

UMA REVISÃO CRÍTICA DE HAROLD SPEED E DONIS A. DONDIS NO ÂMBITO DA HISTÓRIA DA VISUALIDADE

A CRITICAL REVIEW OF HAROLD SPEED AND DONIS A. DONDIS WITHIN THE HISTORY OF VISUALITY

Marcos Beccari¹

Estevão Chromiec²

André Luiz Santos³

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão preliminar sobre a construção histórica da visualidade contemporânea. Mais precisamente, seu objetivo é revisar e relacionar duas proposições teóricas localizadas em diferentes momentos no século XX: a “ciência do desenho” de Harold Speed e a “sintaxe da linguagem visual” de Donis A. Dondis. De início, apresentamos o viés teórico aqui adotado (história da visualidade) e justificamos a escolha das obras a serem revisadas. Em seguida, destacamos em Speed a noção romântica de uma visão subjetiva e conciliatória; em Dondis, sublinhamos as prerrogativas modernas de uma alfabetização visual. Por fim, argumentamos que ambos os discursos podem ser entendidos como indícios de um mesmo processo histórico de modernização da visão. Significa que o intento de uma normatização visual não veio a contestar o de um olhar subjetivo; pelo contrário, tanto um quanto o outro integraram uma ampla reconfiguração da visão, cuja subjetivação coincide com sua formalização normativa.

Palavras-chave: história da visualidade; ciência do desenho; sintaxe da linguagem visual; revisão crítica.

Abstract

This article offers a preliminary reflection about the historic construction of the contemporary visuality. His aim is to review and relate two theoretical propositions located at different moments in the twentieth century: Harold Speed’s “the science of drawing” and Donis A. Dondis’s “visual literacy”. First, we present our theoretical bias (history of visuality) and why we choose this works to be reviewed. Next, we point out in Speed a romantic point of view about the vision and in Dondis a modern attribution of visual literacy. We concluded that both discourses could be understood as clues in a historical process of vision improvement. The intention of a visual normalization did not come against the subjective look; contrariwise, both discourses have integrated into a broad reconfiguration of vision.

Keywords: history of visuality; science of drawing; syntax of visual language; critical review.

¹ Professor Doutor, Departamento de Design Gráfico / PPG-Design – UFPR, contato@marcosbeccari.com

² Graduado em Design Gráfico – PUC-PR, estevaochromiec@gmail.com

³ Graduado em Pintura e Licenciatura em Desenho – EMBAP, andreluizretratista@gmail.com

1. Introdução

É verdade que vemos apenas o que procuramos, mas também é verdade que só procuramos aquilo que podemos ver. (WÖLFFLIN, 2000, p. 6).

Este artigo propõe uma reflexão preliminar, por meio de um recorte teórico localizado no século XX, sobre a construção histórica da visualidade contemporânea. Por “visualidade” compreendemos não apenas os aspectos históricos e culturais que orientam nossas práticas de representação, mas principalmente as formas de pensamento que organizam nossas maneiras de olhar. O conjunto dessas coordenadas pode ser descrito como “regime de visualidade” (PORTUGAL, 2011): o que se espera ver quando se olha? Por que olhamos isto e não aquilo? O que *quer ver* nosso olhar?

A maioria das respostas a tais questões padece na esteira de um interesse restrito aos problemas da representação visual – conforme consta, por exemplo, na introdução do livro *Arte e ilusão*, onde Gombrich (2007) sugere que a antiga arte egípcia não dispunha de técnicas e aparatos que permitissem uma representação (que hoje consideramos) “realista”. Embora esse tipo de abordagem seja útil para apresentar didaticamente, no caso de Gombrich, a ideia de representação visual no âmbito da história da arte, muitas vezes passa-se ao largo das relações entre a visualidade e as disposições epistêmico-discursivas da observação. É preciso considerar, em outros termos, os valores postos em jogo por meio de regras, códigos e técnicas que orientam um observador que só é capaz de ver “[...] em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições” (CRARY, 2012, p. 15).

Interessa-nos investigar, no registro de uma história da visualidade, algumas condições e forças que permitiram a formação dos modelos de observação no século XX. Para tanto, propomos uma revisão crítica de dois discursos ainda influentes no campo acadêmico do design: um sobre a observação aplicada à prática do desenho (SPEED, 1972) e outro sobre uma sintaxe da linguagem visual (DONDIS, 2002).

A escolha de tais fontes, a serem analisadas de modo crítico e comparativo, foi pautada em dois fatores. O primeiro é meramente contextual: nos cursos de graduação de design gráfico, as disciplinas de desenho e de composição visual são geralmente ofertadas nos primeiros anos, como princípios fundamentais para a prática do design gráfico; no entanto, muitas vezes não é explicitada qualquer conexão entre as duas disciplinas. Nesse sentido, a relevância de comparar uma obra básica no campo da composição visual com outra no campo do desenho consiste em explorar – embora não seja este o nosso foco – a relação entre os fundamentos das duas disciplinas.

O segundo fator, mais pertinente a uma história da visualidade, diz respeito ao próprio percurso pelo qual o design gráfico foi associado, em meados do século XX, à moderna concepção de uma grafia homogênea. Trata-se da elaboração de tipologias alinhadas com os anseios do Círculo de Viena – levados a cabo, por exemplo, por Otto Neurath em seu *Isotype* (Cf. LIMA, 2008) – de sistematizar uma linguagem universal não-verbal. A versão francesa dessa mesma campanha foi apresentada em 1967 por Jacques Bertin (1983), em sua “Semiologia Gráfica”. Outras repercussões do mesmo espírito vienense podem ser encontradas em Rudolf Arnheim (1992), para quem expressões visuais aludem a uma forma de conhecimento acessível a todos, e em Wucius Wong (1998), segundo o qual toda criação visual possui um mesmo propósito de transmitir uma mensagem a partir de parâmetros universais.

Boa parte, com efeito, das teorias de composição visual desenvolvidas no século XX

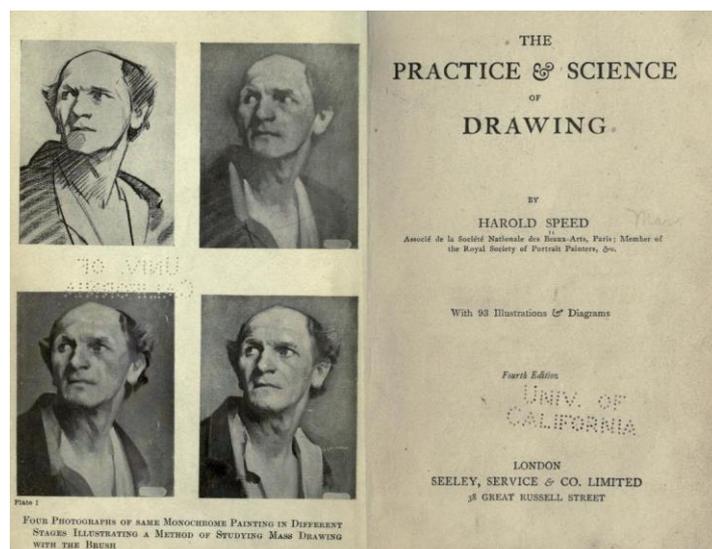
permanece sujeita a uma ou outra versão de um mesmo modo de olhar sistematizante – o qual, não obstante, coincide com o colapso dos modelos clássicos de representação. No âmbito das vanguardas artísticas, afinal, a noção de uma percepção cognitivamente estável e unificada já era questionada desde o final do século XIX. Tal paralelo serve para assinalarmos que “[...] não há continuidades ou descontinuidades na história, mas somente explicações históricas” (CRARY, 2012, p. 16), de modo que “[...] não é possível reduzir uma história da visibilidade a transformações técnicas e mecânicas, nem a mudanças nas formas de obras de arte e de representação visual” (ibidem, p. 17).

O que está em jogo, enfim, não é a continuidade de uma tradição (ou sua ruptura) de códigos visuais/pictóricos, e sim um processo mais amplo de modernização e reinterpretação da própria visão humana. Revisar duas proposições teóricas do século passado, nesse sentido, implica rastrear alguns indícios dessas transformações do olhar.

2. A Ciência do Desenho de Harold Speed

Harold Speed, influente artista inglês do início do século XX, obteve sua formação acadêmica ainda no final do século XIX e presenciou os novos imperativos artísticos (do pós-impressionismo ao início das vanguardas) que marcaram a virada do século XX. Conhecido como um dos primeiros a teorizar sobre a prática artística enquanto saber científico, Speed publicou três livros: *The Practice & Science of Drawing* em 1913, *The Practice & Science of Oil Painting* em 1924 e *What is the Good of Art?* em 1936. A proposta de seu primeiro livro (Fig. 1), como o título sugere, é a de estruturar uma ciência do desenho com base no estudo sistemático das obras dos “grandes mestres”.

Figura 1: Folha de rosto da primeira publicação de *The Practice & Science of Drawing*, de Harold Speed, em 1913.



Fonte: <https://archive.org/details/practicescience00speerich>. Acesso em: 25 abr. 2017.

Claro que atualmente o apelo científico em questão pode soar controverso ou superficial, uma vez que o foco do livro reside no ensino do desenho, valendo-se menos de um vocabulário (que hoje consideramos) “científico” e mais de reflexões de cunho estético. No

entanto, ao priorizar referências históricas das artes visuais, Speed deixa clara a sua intenção de reorganizar um saber já estabelecido. Seria possível identificar aí, pois, um caminho *indutivo* de pensamento científico, isto é, interessado não em descobrir novos conhecimentos, e sim em “iluminar” o que já se sabe.

A luta e a inquietação em busca da originalidade que alguém vê na arte moderna é certamente uma evidência de vitalidade, mas se pode pôr em dúvida se qualquer coisa realmente original foi realizada alguma vez de forma tão forçosa. Os velhos mestres, assim parece, estavam satisfeitos sinceramente de tentar fazer o melhor que eram capazes de fazer. E esse contínuo esforço de tentar fazer melhor é que os levaram inconscientemente a resultados novos e originais. (SPEED, 1972, p. 76).⁴

Do prefácio até o fim dos vinte e um capítulos, o fio condutor reside na relação entre aspectos do movimento impressionista e do academicismo, cuja oposição discursiva, como tradições inconciliáveis de pensamento artístico, aparenta manter-se ainda bem demarcada no contexto de Speed. Enquanto o academicismo faz referência a algo de objetivo e de estável, como a busca renascentista pela representação fiel da realidade, o olhar impressionista procurava expressar a subjetividade que advém, nos termos de Jacques Aumont (2004, p. 48), da “passagem do *esboço* – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma”. A diferença, portanto, não se reduz à mera dicotomia entre realismo e abstração, pois tanto o artista acadêmico quanto o impressionista pleiteavam, cada qual a seu modo, um domínio realista da representação.

Se alguém olhar um quadro de Claude Monet pelo ponto de vista de Raphael, ele não verá nada mais que o jargão de pinceladas selvagens sem significado. E se alguém olhar para Raphael pelo ponto de vista de Claude Monet, irá, sem dúvida, ver apenas figuras apertadas e rígidas desprovidas da adorável atmosfera que envolve a natureza. (SPEED, 1972, p. 7).

A questão é que, grosso modo, se a tradição acadêmica aludia a algo “em si”, como referencial objetivo reconhecível por todos e em qualquer época, a representação impressionista valorizava aquilo que foi visto por *alguém*, em sua particularidade e em meio a instâncias dispersas. Entre esta e aquela, Speed manteve-se no entremeio, criticando o aspecto excessivamente rígido, técnico e “sem vida” da arte acadêmica tanto quanto o iminente abandono da figuração por parte dos impressionistas, que ignoravam a necessidade do treino da visão por meio dos modelos clássicos.

A partir desse contexto, Speed organiza sua “ciência do desenho” estabelecendo duas ênfases distintas: a “linear”, associada ao academicismo, e a “tonal” (*mass drawing*, em seus termos), atrelada ao olhar impressionista. Tais categorias certamente são devedoras, embora Speed não nos forneça uma referência explícita, do célebre legado do historiador suíço Heinrich Wölfflin (2000), que desde 1888 já distinguia duas vertentes opostas de representação visual: a linear e a pictórica. Embora fossem mais explícitas, respectivamente, no Renascimento e no Barroco, tais categorias, segundo Wölfflin, reapareceriam no decorrer da história da arte como orientações formais, culturais e filosóficas contrastantes entre si. O “ver por linhas” é linear e tátil, porque vê os limites dos objetos, delimita seus contornos e faculta, a quem olha, a impressão de tocar suas estruturas volumétricas; o “ver por manchas”, ao contrário, é pictórico e óptico, porque confere uma percepção flutuante e esfumada da

⁴ Esse e os demais trechos retirados de obras estrangeiras foram traduzidos pelos autores deste artigo.

forma, dissolve a continuidade dos contornos e prioriza a composição, os valores tonais e as cores.

Ao passo que Wölfflin reduzia a ênfase pictórica a uma esfera inferior, como uma falha expressiva que advém de um pensamento vazio e de uma cultura decadente, Speed não privilegiava uma em relação à outra, mas esforçava-se em conciliá-las:

Existem duas posições extremas a serem consideradas, e vai depender de cada indivíduo em qual posição seu trabalho está. Se seu interesse está mais no lado estético, seus sentimentos se preocuparão mais com a forma e a cor; se está mais nas associações mentais, a aparência irá variar de acordo com seu temperamento. Mas nenhuma posição pode negligenciar a outra sem perdas. (SPEED, 1972, p. 24).

Como se pode notar, Speed associava o par linear-tonal a uma relação indissociável entre o registro sensível e o intelectual: “Visão não é uma questão do olho apenas. [...] Ver, em outras palavras, é ‘sentir’ algo” (ibidem, p. 42). Somos frequentemente remetidos, nesse ínterim, à noção romântica de uma visão purificada, sensível e sincera, presumidamente desejável a todos os artistas: “Originalidade diz mais respeito à sinceridade do que à peculiaridade” (ibidem, p. 76). Em diversos trechos ao longo do livro, Speed menciona o Belo observado na natureza segundo os termos de John Ruskin e seus precedentes filosóficos do século XVIII. Um trecho elucidativo a esse respeito pode ser depreendido do volume XV da antologia *The Works of John Ruskin*:

Todo o poder técnico de pintar depende de recuperarmos aquilo que pode ser chamado de inocência do olho, ou seja, recuperarmos uma espécie de percepção infantil dessas manchas lisas de cor, meramente como tais, sem consciência do que significam, como um cego as veria se subitamente lhe fosse restituída a visão. (RUSKIN, 1908, p. 27).

É nesse sentido que, de acordo com Speed (1972, p. 70), “[...] a fotografia falha, pois ela pode oferecer apenas precisão mecânica, enquanto a arte expressa uma impressão da vida a partir de uma consciência individual”. Embora o aparato fotográfico seja um alvo recorrente de Speed, devemos considerar, nos termos de Cray (2012, p. 25), que os “[...] componentes centrais do ‘realismo’ característico de grande parte do século XIX *precederam* a invenção da fotografia e *de forma alguma requereram* procedimentos fotográficos ou mesmo o desenvolvimento de técnicas de produção em série”. Sendo assim, a sensibilidade e autenticidade que Speed opunha à reprodução fotográfica decorre de uma mentalidade oitocentista que retrocede tanto à Escola de Warburg quanto aos pré-rafaelitas.⁵

Afinal, Speed (1972, p. 68-69) estabelece uma crítica cerrada à noção do desenho como “imitação ingênua da realidade”, de modo que o registro fotográfico permanece, em sua opinião, desprovido de conteúdo artístico.⁶ Mesmo seu interesse demasiado estrito (e talvez meramente didático) para com os “grandes mestres” parece ser indiferente à profusão artístico-visual que, em sua própria época, já não poderia ser submetida aos parâmetros

⁵ Escola de Warburg designa um grupo de historiadores de arte, influenciados por Aby Warburg, que buscavam resgatar elementos de uma cultura unificada na contramão da emergência das vanguardas; o envolvimento nessa escola por autores como Burckhardt, Hildebrand, Wölffling, Riegl, Fiedler, Gombrich e Panofsky é descrito tanto por Michael Podro (1982, p. 66-70) quanto por Carlo Ginzburg (1990). Por sua vez, a Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo artístico de cunho nostálgico-romântico do qual faziam parte figuras como John Ruskin e William Morris.

⁶ Com relação à fotografia, Speed (1972, p. 72) comenta que “Ela só se aproxima das condições artísticas quando está borrada, vaga e indefinida, como na chamada fotografia artística”.

propostos em sua ciência do desenho. Assim, Speed ignora a coexistência de artistas tão diversos como Edward Hopper, Gustav Klimt e Egon Schiele (para citar apenas três), que reinventaram, cada qual, um método mimético e figurativo notadamente distante das chaves clássicas e impressionistas.

De acordo com Crary (2012, p. 30), boa parte das gerações seguintes de historiadores persistiu na esteira de “uma história da arte contínua”, ou seja, mantendo intactas as categorias formais – ainda que, novamente, pela narrativa da ruptura – dos modelos clássicos de representação. De um lado, a noção conservadora (partilhada por Speed) de que o fazer artístico não poderia ser assimilado senão por meio do estudo dos “grandes mestres”; de outro, o espírito vanguardista sempre disposto a se insurgir quando alguém menciona a tradição. Interessa-nos destacar, com isso, que o teor científico que Speed pleiteava em sua abordagem corresponde, enfim, a nada mais que uma “mitologia” historicamente aparelhada pelas convenções (e insurgências) artísticas.

A questão dos retornos mitológicos é antiga, a exemplo da importância do legado renascentista para o neoclassicismo. Por sua vez, os fundadores hegelianos⁷ da história da arte enquanto disciplina acadêmica, empenhados em concatenar culturas diversas numa única narrativa, lançaram mão desses retornos como movimentos dialéticos que fariam a arte ocidental progredir. O formalismo conciliatório de Speed seguia o mesmo intuito de organizar uma “área de competência” artística que pudesse sobreviver, e mesmo prosperar, no tempo e assim manter seus padrões de excelência. A persistência de Speed, enfim, em recorrer a paradigmas do passado numa época de plena proliferação das vanguardas talvez seja um sintoma geracional: nas décadas de 1920 e 1930, Erwin Panofsky (1991) já confrontava, por meio de sua genealogia do idealismo artístico e de seu modelo iconológico, a abstração modernista que ganhava força.

3. A Sintaxe da Linguagem Visual de Donis A. Dondis

Na segunda metade do século XX, os estudos sobre arte e percepção já se deparavam com uma pluralidade sem precedentes de disciplinas adjacentes e saberes acumulados, cujo acesso ampliava-se significativamente. Nesse contexto, a professora norte-americana Donis A. Dondis pôde vislumbrar, após a II Guerra, o surgimento de neovanguardas como o Minimalismo, a Pop Art e a Arte Conceitual. Trata-se de uma época em que o circuito artístico não apenas lia o enunciado vanguardista como legado incontornável, como também se encarregava de tornar a produção teórica tão importante quanto a artística (Cf. FOSTER, 2014).

Dondis parecia estar, contudo, deveras distante dos debates intelectuais que marcaram sua época – como, por exemplo, entre Nelson Goodman, Richard Wollheim e Monroe Beardsley sobre as linguagens da arte (Cf. ELGIN, 1997). Sua preocupação se restringia a *instruir* a população por meio de uma *alfabetização* visual, portanto pressupondo algo que no campo da arte, da crítica, da estética etc. já não era sequer pronunciado: um sistema universal de coordenadas convencionais da visão e da representação pictórica. “Ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (DONDIS, 2007, p. 7).

⁷ Alois Riegl, por exemplo, sustentou que a arte progride como o giro de um parafuso, enquanto Wölfflin apresentava a imagem análoga de uma espiral. Cf. SCHIFF, 1988, p. 187.

de comunicação visual. Todas as aplicações possíveis, na verdade, servem menos para demonstrar uma sintaxe já estabelecida de fato, por consenso, e mais para ilustrar a taxonomia arbitrária proposta pela autora.

O trabalho de Dondis, com efeito, parece almejar mais a *insinuação* de certo vocabulário do que propriamente a legitimação de uma sintaxe. Em outros termos, sua motivação resume-se a atenuar o “achismo” de julgamentos acríticos acerca das manifestações visuais. A intenção pedagógica de democratizar um esclarecimento visual contra a superficialidade do senso comum mostra-se com clareza quando a autora culpabiliza o sistema educacional por menosprezar a linguagem visual:

Uma das tragédias do avassalador potencial do alfabetismo visual em todos os níveis da educação é a função irracional, de depositário da recreação, que artes visuais desempenham nos currículos escolares, e a situação parecida que se verifica no uso dos meios de comunicação, câmeras, cinema, televisão. Por que herdamos, nas artes visuais, uma devoção tácita ao não intelectualismo? (DONDIS, 2007, p. 17).

Como já antecipamos, embora tenha formação artística e lecionasse no curso de comunicação social, o discurso de Dondis aparenta estar mais próximo, ideologicamente, ao do design moderno. O teor democrático de sua proposta, afinal, parece dialogar com um *zeitgeist* particular das tradições anglo-saxônica e vienense do início do século XX, em meio às quais o termo “design” serviu para delimitar uma atividade profissional que, diferente da artística, deve se voltar à indústria e às necessidades civis, comerciais e sociais (QUINTAVALLE, 1993). Nas palavras de Dondis (2007, p. 7), “A utilidade designa o *design* e a fabricação de objetos, materiais e demonstrações que respondam a necessidades básicas”; e acrescenta que, “[...] mesmo nesse nível elevado de avaliação, as artes visuais [também] têm alguma função ou utilidade” (ibidem, p. 9). Foi com base nessa concepção que Walter Gropius (2004, p. 29), fundador da Bauhaus, inaugurou o mito do design como produto “democrático”, que pode trazer a “boa forma” ao grande público. Não é de se espantar, pois, que a Bauhaus tenha inventado “[...] um estilo ligado à moderna concepção de uma grafia homogênea, a uma ‘escrita’ convencional tida por unitária” (QUINTAVALLE, 1993, s. p.). Procede daí a questão polêmica que, no campo do design, a mera menção à arte costuma suscitar, conforme sinaliza o historiador Rafael Cardoso (2012, p. 245):

Ao longo do século XX, o lado criativo do design foi sistematicamente subestimado e até combatido por um ideário que ansiava firmar a metodologia projetual em bases supostamente científicas, distanciando-se das artes plásticas [...] [e] o tolo preconceito contra a criação e a criatividade ganhou sobrevida. Primeiramente no movimento construtivista, insinuando-se para o interior da Bauhaus, onde ocasionou grandes divergências, e, dali, para a Escola de Ulm, a noção tola de que “design não é arte” foi ganhando certo *pedigree* às avessas, simplesmente por força de tanto ser repetida.

Parece ter sido em decorrência de tal ideário que o trabalho de Dondis foi tão bem recebido nos cursos de design. Não obstante, interessa-nos sublinhar que, embora seu livro tenha sido escrito na década de 1970, sua base teórica é pautada fundamentalmente na *Gestalt*, abordagem inaugurada em 1890 pelo psicólogo austríaco Christian von Ehrenfels. Trata-se da tese segundo a qual o todo formal existe independentemente de suas partes e a percepção possui uma tendência unificadora intrínseca. Mais tarde, com a virada do século XX, a Gestalt percorreu uma série de desdobramentos que priorizavam o observador como fator principal para a organização de sua própria percepção. Era um esforço de conferir à percepção humana certa coerência e regularidade, em oposição às instrumentalizações do behaviorismo nascente (Cf. CRARY, 2013, p. 165-168).

Várias disciplinas têm abordado a questão da procedência do significado nas artes visuais [...] explorando *como* e *o que* as artes visuais "comunicam". Creio que alguns dos trabalhos mais significativos nesse campo foram realizados pelos psicólogos da *Gestalt*, cujo principal interesse têm sido os princípios da organização perceptiva, o processo da configuração de um todo a partir das partes. (DONDIS, 2007, p. 22).

As poucas "leis" que Dondis apresenta, de modo categórico (em especial no capítulo 5, sobre a dinâmica do contraste), como garantias incondicionais para uma sintaxe visual remetam, à primeira vista, à Gestalt oitocentista: ela defende que é o contraste, e não o próprio observador, o fator decisivo para a percepção da "pregnância da forma". Entretanto, a obra que mais influenciou Dondis – de modo tão notável que, em comparação, o livro de Dondis chega a parecer uma versão resumida desta – foi *Arte e percepção visual*, publicada em 1954 por Rudolf Arnheim, psicólogo behaviorista. A diferença é tão sutil quanto decisiva: enquanto a Gestalt de Ehrenfels contribuiu para as técnicas de síntese perceptiva e cognitiva (centrais para o desenvolvimento, por exemplo, do cinema no fim do século XIX), a Gestalt behaviorista é fruto de uma psicologia científica já bem consolidada, no interior da qual a falha da capacidade de síntese, em geral descrita como dissociação, era atrelada a inúmeras patologias mentais. Com efeito, os subsídios científicos da tese de Arnheim decorrem de uma ampla gama de procedimentos de "estímulo-reação" que, segundo Cray (2013, p. 49),

[...] pressupunham um sujeito cuja atenção era o eixo de observação, classificação e mensuração e, portanto, o ponto em torno do qual vários tipos de conhecimento eram acumulados. As tentativas de Fechner, na década de 1850, para medir a experiência subjetiva por meio da quantificação de estímulos externos estão entre as primeiras ocorrências desse modelo emergente de atenção.

O que se sobressai, enfim, é a crença de Dondis (2007, p. 25-26), fundamentada única e exclusivamente no trabalho de Arnheim, numa função primária, essencial e universal da percepção: "[...] o *input* e o *output* da mensagem [...], unidades básicas de informação, ou *bits* atuando simultaneamente como um dinâmico canal de comunicação e um recurso pedagógico ao qual ainda não se deu o devido reconhecimento". Importa-nos ressaltar que essa também foi uma resposta, diferente daquela formulada por Speed e outros remanescentes do século XIX, ao espraçamento dos modelos clássicos de percepção visual e representação. Tais respostas sugerem-nos que, no limiar histórico que separa Dondis de Speed, as modalidades perceptivas passaram por um constante processo de transformação, marcado por novas relações tecnológicas e configurações epistêmico-discursivas – "Aquilo que, por exemplo, costumamos chamar de cinema, fotografia e televisão são elementos transitórios em uma sequência acelerada de deslocamentos e obsolescências" (CRARY, 2013, p. 35).

4. Speed e Dondis: Reações a uma Mesma Reconfiguração do Olhar

Ao revisarmos a "ciência do desenho" de Speed, vimos que as ideias de originalidade, subjetividade e expressão artística dependem, de fato e de direito, do discurso romântico, mesmo que sob as modalidades modernas de recusa e rejeição. Do século XVIII ao início do XX, afinal, a penetração dessas noções foi tão difusa e intensa que elas passaram a integrar, de modo controverso (ou conciliatório, como preferia Speed), os próprios ditames convencionais de uma tradição acadêmica. Em seguida, vimos como a Gestalt interveio na ordem do discurso sobre a forma, paralelamente ao design, cujos enunciados modernos conjugavam-se em meio aos anseios emancipatórios das vanguardas artísticas. Embora distante historicamente, o trabalho de Dondis parece ser tributário ao empreendimento de legitimação do design

enquanto novo saber, cujas ideias e normas seriam suscetíveis não apenas ao fazer artístico, mas antes a um modo de visualizar e representar pautado em princípios elementares e comuns a todos.

No espaço de poucas décadas, portanto, as duas obras aqui retomadas nos permitem assinalar o delineamento de duas ordens de visualidade que, no campo das artes visuais, foram identificadas por Rosalind Krauss da seguinte forma:

[A primeira é] a visão empírica, o objeto como é “visto”, o objeto delimitado por seus contornos, o objeto que o modernismo despreza. A segunda é aquela das condições formais de possibilidade da visão, o nível em que a forma “pura” opera como princípio de coordenação, unidade, estrutura: visível, mas não vista. (KRAUSS, 1993, p. 217).

Segundo Krauss, em outros termos, a visão subjetiva atrelada ao modernismo corrobora, ainda que indiretamente, com o anseio *gestáltico* de ver “tudo-ao-mesmo-tempo” (idem). É preciso levar em conta que antes, no decorrer do século XIX, já se alastrava “[...] o entendimento de que a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar objetividade ou certeza essenciais” (CRARY, 2013, p. 34). Na esfera da história da visualidade, pois, o colapso dos modelos clássicos da visão solicitava novas alternativas de compreensão visual. Sob esse viés, tanto a visão subjetiva e conciliatória de Speed quanto a empresa alfabetizante de Dondis podem ser entendidas como indícios diferentes de um mesmo processo de modernização da visão:

[...] uma vez que a visão se realocou na subjetividade do observador, abriram-se dois caminhos entrelaçados. Um levou às múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, [...] como, por exemplo, no modernismo. O outro caminho foi no sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, [...] em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão. Importa constatar como esses caminhos se cruzam continuamente e com frequência se sobrepõem no mesmo terreno, entre as incontáveis localizações nas quais se produzem, em sua diversidade, os atos concretos da visão. (CRARY, 2012, p. 147).

Ao longo de suas pesquisas, Crary (2012; 2013) argumenta longamente como esse processo histórico de “desobjetivação visual” teria amparado tanto a concepção romântica de uma estética purificada (como em Speed) quanto o desenvolvimento científico de uma psicologia fisiológica (donde provêm as bases teóricas de Dondis). Consideramos, portanto, que aquilo que figuras como Speed e Dondis propuseram, em diferentes momentos do século XX, como “novidade” direciona-se a um tipo de observador ainda imerso no interior de uma extensa reconfiguração da visualidade.

No caso de Speed, por localizar-se ainda entre um século e outro, essa questão fica mais evidente. A tarefa de conciliar, em sua época, preceitos do academicismo com os valores do impressionismo não parece ter causado qualquer alarde: de um lado, o academicismo não mais detinha o status de tradição artística predominante; de outro, os pós-impressionistas (como Cézanne ou Toulouse-Lautrec, que permaneciam nos limites do século XIX) já não operavam na chave binária realismo *versus* abstração. Logo, o que persiste no fundo da intenção conciliatória de Speed é a subjetividade oitocentista reivindicando para si algum lugar privilegiado, isto é, alheio tanto às rupturas das vanguardas quanto à rigidez dos modelos clássicos de representação.

Por sua vez, embora a obra de Dondis seja mais contemporânea a nós (publicada na década de 1970 e traduzida ao português nos anos 1990), ela atualiza tanto um modelo de

percepção formulado em 1890 quanto um discurso normativo que balizou, nas primeiras décadas do século XX, o design moderno. E por mais que suas prerrogativas científicas, apreendidas do trabalho de Arnheim, pareçam vir na contramão de uma visão subjetiva como a de Speed, não é difícil rastrear adjacências: “O último baluarte da exclusividade do ‘artista’ é aquele talento especial que o caracteriza: a capacidade de desenhar e reproduzir o ambiente tal como este lhe aparece. Em todas as suas formas, a câmera [fotográfica] acabou com isso” (DONDIS, 2007, p. 12). Ora, sem entrar no mérito desse “talento especial” do artista, tampouco no determinismo tecnológico aí latente, essa noção da fotografia como ruptura representacional é digna de uma sensibilidade apodíctica que custou a perdurar ainda no início do século XIX. Ampliando a questão em outras palavras:

Nenhuma outra época, desde o século XIX, terá se empenhado com tanto fervor em explicar-se a si mesma, esgotando todos os recursos da linguagem com o objetivo de confirmar sua própria identidade, isto é, sua *modernidade*. (GROULIER, 2004, p. 13).

Sabemos que as teorias dos séculos XIX e XX transformaram por completo nossa concepção do espaço, que a cor foi objeto de variações, negações e tratamentos infinitamente diversos, que as ideias de representação e observação já não correspondem ao que significavam a dois séculos atrás etc. Mas o didatismo e, também não raro, o espírito crítico devolveram constantemente um sentido historicamente anacrônico aos conceitos que ainda utilizamos para caracterizar essas metamorfoses na ordem pictórica. Quando Kandinsky (1996), por exemplo, evocou a experiência da cor como a de uma expressão “espiritual”, é difícil entender o que distingue fundamentalmente suas concepções, embora influentes até hoje, dos ideais românticos de Goethe.

Esse tipo de analogia poderia valer igualmente para um Malevitch ou até mesmo para um Andy Warhol. A questão a ser destacada, enfim, é que tais incidências e reincidências epistêmico-discursivas parecem ser muitas vezes ignoradas, ou mesmo deliberadamente recusadas (como questões de ordem alheia), em grande parte das práticas que se propõem a refletir sobre visualidade, linguagem visual, técnicas de representação, cultura visual etc. Procuramos neste artigo relacionar dois modelos de percepção visual que, no decorrer século XX, ainda dialogavam com modelos anteriores. Com isso, esperamos ter demonstrado que a visualidade, nos termos de Crary (2012, p. 15), “[...] é o campo no qual se pode dizer que se materializa, se torna visível, a visão na história”. Significa que, de um lado, a esfera visual não possui uma história autônoma; de outro, que é nos cruzamentos visuais e discursivos que, de maneira sempre descontínua, o conhecimento é construído e se conjugam nossos modos de olhar, representar e lidar com o mundo.

Referências

- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1992.
- AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BERTIN, J. **Semiology of Graphics**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1983.
- CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- ELGIN, C. Z. (ed.) **Nelson Goodman's Philosophy of Art**. New York: Garland-Publishing, 1997.
- FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GINZBURG, C. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 41-93.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROULIER, J. F. Da imitação à expressão. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRAUSS, R. E. **The Optical Unconscious**. Cambridge: MIT Press, 1993.
- LIMA, R. C. Otto Neurath e o legado do ISOTYPE. **InfoDesign: Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 5, n. 2, p. 36-49, 2008.
- PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47-65.
- PODRO, M. **The Critical Historians of Art**. New Haven: Yale University Press, 1982.
- PORTUGAL, D. P. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. 2011.
- QUINTAVALLE, A. C. Design: o falso problema das origens. In: _____. **Design em aberto: uma antologia**. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.
- RUSKIN, J. **The Works of John Ruskin**. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1908. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/15200/15200-h/15200-h.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2017.
- SCHIFF, G. (org.). **German Essays on Art History**. Nova York: Continuum, 1988.
- SPEED, H. **The Practice & Science of Drawing**. New York: Dover Publications, 1972.
- WÖLFFLIN, H. **Renascimento e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- WONG, W. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.