-la como arte. Ninguém se tornará mais culto por estudá-la ou por tê-la como propriedade. Ao contemplar-nos com as partes das obras, a Monalisa deste autor e a louvriana percebe-nos um sentimento de sublimação de pontos, pixels, sujeira, tinta que em vão tentamos entender como significados de algo maior-em-si-mesmo. Ou seja, o niilismo de Nietzsche no seu *Crepúsculo dos Ídolos*. A sublimação do ideal de arte é diretamente proporcional à ampliação em pixels dos exemplos estudados.

<sup>2</sup> Meios de comunicação de massa.



Ampliação Monalisa do Louvre	Ampliação minha Monalisa
 A imagem mostra uma ampliação da Mona Lisa, onde a figura parece estar se movendo para a esquerda, criando uma sensação de deslocamento lateral.	 A imagem mostra a mesma ampliação da Mona Lisa, mas com a figura centralizada e sem o deslocamento lateral observado na primeira imagem.
Fonte: <a href="http://www.louvre.fr">www.louvre.fr</a>	Fonte: arquivo do autor

### Conclusão

Na academia, arte não existe, o que existe é o comércio da arte; a propriedade intelectual de juízos e modelos e suas validades.

Se a arte só existe como abstração, deve-se então, aplicar um sobrevalor à forma artística, pelo fato da arte existir como um discurso independente da forma que tenha, mas afirmando-se com a forma que queríamos, dependendo do nosso poder em confirmá-la como tal.

Portanto todo estudo sobre arte e seus derivados só podem ser considerados se partirem da negação da arte como valor absoluto e a priori.

### Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo. Martins Fontes, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na 1ª Era da Máquina. São Paulo: Ed. Perspectiva. S.A. 1976.



- BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A. 1989. 813 p.
- BORGES, Jorge Luiz. Ficções. São Paulo: Cia das Letras. 2007.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre arte. São Paulo: Ática. 1996.
- COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense. 1980.
- DE FUSCO, Renato. A Idéia de Arquitetura. Lisboa: Edições 70, 1972
- FRAMPTON, Kenneth. História Crítica de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A . 1993.
- GOMBRICH, E. H., História da Arte, São Paulo: LTC, 1999.
- HAUSER, A . História Social da Arte e da Literatura, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JANSON, H. W., História da Arte, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PESVNER, Nikolaus. (1980). Os pioneiros do design moderno: *de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo. Martins Fontes.
- PESVNER, Nikolaus. (1989). Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo. Martins.