Artes Visuais

A nova diretoria da Fundação Bienal. Da esquerda para a direita, Roberto Freire, Fernando Millan e o presidente Luis Villares.

Crise na Bienal?

Nota da ABCA, seção de São Paulo, em defesa de seus sócios que integravam a Comissão de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo, cujo mandato ainda duraria mais um ano e noticiário da imprensa nestes últimos dias, que viu nisso sinais de convulsão, antes mesmo que a nova diretoria começasse a produzir, quer dizer crise? Mais uma, para aumentar o rosário de crises que tem caracterizado a história da Bienal?

"Nada de crise — afirmou Fernando Millan — pois a substituição de membros do Conselho complementou a substituição da própria diretoria.

"Vamos fazer um retrospecto — disse — a partir das eleições na Fundação Bienal de São Paulo, disputada, a nível de presidência, por Luis Rodrigues Alves e por Luis Diedericksen Villares, Venceu Luis Villares, da chapa da oposição, o que foi um fato inédito."

Prossegue Fernando Millan: "Antes mesmo da posse do novo presidente, eie, eu, o Roberto Freire (Millan e Freire foram também eleitos para a nova diretoria) e mais um grupo de trabalho formado por Paulo Sérgio Pinheiro, Paulo Mendes da Rocha, Aracy Amaral e o pintor Fernando Lemos nos reuniamos sistematicamente. Nada mais justo, portanto, que o presidente Luis Villares contasse com esses colaboradores dentro da Bienal. Foi então que solicitou individualmente a cada membro do Conselho de Arte e Cultura os seus lugares. Com exceção do prof. Wolfgang Pfeiffer, que já colocara o seu cargo à disposição. Mas, surpreso, a diretoria da Bienal viu que suas ponderações não encontraram eco da parte de Carlos von Schmidt e de Pedro Manuel Gismondi, por se basearem em artigo do Regulamento desse mesmo Conselho de Arte que, pretendiam ambos, lhes assegurava mais um ano de presença no CAC.

"Esqueceram-se os dois citados ex-conselheiros que, acima do Regulamento existem os Estatutos da Fundação Bienal de São Paulo dando poderes à Diretoria para regulamentar e eleger cinco de seus membros como assessores e portanto, cargos de confiança, da Diretoria.

"Tomou ainda, o presidente da Bienal a cautela de pedir dois pareceres jurídicos, sendo suas duas conclusões absolutamente claras a essa respeito. Assim, foi obrigado a demitir aqueles membros do C. A. C.."

Roberto Freire afirma que a Diretoria soube da reação de Carlos Von Schmidt e de Pedro Manuel Gismondi, após reunião convocada para debater o assunto na ABCA--São Paulo, através de comunicado publicado na imprensa local, não tendo a Bienal considerado necessário manifestar-se sobre o assunto."

SUSPENSÃO DOS PRAZOS

"A atual Diretoria da Bienal de São Paulo tão somente suspendeu — adianta Roberto Freite— até este momento, os prazos previstos para inscrições e entrega de obras da Bienal Latino-Americana, conforme comunicado à Imprensa— pretendendo reestudar e reexaminar o assunto e adotar critério que vier a julgar mais eficiente e adequado culturalmente. Na próxima semana, Luiz Villares e Fernando Millan deverão encontrar-se em Brasília com todos os aldidos culturais das Embaixadas dos países latino-americanos. Na ocasião, buscar-se-á o apoio desses representantes para uma definição sobre o evento, posto que, lamentavelmente, a Diretoria encontrou em grande atraso as demarches para essa Bienal. Somente havia ocorrido a remessa dos regulamentos daquela Mostra Internacional, aos países interessados, não tendo havido até o momento nenhuma inscrição estrangeira oficial.

"As verbas necessárias à realização da II Bienal Latino-Americana não existem, pois que as despesas administrativas, com os novos reajustes salariais, as de manutenção e os compromissos ou dívidas herdadas por esta nova Diretoria, absorverão a totalidade de sua receita.

O ESPAÇO PARA A REFLEXÃO

Fernando Millan retoma a palavra: "Por outro lado, depois de anos de funcionamento quase mecânico, parece salutar a necessidade dentro da Bienal de criar um espaço breve para reflexão. Isso significa desejar reformular de acordo com as necessidades do presente. Ao mesmo tempo, surge a premência de colocar seu espaço aberto à produção cultural das várias áreas, visando a propiciar a projeção de diferentes formas de expressão (seja como processo de trabalho como de realização).

"É é importante notar — prossegue — que neste período de reformulação, a Diretoria convocará profissionalmente os elementos que poderão trazer depolmentos enriquecedores para suas definições, críticos e artistas plásticos, além dos membros de seu Conselho de Arte e Cultura.

UMA BIENAL LATINO-AMERICANA INEXEQUIVEL

Roberto Freire diz que tendo a nova Diretoria como meta implantar um novo espírito, pode chegar a suceder, como está ocorrendo agora, que isso traga implícito o adiamento, ou o atraso, no caso da Bienal Latino-Americana, da realização de um evento de tal importância, conquista difícil, somente concretizada em 1978. "Porém — disse — o adiamento de uma presença maciça da América Latina em evento autônomo foi imperioso porque: 1.º) não se tinha em mãos quaisquer entendimentos já iniciados com meios culturais desses países que pudessem dar margem a um evento significativo. 2.º) A Bienal de São Paulo de seja ouvir, prioritariamente, representantes culturais dos diversos países sobre sua expectativa a respeito da presença latino-americana nas Bienais de S.Paulo. 3.º) Os problemas econômicos por que passamos no momento não são exclusivos do Brasil, refletem toda uma crise mundial e os países da América Latina, em particular, têm dificuldades em se fazer presentes anualmente em São Paulo. Daí porque representantes dessas nações devem ser ouvidos sobre como melhor representar seus meios artísticos nas bienais brasileiras."

O pioneirismo e a ilusão

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS

"*Afinal, quem é o pioneiro da arte moderna entre nós? Às vezes leio que é Anita Malfatti, às vezes é Segall" — quer saber Maria T. que ainda comenta a exposição de Roberto Moriconi na galeria Skultura, achando que os trabalhos que o artista apresenta, da série "antivolume" não são esculturas: "escultura tem três dimensões e estes trabalhos são apenas ilusões de ótica".*

Quanto ao pioneirismo de Anita ou Lasar Segall, posso dizer a você que ambos são pioneiros.

Cronologicamente Segall leva vantagem, pois em 1913 já havia exposto seu expressionismo em São Paulo, enquanto Anita Malfatti só viria a exibir seus trabalhos, na mesma linha, em 1917. Anita já expusera em 1914, pela "primeira vez (um ano depois de Lasar Segall), mas trabalhos ainda anteriores ao expressionismo alemão que absorveu das aulas, particularmente do mestre Lovis Corinth, na Alemanha, para onde seguira a fim de estudar.

A exposição de Lasar Segall foi assim como uma erupção cutânea na pele de pêssego do academismo. Mostra de rápida duração e com praticamente nenhuma repercussão, salvo pequenas notícias, até elogiosas ao jovem pintor russo que nos chegava via Alemanha.

Falando em termos brasileiros, realmente devemos a Anita Malfatti o importante papel de vidraça, sofrendo pedradas que, segundo alguns críticos e historiadores, quebraram a resistência da artista que chegou a confessar desânimo.

Quem mais atingiu Anita foi Monteiro Lobato, pai da Emília, do Narizinho, da Dona Benta, do Visconde de Sabugosa. Ele, em famoso artigo publicado em 20 de dezembro de 1917, espalhou e chamou a obra da artista de "esquizofrênica".

Não faz muito tempo, recebi outra carta de uma leitora comentando a obra de Anita. Naquela ocasião respondi dizendo que realmente, ao impacto de tantas agressões (inclusive devolução de trabalhos expostos e vendidos na mostra de 1917, em razão do ataque de Monteiro Lobato) se deve sem dúvida à queda de qualidade da produção da artista. Mário de Andrade chegou a escrever que "Anita Malfatti fraqueja".

Mário fez esses comentários em 1926 de notícia vinda de Paris, do êxito obtido pela pintora na França. Na verdade, Anita não mais voltou àquela pintura "máscula" que Mário de Andrade admirava e lamentava ter a artista perdido. Anita em 1920 expôs novamente entre nós, mas nada com a grandeza das obras anteriores. Mário ainda comentou a fraqueza da exposição que provou o erro gravíssimo cometido por Anita que procurou "fazer arte mais de toda gente". E concluiu: "Tinha-se a impressão de um artista que tivesse perdido a sua própria alma."

Voltando à carta da outra leitora, naquela ocasião aventei também a hipótese de Anita ter sido uma artista de fôlego curto, que cresceu rapidamente a um nível altíssimo, num dado momento da sua carreira, exatamente a segunda metade dos anos 10, não conseguindo sustentar a posição conquistada. Prova disso são suas pinturas dal para a frente, cada vez menos interessantes? expõe apenas coincidente com a bronca de Lobato, até terminar num melancólico primitivismo.

A importância de Anita nos primórdios da arte moderna no Brasil é transcendental e pode-se mesmo dizer que a partir dela, da sua exposição de 1917, o quadro das artes brasileiras tomou outro rumo e deflagrou mesmo a espoleta da Semana de 22, idéia de Di Cavalcanti, com o apoio necessário de Paulo Prado.

Quanto a Roberto Moriconi, de quem a leitora Maria T. ainda trata, e que posso dizer? Ilusão de optica? Sem dúvida o anti volume de Moriconi é uma ilusão de óptica. Afinal ele iludo a retina com um tratamento da superfície do aço plano, dando a impressão de três dimensões. Mas se o aço de Moriconi não tem "profundidade", isso não quer dizer que o trabalho não seja escultura.

É um ilusionismo legítimo, que Platão não aprovaria com certeza, porque — como pensava — todo engano consciente na arte, que induz a falsas idéias de realismo, é condenável, não por razões estéticas, mas por razões morais.

Mas, ilusão já não é a própria imagem apreendida pelos olhos? Nós todos vemos exatamente o que está à nossa frente? Pelos próprios olhos não somos muitas vezes levados a enganos? E se temos defeitos visuais, tais como a cegueira de um olho que não nos permite perceber a perspectiva, passando as cenas vistas a terem um plano só ou como a daltonia que altera a percepção das cores? As próprias cores não são ilusões?

Muita gente não enxerga o que não existe? É que a gente vê com a mente também, não apenas com os olhos. Tema que foi, aliás, preocupação de Goethe e de Kant e inclusive de Leonardo da Vince que estudou a percepção mental.

Tenho para mim que tudo é ilusão. E por que a arte também não seria? Afinal, um artista quando pinta, vê mais com a mente que com os olhos. Se assim não fosse, nunca Picasso teria pintado as "mademoiselles d'Avignon", porque não acredito que ele tivesse como modelo moças com aquelas formas físicas...

Monroe Beardsley em "Aesthetics" diz que realmente tudo tem duas imagens. Um existe real, que se pode pegar, sentir tàctilmente, tem, portanto, uma forma definida, particular. É o cavalo físico. E tem ele também uma forma "percebida", que se vê (com os olhos ou mentalmente), cuja imagem é pura aparência que fica na dependência do observador e que poderá ser diferente para cada um.

Beardsley conclui dizendo que o que interessa a um crítico de arte é a aparência que a arte tem. E não a sua imagem física.

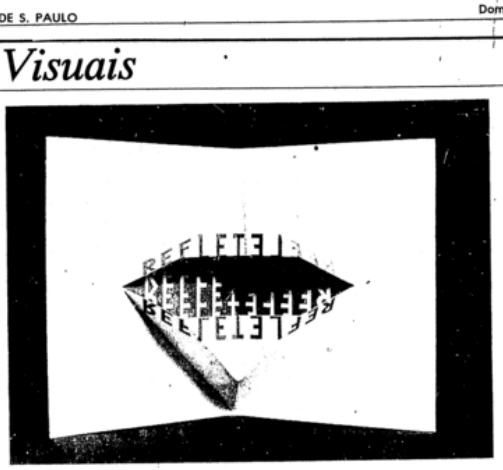
Partindo dessa premissa, por que não aceitar a ilusão de óptica de Moriconi?

Ao ver uma escultura, eu a interpreto mentalmente ou tenho sua imagem aparente. Moriconi nada mais faz que seguir o caminho oposto: ele oferece a aparência para que o espectador perceba o real (que no caso é irreal).

Moriconi é um excelente escultor, arrolado sem dúvida entre os melhores que nós temos.

Moriconi "brinca" com a gravidade e com a ilusão contraria outras leis da física.

"O Japonês" (1916/6) de Anita Malfatti, da coleção do IEB-USP, é um excelente exemplo do expressionismo de artista.



"Poemóbile" de Júlio Plaza e Augusto de Campos.

O livro como forma de arte

A propósito da exposição "Poucos e Raros", atualmente na Biblioteca Municipal Mário de Andrade (rua da Consolação), organizada por "poesia E arte", onde são reunidas edições fora do sistema (livros, jornais, revistas, folhetos, calendários, agendas, etc.), sempre com preocupações culturais, o artista Júlio Plaza, professor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e um dos fundadores de Áster, centro de estudos de artes visuais, fala do "livro como arte".

Os "poucos e raros", pela sua importância, continuarão a ser analisados por Júlio Plaza no domingo próximo, quando será abordado o samizdat como comunicação alternativa.

Júlio inicia dizendo que no universo da criação editorial (ver verbete "Edição" no dicionário Aurélio) há muitas formas de atuação, definidas pelos tipos de linguagem usados pelos criadores de informação, canais, tipos de público e também pelas relações de propriedade intelectual das obras junto aos editores.

Prossegue afirmando que do ponto de vista da produção editorial há duas alternativas: a "base": a edição "sistema" e a edição "fora do sistema". Na produção "sistema", o livro sai ao público em função de um circuito já estabelecido: criação, produção, distribuição e comercialização, sincronizados e usando como apoio os meios de comunicação de massa.

"Na edição "não sistema", independente ou alternativa, o autor e agente da produção se confundem, ele faz todas as operações, desde a criação até o encontro com o público. Nesta produção "industrianal" uns investem mais em termos de criação, outros mais em termos de produção e outros somente se interessam pelo público. Este tipo de atuação e animação de circuitos é protótico de atuação política em termos culturais, na medida em que cria espaços e veículos diferentes aos espaços e veículos convencionais, estabelecidos, policiados e viciados, permitindo ir ao encontro de um público outro, menos embecilizado pela ideologia artística do poder.

"No "livro como forma de arte" o suporte livro é considerado como mídia concreta para veicular um trabalho que somente se pode veicular e realizar sobre este suporte, da mesma forma que, um quadro ou um filme só pode ser veiculado no suporte correspondente. Importa tratar o livro como mídia, como suporte de arte significamente ativo e não mero fundo passivo.

"Nesta categorização excluem-se os livros-memórias, os livros-museu imaginário, os livros divulgação de informação que se encontram noutros suportes."

CONTINUIDADE VS CATEGORIAS ARTÍSTICAS

"O "livro como forma de arte" cria um novo tipo de ação artística — adianta Júlio Plaza — devido em parte à interação de códigos e veículos que delimitam a multi e intermedia, características importantes da arte da segunda metade do século XX. Esta prática interdisciplinar e intersemiótica extrapola e estoura com as categorias tradicionais da arte, ao incorporar novas formas de operar e veículos ao campo artístico, novas formas de produção.

"O livro, embora veículo tradicional e milenar, é alvo desta disposição artística de "signagem", incorporado agora à produção artística, junto à gravura, estampas e peças outras.

"O "livro como forma de arte" está relacionado primeiramente à produção artística poética, dos poetas, que nele encontram seu espaço "natural", assim como o artista visual tem outros meios igualmente "naturais": o quadro, o mármore etc. E por isso que a primeira relação semiótica entre a produção visual plástica e produção verbal dá-se através do paralelismo de linguagens (ilustração) notadamente a partir da primeira revolução industrial ou melhor, a partir da invenção da fotografia.

"Em retrospecto pode-se ver a atividade artística relacionada com a imagem, enquanto complemento do verbal, nas iluminuras dos irmãos Limbourg ("Mai Ducales Heures de Duque de Berry", cerca de 1416, Paris), nos livros dos humanistas, nos incunábulos e nos livros de ciência ilustrados por artistas: "Dare Militari" de Valturius, primeiro livro ilustrado com imagens impressas de equipamentos militares, (Verona, 1472), e o primeiro herbário "Gart der Gesundheit" (Mainz, 1485), de Peter Schoffer, colaborador de Gutenberg, ilustrado com imagens de plantas.. Ilustrações em linguagem gráfico-referencial que posteriormente a fotografia realizaria de uma forma mais objetiva. A imagem impressa era usada na época como forma de conhecimento."

HISTÓRICO

Júlio Plaza lembra que em 1976 a Universidade de Bloomington em Indiana, EUA, organizou a exposição "The Livre d'Artiste in the Tuwentieth Century" colocando quatro precursores do moderno "livro de artista": William Blake com ilustrações coloridas à mão para um poema de Edward Young, edição de 1797, Eugène Delacroix, com litografias que ilustram o "Fausto" de Goethe, Paris, 1828, Edouard Manet, com litografias ilustra "O Corvo" de Edgard Allan Poe, em tradução de Mallarmé (Paris, 1875), e Burne-Jones, com gravuras ornamentadas por William Morris ilustrando um trabalho de Chaucer (Londres, 1896). A seguir, os pioneiros do século 20, Dufy, Apollinaire, Picasso, Léger, Juan Gris e outros grandes nomes da arte contemporânea ilustrando poemas ou trabalhos literários de poetas como Gertrude Stein, James Joyce, Jean Cocteau, Francis Ponge entre outros.

"O catálogo somente faz levantamento do "livro como arte" de cultura francesa, não mencionando outros grandes nomes relacionados ao Construtivismo e Futurismo Russo, dentro de cujos movimentos houve muita e valiosa atividade editorial, principalmente no Atelier de Artes Gráficas de Vitebsk, dirigido pelo El Lissitzky, que editou livros sobre assuntos vários e trabalhos em andamento dentro dos movimentos da época, livros estes fac-similados hoje em dia no Ocidente como "Suprematisme" de K. Malevitch. Sabe-se que El Lissitzky fez um "livro — esperanto" de validez planetária.

Júlio Plaza prossegue: "Mas o artista que inaugura de uma forma radical a categoria do "livro como arte" é Mallarmé, ao publicar em 1897 "Un Coup de Dés", aproveitando recursos tipográficos e sua disposição no branco das páginas, usando o branco desta como silêncio. Mallarmé, rompe radicalmente com o esquema de leitura-linear do poema e indica no prefácio da primeira versão, "sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada que lembre uma arte", "Un Coup de Dés" se converte realmente no livro-matriz que nortearó o "Livro de Artista".

TIPOLOGIA DE LIVROS COMO ARTE

"A criação do "livro como arte", como forma significante, comporta uma posição crítica ou metalinguística em relação ao livro tradicional, contestando-o, recriando-o, fazendo surgir novas configurações e novas formas de leitura.

"O livro no Ocidente (cuja forma não mudou desde a invenção do papel) é um repositório de sinais em sucessão, códigos digitais ou analógicos que correm paralelos (caso de livro ilustrado) ou se interpenetram como realidade signica. Este processo de canalização da comunicação privilegia a forma lógico-discursiva-linear; palavras sucedem palavras, linhas sucedem linhas, páginas sucedem páginas. Já a interação analógico-sintético-ideográfica produz a interação escrita-desenho (caso elementar do caligrama) e outras realidades signicas com características de simultaneidade."

Observa Júlio Plaza que no tradicional livro-ilustração, "album de gravuras" ou "edição de luxo", normalmente em formato de "Plaquette" impresso "in-folio", texto e imagem correm separados e se comentam. No Brasil é feito não em folha dobrada ("in folio") mas em folha solta, acrescentando-se uma função outra que não a da edição (a gravura pode ser destacada da edição e pendurada na parede).

"O Poema-livro, onde o livro é usado como veículo da produção poética, pode conservar a informação estética num outro veículo; cartaz, filme, dialogando porém com o suporte livro.

"Un Coup de Dés" é um poema-livro, como também é o poema "LIFE" de Décio Pignatari, onde o poeta aprovella a homomorfismo e a modulação das letras para criar por uma sequência progressiva (dada pela quantidade de informação gráfica de cada sinal, ILFE), o ritmo de crescimento da vida (do signo). Finalmente, pela montagem de todas as letras, produz a síntese na forma do ideograma "NIPON" ou Sol Nascente.

"Rayuela", de Júlio Cortazar (1968), que propõe uma leitura alternada, pela ruptura do linear-discursivo e da causa-efeito de capítulo para capítulo, também poderia ser incluído neste grupo.

"A série "Poetámenos" (1953) de Augusto de Campos é um outro exemplo de poema-livro, onde os poemas poderiam também existir sem perda estético-informacional em filme, diapositiva ou cartaz. Mais exemplos: o LUXO LIXO do mesmo autor, livro-sanfona-cartaz onde o olho tem que estar atento para a leitura do poema e ainda o poema-livro de Décio Pignatari, baseado na paronomásia Organismo/Orgasmo no qual um movimento progressivo do macro para o micro transforma uma estrutura linear e verbal em leitura analógico-icônica, extraindo o sentido da palavra "Orgasmo", os icones sexuais masculino e feminino, latentes nas letras o-o. Estes poemas exemplificam claramente a problemática da linguagem dialogante com o suporte, pelo uso da temporalidade e da espacialidade.

"Se o poema-livro pode ser transposto, sem perda significativa para outro meio, já o livro-poema, livro-objeto ou livro-obra mostra uma tal interpenetração da informação estética e do veículo, que não há separação possível sem prejuízo para o conjunto..

"Um dos primeiros livros criados dentro destas condições é "A AVE" (1994) de Wlademir Dias Pinto, onde poema e suporte se confundem e onde a materialidade do papel está interpenetrada com o poema. Ronaldo Azeredo também vem se preocupando com esta problemática desde a década de 50, tendo feito em 1976 um livro de pano sem título verbal e recentemente o poema "ARMAR" (1977), caixa-livro-quebra-cabeças com o poema Maria-José.

Também pertence a esta categoria o livro "Júlio Plaza-Objetos" editado em 1968, que procurou uma interrelação com o espaço circundante (interno-externo) por estruturas de pura sintaxe visual, trabalho este posteriormente incorporado ao "Poemóbiles" (1974) onde os poemas (de Augusto de Campos) e estruturas intregram-se isomorficamente.

Júlio Plaza dá outro exemplo de livro-poema: de Antônio Amaral Resende, "Aumente sua Renda" (1969), que propõe uma destruição semântica e concreta do próprio objeto-poema no ato de folhear, pois as páginas estão coladas e tem-se que rasgá-las para possibilitar a "visualização-leitura". Também cito "Oxigênesis" (1977) de Villari Herrmann com leituras invertidas para criar uma circularidade que rompe com o princípio-meio-fim do livro.

"Existem ainda tipos de livros, como os denominados "Cadernos", feitos principalmente por artistas plásticos. Originalmente o "Caderno" vem de uma prática conotada como uma prática didática (cartilha, caderno colegial) hoje em dia recuperada pelos artistas "conceituais", este "caderno" de caráter analítico-discursivo semântico tem como característica a possível recuperação da informação para outro meio.

História da história da arte

ANNATERESA FABRIS

Ao estudar a relação do presente com a obra de arte, geralmente se esquece que esta teve outros presentes e se tende a considerar a nossa leitura, se não como a única possível, pelo menos como aquela que mais se aproxima da "verdade" do objeto visto/estudado.

Esta afirmação pode parecer gratuita, um puro truismo, uma "evidência" já desgastada, mas o problema dos presentes é um fato da maior importância, que pode (e deveria) mudar nossa relação com a obra de arte, quer enquanto público, quer como estudiosos.

O que significa esta soma de presentes? E como ela pode ser-nos a ver a arte numa nova luz?

A resposta não é enigmática, nem das mais difíceis: basta atentar para as vicissitudes históricas da obra de arte para pôr em dúvida uma das crenças mais arraigadas: nossa relação direta com o produto artístico. Relação direta deveria significar, idealmente, nosso contacto com a obra tal como o artista a concebeu, esquecendo que entre o produto da fruição e o "presente" da criação existe toda uma trajetória histórica que, frequentemente, mudou ou até mesmo transfigurou o produto que consideramos 100% autógrafo.

Esta trajetória histórica tem um nome — restauro —, concepções e metodologias que mudam de época para época, condicionando, portanto, as intervenções dum determinado presente sobre a obra de arte. E a obra adaptada às mudanças de gosto (estéticas e/ou ideológicas), "ampliada" ou ampliada para ambientar-se em novos espaços, reconstruída facticiamente, obedecendo a uma idéia totalitária dum determinado período da história da arte.

Os exemplos não faltam e não são dificilmente localizáveis. A moda dos "primitivos" faz envelhecer artificialmente e retrodatar obras mais tardias. A constituição das galerias particulares leva, no século XVII, a buscar um tom uniforme para os quadros de diferentes épocas históricas, recorrendo a uma repintura das superfícies através da pátina. A Idade Média, a Contra-reforma empresta um novo significado, modificam os atributos de obras profanas. A Revolução Francesa destrói as estátuas dos reis da fachada de Notre-Dame, acreditando serem a representação do poder monárquico deposto. A "Gioconda" perde duas colunas que enquadravam e afastavam o fundo e precisa-se para adaptar-se ao espaço duma galeria. Muitos retábulos são ampliados e recortados para acompanhar a silhueta ondulada dos altares barrocos. Viollet-le-Duc "refaz" Notre-Dame para dar-lhe aquela "unidade estilística" que os longos séculos de construção não lhe haviam permitido alcançar (!)...

E os exemplos poderiam continuar ao infinito, pois são raras ou radicalmente inexistentes as obras do passado que não tenham sofrido algum tipo de intervenção por parte do homem, que não se limitava a dar nova vida àquilo que o tempo estava desgastando, mas acrescentando sempre a marca do próprio presente à operação cirúrgica do restauro.

Destas breves considerações pode emergir uma nova idéia de História da Arte: não devemos nos limitar a estudar a obra enquanto criação original, mas considerar também as criações sucessivas que lhe são acrescentadas, pois também fazem parte (e legitimamente) da disciplina, como momentos dum gosto estético em seu sentido sociológico mais amplo.

Se esta atitude não justifica muitos restauros "abusivos", que desnaturaram totalmente a fisionomia original da obra, não esquece, no entanto, o devir histórico, a sedimentação de leituras que, muitas vezes, extrapolaram do âmbito teórico para atacar no vivo o produto artístico. Leitura radical, mas que não pode ser desprezada ou posta de lado, pois a História da Arte é feita também destes momentos, tanto que as mais modernas técnicas de restauro tentam preservar no documento artístico as várias passagens do tempo e do homem.

O século XVIII falava metaforicamente do "tempo pintor", referindo-se ao desgaste material da obra. Esta imagem feliz poderia ser estendida ao arco completo de nossas considerações para permitir-nos estabelecer uma História da Arte, feita de idealidade e manualidade, de criações e recriações, de leituras e releituras nem sempre oportunas e bem sucedidas, mas que fazem da obra uma substância viva. Um corpo, do qual tentamos afastar a morte, mas que não pode deixar de exibir suas cicatrizes.