

PODE LASCAUX SER PENSADA COMO UM *SITE SPECIFIC*?

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.150-162>

Sandra Ramalho e Oliveira¹

RESUMO: Este texto foi inseminado no ventre da caverna de Lascaux IV, provocado pelas relações que suas imagens oferecem para cotejamento com concepções artísticas surgidas milênios depois, culminando com o cotejamento do conceito de *site specific* com o da própria caverna. Ampara-se teoricamente em estudos linguísticos de L. Hjelmslev (1991) e propostas de M. Bakhtin (1988), revistas por J. Kristeva (1969). Embora filiado aos estudos semio-linguísticos, não se desconsideram postulações teóricas de outras matrizes, como A. Warburg (2010) e G. Didi-Huberman (2008; 2014). As relações entre imagens produzidas em espaços e tempos distantes entre si podem ser fontes relevantes para aulas de arte nas escolas.

PALAVRAS-CHAVE: Gruta de Lascaux; Texto Visual; Intertextualidade; *Site Specific*; Ensino de arte.

CAN LASCAUX BE THOUGHT OF AS A SITE SPECIFIC?

ABSTRACT: *This text was inseminated in the center of the Lascaux IV cave, provoked by the relationships that its images offer for comparison with artistic concepts that appeared millennia later, culminating in the comparison of the concept of site specific with that of the cave itself. It is theoretically supported by linguistic studies by L. Hjelmslev (1991) and proposals by M. Bakhtin (1988), reviewed by J. Kristeva (1969). Although affiliated with semi-linguistic studies, theoretical postulations from other matrices are not disregarded, such as A. Warburg (2010) and G. Didi-Huberman (2008; 2014). The relationships between images produced in spaces and times that are distant from each other can be relevant sources for art classes in schools.*

KEYWORDS:

Lascaux Cave; Visual Text; Intertextuality; Site Specific; Art teaching.

¹ Pesquisadora e Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, orienta dissertações e teses; é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com pós-doutoramento na França (2002). Autora dos livros *Imagem também se lê*, *Moda também é texto*, *Sentidos à mesa* e *Diante de uma imagem*, organizou, em coautoria, dez outros títulos de livros. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Visuais (gestão 2007-2008); Diretora Geral do Centro de Artes da UDESC (1998-2001), Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (2009 – 2011). Presidiu bancas de doutoramento na Université Paris VII (2011) e Universidad de Barcelona (2013). Foi agraciada com a Medalha do Mérito Universitário João David Ferreira Lima pela Câmara de Vereadores de Florianópolis e com a Medalha do Mérito Funcional Alice Petrelli pelo Governo de Santa Catarina. Atualmente (2020) é Professora Visitante na Universitat de Girona, Espanha. <https://orcid.org/0000-0002-6447-2096>. ramalho@floripa.com.br

RESUMEN: Este texto fue inseminado en el vientre de la cueva Lascaux IV, provocado por las relaciones que ofrecen sus imágenes para comparar con las concepciones artísticas que aparecieron milenios después, y culminó en la comparación del concepto de sitio específico con el de la cueva misma. Está teóricamente respaldado por estudios lingüísticos de L. Hjelmslev (1991) y propuestas de M. Bakhtin (1988), revisadas por J. Kristeva (1969). Aunque afiliados a estudios semilingüísticos, no se descartan las postulaciones teóricas de otras matrices, como A. Warburg (2010) y G. Didi-Huberman (2008; 2014). Las relaciones entre imágenes producidas en espacios y tiempos distantes entre sí pueden ser fuentes relevantes para las clases de arte en las escuelas.

PALABRAS CLAVE: Cueva de Lascaux; Texto visual; Intertextualidad; Sitio específico; Enseñanza de arte.

Analogias Visuais

O ensino de arte, uma espécie de subárea do campo da arte no sentido de ser dela subsidiária² e não no sentido de inferioridade, pois é o ensino de arte que prepara seu futuro público, demanda renovados e diversificados modos de ensinar e aprender. Um deles é a proposição de estudo da arte por meio de analogias, fenômeno denominado intertextualidade no âmbito dos estudos semióticos. Se a semiótica é o campo de estudos que se ocupa do estudo das linguagens e se a visualidade pode ser abordada como uma linguagem, a semiótica pode ser convocada para que, em um esforço teórico-metodológico juntamente com a educação, possa gerar novos modos de ver e analisar o campo visual. Para tanto, apenas teorias são insuficientes, pois é necessário trazer exemplos para ilustrar as ideias; daí se apoiar no binômio que se denomina teórico-metodológico: teoria sempre mostrada em imagens e fenômenos apoiados em teorias.

O princípio da analogia, ou da comparação, introduzido nas aulas de arte, possibilita uma maior atenção aos detalhes, mais concentração, a descoberta de aspectos inusitados nas imagens, bem como a autoconfiança, quando o estudante se dá conta, na prática, que é capaz de fazer observações relevantes, apenas observando, conforme constatado em pesquisas³. Existem, portanto, inúmeras formas de acessar à arte por meio de relações entre diferentes imagens, fugindo de um estudo cronológico linear.

Aby Warburg (1866-1929) deixou um legado profícuo, *Mnemosyne*, constante de um Atlas com diversas pranchas de reproduções de imagens da arte e a sua própria biblioteca em Berlim, construída com base nos mesmos princípios. Como historiador da arte e antropólogo, essas áreas de conhecimento fundamentaram seu pensamento e sua produção inacabada, dada a sua morte e por não ter deixado livros, mas apenas artigos esparsos; não obstante, perpetua-se, sendo estudado até os dias de hoje. Embora considerado assistemático, o modo adotado por ele para organizar as imagens mostra um programa epistemológico e é considerado um marco, uma divisória entre a história da arte tradicional e a concepção contemporânea, baseada na antropologia visual e na psicologia. Considerava a história da arte para além do historicismo, das influências e estilos, acreditando que elementos inconscientes da imagem sobrevivem independentemente de épocas e estilos.

Segundo Etienne Samain (2011, p.36), Warburg juntou em seus painéis cerca de 900 reproduções, quase todas fotos p&b, nas quais constavam pinturas, gravuras, iluminuras, esculturas, afrescos, ornamentos, edificações, mas também recortes de jornais e folhetos, selos e moedas. Foram seis a sete dezenas de painéis – existe controvérsias sobre o número exato - medindo 1,5 por 2,0 m, forrados com tecido preto, sobre o qual Warburg organizava as imagens de modo que pudessem ser mudadas

² Como integrante do campo de atuação da arte, por extensão de sentido, a palavra subsidiária é usada com o sentido de subdivisão de uma empresa que se encarrega de tarefas específicas em seu ramo de atividade.

³ <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/37962>

de posição sem obedecer a uma ordem fixa ou cronológica, podendo ser relacionadas e confrontadas de diversos modos. E assim, legou um mundo de imagens e proposições a serem estudadas.

Georges Didi- Huberman (1953-) é o estudioso continuador da obra de Warburg, tendo feito a curadoria de pranchas do Atlas no Museu Reina Sofia, em Madri (2010), cuja versão foi trazida ao Rio de Janeiro, exposta no MAR em 2013. Como o maior disseminador da obra de Warburg, Didi-Huberman compara sua obra para a filosofia das imagens e a história da arte, como a de Sigmund Freud para a psicanálise.

Quando se parte do estudo de imagens com o objetivo pedagógico, tem sido produtivo o uso da matriz teórica da semiótica discursiva aliada aos conhecimentos sobre arte e sobre educação. E processos comparativos, organizando imagens não linearmente, têm sido bem aceitos em experiências no ensino formal e mais ainda no não-formal. Embora usando referências de traços de estilos ou tendências artísticas institucionalizadas, coincide com o programa de Warburg no que se refere à recorrência de formas ao longo do tempo, bem como extrapolando da arte consagrada para outras manifestações visuais.

O que se pretende então é identificar traços na Gruta de Lascaux que estiveram presentes na produção artística milênios após, ou seja, a existência de elementos visuais ancestrais em diversas manifestações artísticas posteriores; questionam-se ainda se conceitos da arte contemporânea, como *site specific*, podem servir para estudar analogias. Ou seja, constatando-se semelhanças, lança-se o questionamento sobre o que teria motivado aquelas imagens, já que eram destituídas dos fundamentos que ampararam as manifestações posteriores (e aqui nem vai se levar em conta a destreza motora do homem pré-histórico, outro aspecto digno de muitas pesquisas). Seria simples coincidência?

As teorias da intertextualidade têm seu nascedouro no russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), embora o vocábulo tenha sido cunhado pela búlgaro-francesa Julia Kristeva (1941-), sendo que esses estudos referiam-se à linguagem verbal e hoje se esteja tomando-os como referência para trazê-los para a visualidade, campo no qual o italiano Omar Calabrese (1949-2012) deu grandes contribuições. O que se vem questionado em todo esse período é o estatuto da originalidade, o que encontra interesse na arte contemporânea, dado o uso de apropriações, alusões, citações, colagens, inspirações, paródias, pastiches, acusações de plágio, releituras, entre outros modos de intertextualidade.

Mikhail Bakhtin (1988, p.88) postulava que desde a primeira manifestação de um Adão mítico, tudo o que se seguiu, em termos de produção de sentidos, é dialógico, isto é, rebatimento do que já foi falado, abrangendo a noção de que as linguagens diversas acabam por produzir desde repetições atualizadas do já manifesto de algum modo, até respostas diversas ao já dito, mesmo que em sentido negativo, semelhanças que se buscam aqui são consideradas *morfemas*; palavra que de acordo com a linguística é a unidade mínima geradora de sentido, neste estudo é adjetivada – morfema visual – e assim, por extensão de sentido, a expressão é aplicada ao âmbito da visualidade. Foram esses morfemas visuais de tempos recentes, reconhecidos em uma visita à réplica da Gruta de Lascaux, que levaram a uma reflexão sobre a condição humana, sobre quão próxima a linguagem visual pode tornar sociedades tão distintas e distantes.

A Gruta de Lascaux

A Gruta de Lascaux foi descoberta em 1940 por Marcel Ravidat, na região de Dordogne-Périgord, na França, próximo à pequena cidade de Les Eysies, após alerta de seu cão, chamado Robot. Era apenas um buraco na vegetação, reduzido, que não permitia nele entrar. Dias depois, Ravidat voltou acompanhado de três amigos, levando ferramentas e lanternas, e eis que entrando, se deparam com o inesperado, embora a região tenha várias outras grutas com ilustrações, mas a maioria monocromática, resultado de trabalhos em carvão vegetal. Inicialmente, os jovens franceses avisaram seu ex-professor, Leon Laval, que viria a ser o primeiro conservador da Gruta.

Ravidat e um dos seus companheiros, Jacques Marsal, asseguraram a guarda da Gruta desde sua abertura ao público, em 1948, até seu fechamento definitivo, em 1963, por ordem de André Malraux, então Ministro da Cultura da França. Isto se deu porque obras para permitir o acesso à Gruta contaminaram-na com micro-organismos, dando origem à chamada “doença verde”. Posteriormente houve ainda a luta contra outro perigo, a “doença branca”, que seria a cristalização das paredes. Durante parte deste tempo, o arqueólogo e abade Henry Breuil acompanhou a descoberta e desenvolveu estudos, seguido por seu discípulo e herdeiro intelectual, o igualmente estudioso e abade André Glory, que se dedicou mais de dez anos, voluntariamente, à causa de Lascaux. Paralela e posteriormente, inúmeros estudiosos têm se dedicado a estudá-la, destacando-se os pré-historiadores franceses Brigitte e Gilles Deluc. Por conta da deterioração decorrente das obras no entorno da Gruta, e também em função do gás carbônico exalado por milhares de visitantes, a partir do seu fechamento em 1963 foi planejada a construção de uma réplica. O processo foi longo por questões financeiras e apenas em 1983 a chamada Lascaux II foi inaugurada, a 200 metros da Gruta milenar.

Em 2012, graças às novas tecnologias, foi possível fazer uma réplica itinerante, denominada Lascaux III, a qual circula pelo mundo. Finalmente, em 2016 foi concluída a chamada Lascaux IV, próxima a Lascaux I e II, cópia fiel, servindo-se dos mais avançados processos de novos materiais e tecnologias. Trata-se não apenas de mais uma réplica de Lascaux, mas de um complexo cultural que abriga teatro, cinema, livraria, um espaço para exposições temporárias e uma galeria onde reproduções de partes das paredes da caverna são apresentadas, incidindo sobre as imagens, desenhos em laser para destacar contornos, ora para destacar linhas sobrepostas, ora para sublinhar morfemas visuais que atestam as ainda poucas conclusões sobre o homem do período paleolítico.

Todavia, quando se refere à Lascaux, em termos das imagens e não de materiais, pode-se considerar que é uma só, tendo em vista que suas réplicas são totalmente fiéis e foram feitas com todos os recursos tecnológicos disponíveis. Ainda cumpre esclarecer que alguns dos dados verbais e visuais deste estudo, inclusive fotografias, foram obtidos *in loco* na Lascaux IV, mas outras imagens e bibliografia referem-se à Lascaux I.

Sentidos e Funções Atribuídos à Gruta

Apenas a título de contextualização, pois este texto não resulta de um interesse histórico ou antropológico, mas semiótico, levantam-se algumas das hipóteses mais veiculadas acerca da existência das inscrições rupestres nas paredes de Lascaux. Ou constatações, que levam a deduções. Uma delas é a de que os animais pintados nas paredes de Lascaux são os mesmos encontrados na maioria das grutas da região: cavalos, bisontes e cervos; muito mais raros são animais perigosos, como ursos, rinocerontes e grandes felinos.

Sobre os animais, várias publicações trazem como justificativa para as imagens rupestres a intencionalidade do homem pré-histórico de visualizar nas suas pinturas o pretendido resultado da caça, em cerimônias mágico-fetichistas. São hipóteses levantadas com base em proposições de Jean Clottes e David Lewis-Williams, acreditando que a gruta possa ter servido para cultos xamânicos. Todavia, tanto os levantamentos feitos em várias grutas da região mostram que menos de dez por cento das imagens se referem à caça, quanto outros estudos sobre os hábitos do período mostram que as espécies retratadas não correspondem às espécies caçadas e consumidas como alimento. Assim, a tese de que as imagens foram determinadas por motivações mágicas ligadas à caça, com se acreditava até o início do século XX, deve ser descartada, diante de novos estudos.

Ainda neste sentido, em Lascaux foram encontrados muito poucos restos de ossos ou ferramentas rudimentares usadas na época. Assim se sabe que essa gruta não serviu para habitação. Outro aspecto é que as imagens são realistas em relação à morfologia e aos movimentos dos animais, mas não se pode afirmar que sejam naturalistas, pois não há presença de elementos da flora, nem sol, nem montanhas, ao contrário das imagens da arte paleolítica. Além dos animais, em Lascaux acham-se

ainda outras imagens que não encontram relações analógicas com formas do mundo natural; isto leva à possibilidade consistir em linguagem simbólica, no sentido *peirceano* do conceito, ou seja, traços ou figuras representando algo sem correlação entre eles.

Efetivamente, são inúmeras as possibilidades que visam a esclarecer a existência da Gruta, que permanece um enigma. Seria uma espécie de planetário, um centro de observação da abóboda celeste? Esta hipótese, proposta por Chantal Jègues-Wolkiewiez, é vista com ceticismo pela comunidade científica. Outra estudiosa, Thérèse Guiot-Houdart, aprofundou-se nas questões plásticas formais, como a própria composição, as dimensões e posicionamento das figuras, as cores, as técnicas possíveis e até as manchas, tendo como base teórica a crítica da arte. Apresenta descrições detalhadas, consideradas as mais completas até hoje. Suas deduções se atrelam a questões relacionadas à fecundidade e à mitologia. Estes são direcionamentos de algumas entre tantas pesquisas existentes sobre a gruta.

Analogias possíveis?

Para que se possam cotejar imagens da Lascaux com imagens da arte institucionalizada, bem como com traços de princípios estéticos propostos por alguns movimentos artísticos identificados em Lascaux, necessário se faz um retorno a eles. O fato é que as imagens de Lascaux mais divulgadas, em publicações especializadas ou mesmo em reportagens de cunho jornalístico, são os touros. Os touros, por si só, já remetem a um estilo de representação, o expressionismo, movimento europeu surgido na virada do século XIX para o XX. Mas diversas figuras rupestres de Lascaux remetem também a outros estilos.

Quanto ao expressionismo, o termo teria sido usado pela primeira vez pelo *marchand de tableaux* alemão Paul Cassirer, para diferenciar as obras de Edvard Munch dos trabalhos impressionistas. Mais tarde, o historiador da arte Wilhelm Worringer incluiu nesse conceito de representação obras de Vincent van Gogh, Henri Matisse e mesmo de Paul Gauguin. Referia-se a um estilo que se distanciava e, de certo modo, se opunha ao então vigente impressionismo, não apenas pela denominação (“im” *versus* “ex”), mas pelos modos de representação, fortes, até certo ponto agressivos, com traços definidos, cores puras, em muitos casos linhas e/ou cores definidoras de contornos, portanto, características opostas às pinceladas curtas, cores claras e contornos difusos do Impressionismo.

Pode-se considerar que os touros de Lascaux tenham se antecipado, apresentando traços do que viria a ser, séculos depois, o que foi denominado o estilo expressionista. A seguir (ver figura 1), observem-se dois touros de Lascaux e um detalhe do emblemático “O Grito”, de Edvard Munch, tendo como morfemas contornos negros e curvilíneos em negro, redundando em força eloquente.

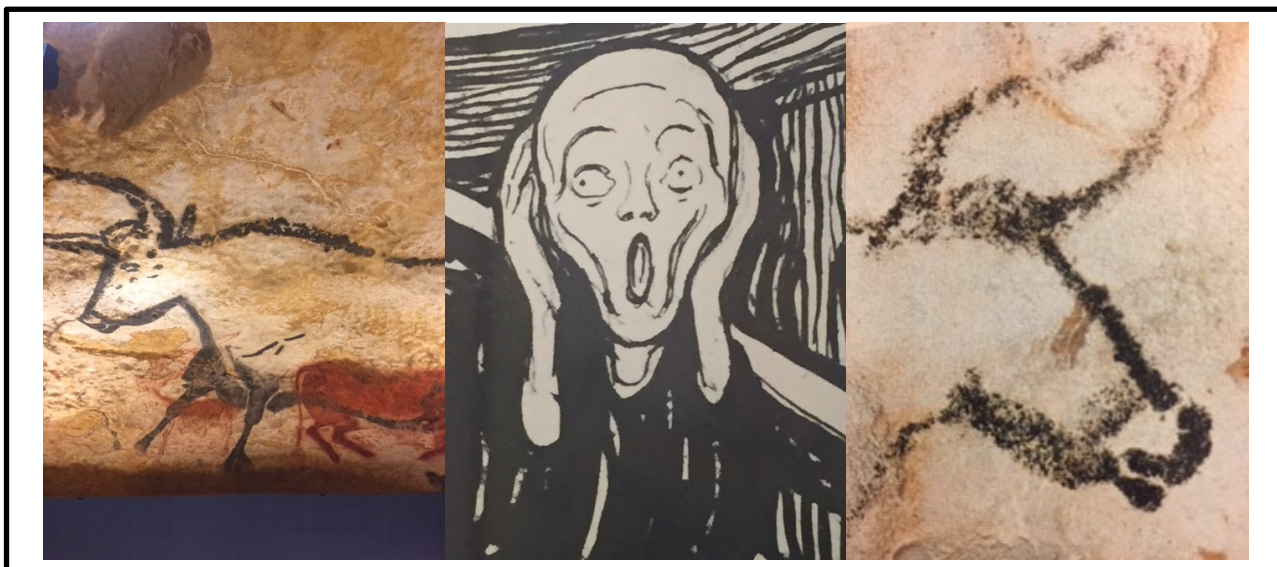


Figura 1 - Touros em Lascaux e ao centro um detalhe de “O Grito”, de Edvard Munch.
Fonte: imagens de autoria própria.

Em Lascaux há também uma figura que remete ao surrealismo, movimento artístico importante inicialmente na literatura, que desde o primeiro manifesto do poeta francês André Breton, em 1924, propunha-se a expressar pensamentos em linguagem verbal, ou outras linguagens, totalmente destituídos de controle racional, moral ou estético, valorizando modos irrefletidos de associação de ideias, como nos sonhos, na livre imaginação ou nas alucinações. Breton apropriou-se das teorias de Sigmund Freud, no que se refere, principalmente, a definir o subconsciente como determinante do pensamento e do comportamento humano, criando uma metodologia artística e literária baseada em princípios freudianos. A formalização da proposta surrealista materializou-se visualmente em grande parte por meio da apresentação justaposta de objetos ou entes característicos de situações ou ambientes distintos, resultando em objetos e seres híbridos. Segundo representantes daquele movimento, como Max Ernst, quanto mais arbitrária a junção de figuras ou elementos gráficos, mais poéticos e dramáticos seriam os resultados.

Na Gruta de Lascaux há apenas uma imagem considerada como representativa de um ser humano. Entretanto, esse ser humano tem a cabeça de pássaro. Assim como Salvador Dalí, talvez o mais destacado artista do surrealismo, Lascaux apresenta um ser animal mestiço. Homem com cabeça de pássaro é tão híbrido quanto elefantes com pernas de girafas, presentes em pinturas e em esculturas de Dalí. Ou no caso da obra “African Sonata”, de Vladimir Kush (Moscou, 1965), onde elefantes têm suas cabeças miscigenadas a instrumentos de sopro (ver figura 2).

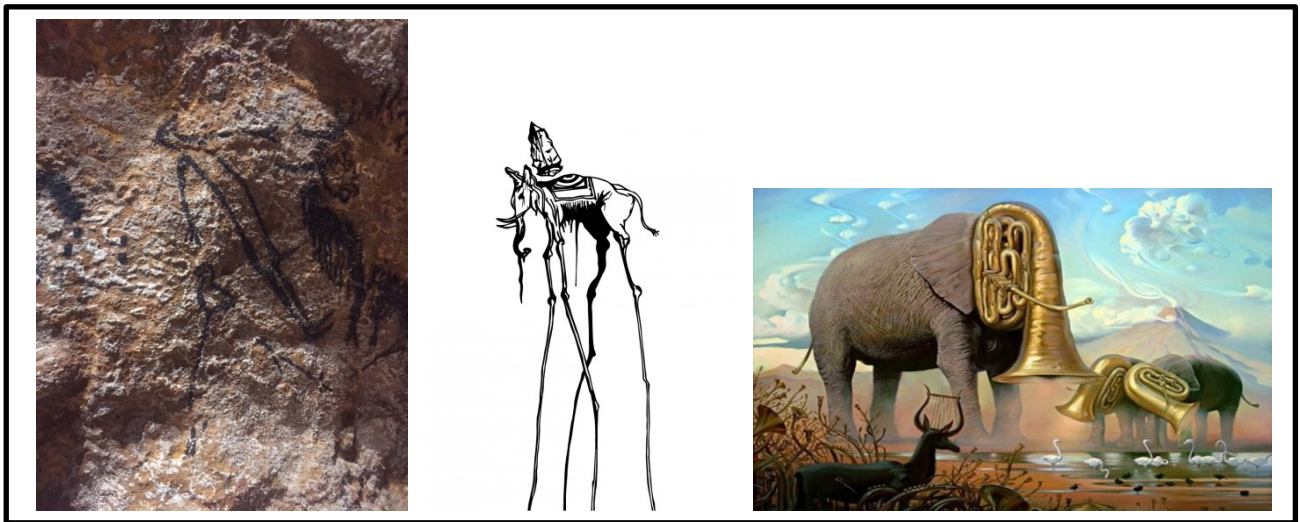


Figura 2: O homem com cabeça de pássaro, em Lascaux; uma das diversas obras de Salvador Dali onde elefantes ganham pernas de girafas; e uma reprodução da obra “African Sonata”, de Vladimir Kush.
Fonte: imagens de autoria própria.

Outra concepção visual perceptível em Lascaux é aquela que sugere o sentido de movimento, lembrando o futurismo. Visto por críticos como uma linguagem visual que prenunciava outra linguagem emergente, o cinema, o futurismo é talvez o estilo modernista mais presente em Lascaux, embora os touros expressionistas sejam os mais divulgados. Dinamismo e simultaneidade são conceitos inter-relacionados presentes no futurismo, pois sua essência é o movimento. E o fenômeno estético mais evidente nas inscrições de Lascaux é, exatamente, o movimento.

De acordo com o Manifesto do Futurismo, um cavalo a galope não tem quatro patas, mas vinte (ver figura 3, a exemplo dos cavalos e touros em Lascaux). Do mesmo modo, renas têm inúmeras galhadas e muitos corpos. Assim como o bisonte não tem apenas uma, mas duas ou mais cabeças, para simular movimento. O futurismo, como tantas outras proposições das linguagens artísticas, apresenta-se como inovador ou revolucionário. Entretanto, a representação do movimento por meio da superposição de imagens semelhantes, mudando apenas a posição da parte do corpo movimentado, já estava registrada nas paredes de Lascaux. No campo visual, a velocidade passou a ser representada pela sucessão de imagens semelhantes que, conforme depois o desenho animado faria funcionar e viria a confirmar, vistas em sequência rápida, não apenas *simulariam* movimento, mas *gerariam a noção* de movimento. O mesmo princípio estético da repetição sucessiva de imagens semelhantes estão em Lascaux e em Giacomo Balla (1871-1958) (ver figura 3).

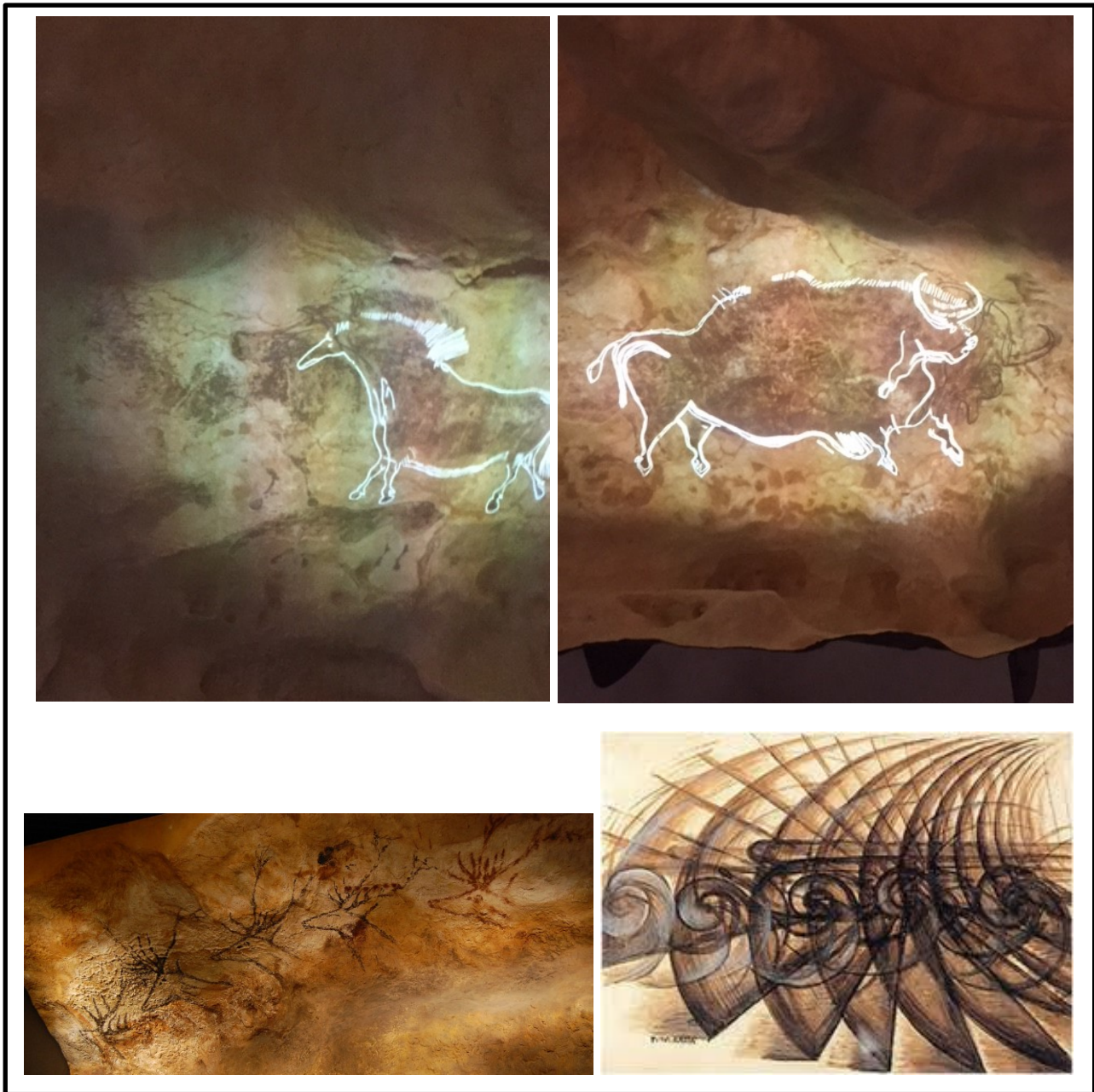


Figura 3 - Cavalo, touro e renas em Lascaux; Reprodução de obra “Speed of a Motorcycle”, de Giacomo Balla, 1913.

Fonte: imagens de autoria própria.

Uma imagem muito pequena, que pode passar despercebida, pode ser relacionada ao abstracionismo geométrico, movimento artístico que nasceu influenciado por artistas russos, expresso no Manifesto Realista de 1920, que defendia a arte como dissociada de finalidades práticas e voltada para a pura visualidade plástica. Tanto a pintura quanto a escultura foram concebidas como construções e não como representações. Kazimir Malevich, na sua fase suprematista, propunha romper com a ideia de imitação da natureza, de formas ilusionistas e referências ao mundo objetivo. Isto redundou na investigação das estruturas da imagem e no uso de formas geométricas básicas, como o quadrado, o retângulo, o círculo, a cruz e o triângulo, de uma paleta reduzida de cores.

Conferiram materialidade pictórica a essas ideias os trabalhos dos holandeses Piet Mondrian e Theo van Doesburg, porquanto a plasticidade de ambos rejeitava a ideia de representação, abolia o espaço pictórico tridimensional, assim como recusava a linha curva e as texturas, e dispensava detalhes da natureza. Embora ao contrário, a Gruta de Lascaux tenha elementos da natureza privilegiados, de acordo com o arqueólogo francês André Leroi-Gourhan (1911-1986), encontram-se diversos sinais espalhados pelas paredes, que foram catalogados em oito categorias (Apud DELLUC, B. E G. DELLUC, s/data, p. 74): palitos únicos ou múltiplos, paralelos; sinais ramiformes; sinais em forma de leque; sinais encaixados, sinais quadrangulares; claviformes; pontuações com vários agrupamentos; sinais que parecem proceder da forma de estrela.

Nestes sinais, excetuando os ramiformes e as estrelas, os demais não se referem à natureza; e há uma diversidade de formas quadrangulares, apenas desenhadas, além das pintadas sob as patas traseiras da chamada Vaca Negra, situada na parte da caverna chamada de Nave, que podem ser vistas no todo e no detalhe, o qual aqui dialoga com uma das obras de Mondrian (ver figura 4).

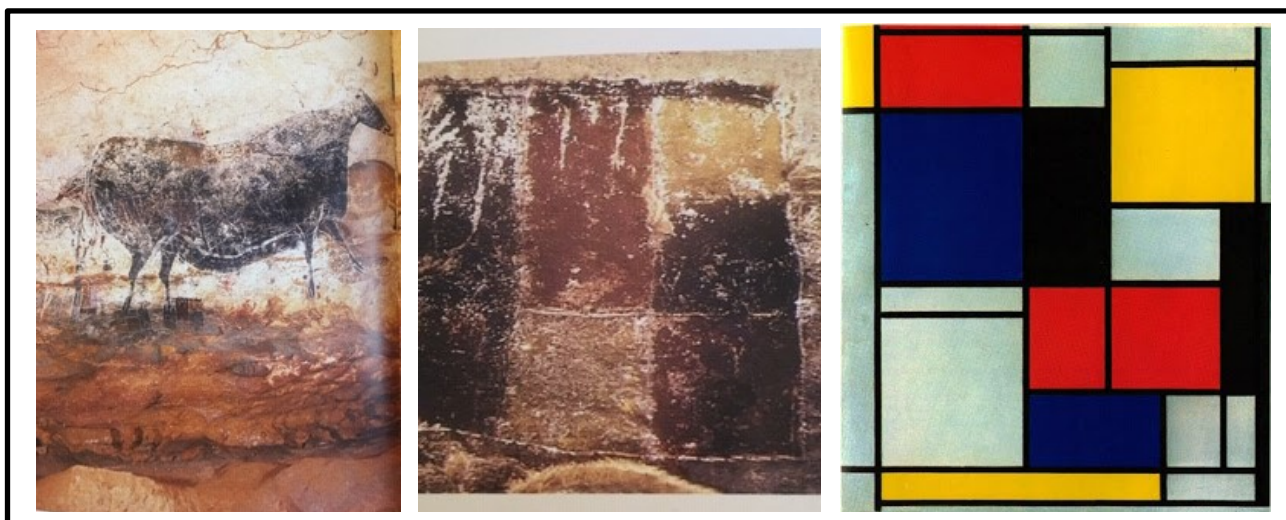


Figura 4 - A imagem da Vaca Negra; detalhe existente abaixo das patas da Vaca Negra; Reprodução de uma das composições de Piet Mondrian.
Fonte: imagens de autoria própria.

Às influências dos russos e à produção dos holandeses somaram-se os efeitos, a partir da Alemanha, da Bauhaus, dadas suas afinidades com o construtivismo russo e com o grupo de artistas holandeses. Na Inglaterra, a abstração geométrica também se desenvolveu na esteira das pesquisas construtivistas levadas a cabo pelo grupo *Circle*, e em obras do pintor Ben Nicholson, enquanto que na França se desenvolve o abstracionismo geométrico em trabalhos de artistas ligados, como Joaquín Torres-García. A ênfase ao grupo *Circle et Carré*, voltado às pesquisas geométricas.

Movimento artístico influenciado pelo cubismo e pelo futurismo, o abstracionismo geométrico registra a racionalização que depende de análise intelectual. As formas e as cores devem ser organizadas de tal maneira que a composição resultante seja apenas a expressão de uma concepção geométrica.

Site-Specific

Site-specific, em inglês, é como é denominado no Brasil esse fenômeno artístico contemporâneo, que em português de Portugal é chamado de sítio específico; consiste em uma expressão que designa trabalhos artísticos criados de acordo com um ambiente e com um espaço pré-determinado. Atribuiu-se ao artista norte-americano Robert Irwin (1928-) o uso da expressão para designar trabalhos com

essas características, categoria para a qual ele mesmo vem contribuindo com muitas obras. São trabalhos planejados, muitas vezes fruto de convites, a serem instalados em local determinado, onde os elementos dialogam com o meio circundante para o qual o trabalho é elaborado.

Site-specific, embora distinto, interliga-se à ideia de arte ambiental, *land art* e arte urbana; todas essas manifestações sinalizam a tendência de a produção contemporânea se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o ambiente natural ou áreas urbanas. Pode-se então afirmar que o *site-specific*, de um lado, abandona os espaços tradicionalmente destinados à arte, como museus e galerias; em contrapartida se aproxima do público, se entranhando na vida cotidiana, com trabalhos dimensionados, em todos os sentidos, especificamente àquele local. Na figura 5 veem-se três trabalhos que contemplam este conceito e estão em relação à Gruta de Lascaux. A baixa luminosidade de cavernas ou templos, e o amplo espaço disponível para circulação são morfemas encontrados tanto no trabalho do norte-americano Dan Flavin, “Site-specific installation” (1996), em Houston, Texas, como em “Tímpano”, do brasileiro José Spanil, instalação na Capela do Morumbi (2009) em São Paulo, e também na instalação de Robert Irwin, “Scrim Veil – Black Rectangle – Natural Light”, no Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, onde o artista provoca experiências usando efeitos de luz e sombra, claro e escuro, experiências também presentes em cavernas. Todos propõem experimentar o espaço circundante a partir de uma luminosidade fracionada, perceber o entorno com suas peculiaridades, tal qual a experiência da Gruta de Lascaux.

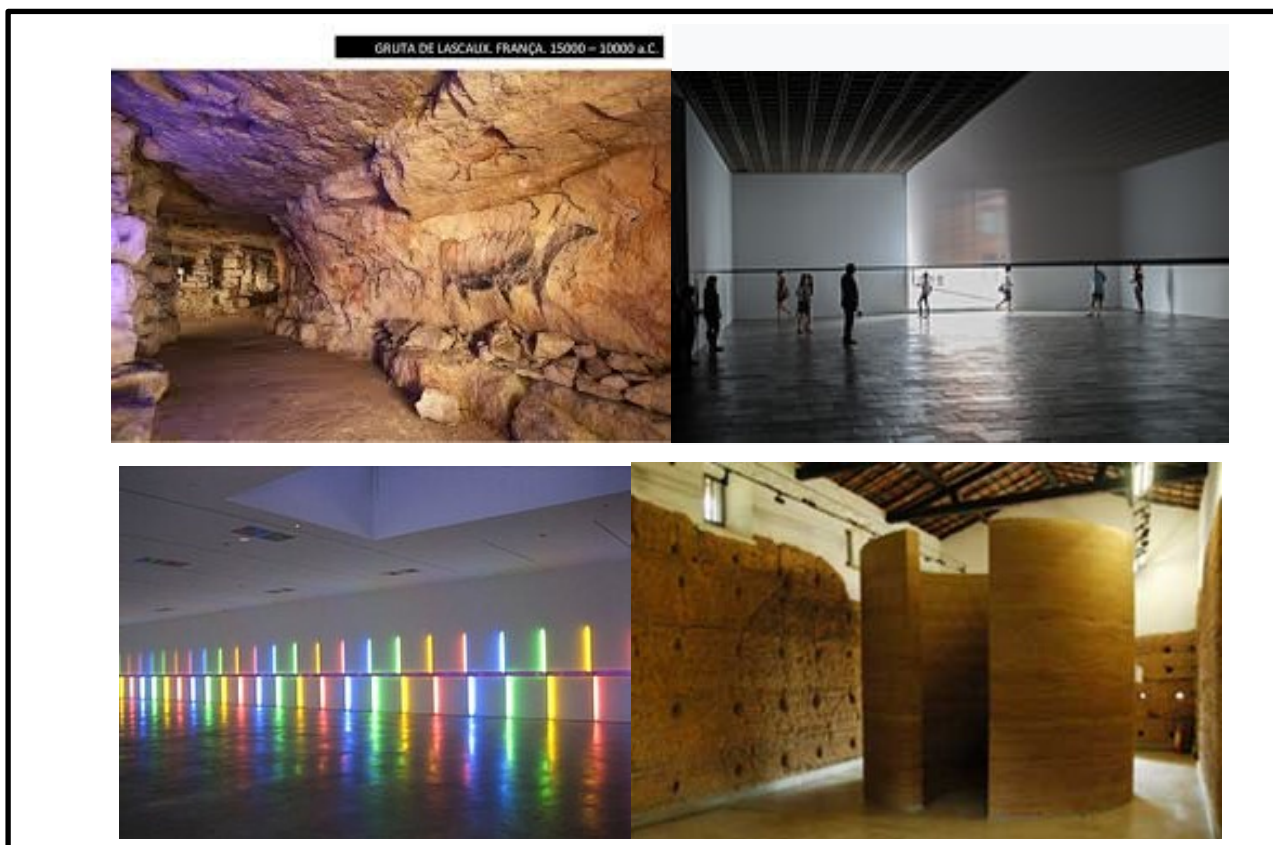


Figura 5 - uma vista geral de Lascaux (reprodução a partir de imagem de Delluc, B. e Delluc, G. In: *Lascaux*. Saint-Étienne: Éditions Sudouest, s.d.); imagem da instalação de Robert Irwin, “Scrim Veil – Black Rectangle – Natural Light”, no Whitney Museum of American Art (2013); Dan Flavin, “Site-specific installation” (1996), Menil Collection, Texas; José Spanil, “Tímpano” (2009), Capela do Morumbi.

Assim sendo, questiona-se se: a Gruta de Lascaux, o conjunto da obra, não poderia ser considerado um *Site-Specific*? Uma das teses mais aceitas hoje em dia é a de que a Gruta teria sido um tipo de santuário, ou um lugar específico para um determinado fim que não se pode avaliar exatamente qual

tenha sido. Mas se não se sabe para o que serviu, essas imagens, que sobreviveram a 17.000 ou 20.000 anos (dependendo de que testes com carbono se adotam, já que seus resultados diferem) de vida do planeta, não se pode negar que tenham sido feitas para aquele local, e não para outro. E que este espaço fazia parte da vida em sociedade, e não era usado como moradia, conforme atestam as pesquisas. Independentemente de que tipo de finalidade a que esta espécie de santuário tenha servido, o fato é que ali parece estar uma síntese do que apareceria séculos e séculos após na representação visual da humanidade, exemplos de proposições estéticas que a cultura visual propiciaria a sociedades muito diferentes das pré-históricas.

Algumas considerações

Na perspectiva dos estudos das imagens como linguagem e, portanto, mirando as inscrições da Gruta de Lascaux como modo de expressão e interação, interessa-se pelos modos de produção de sentidos. Neste caso, o problema de pesquisa surgiu quando foram identificados morfemas de trabalhos artísticos posteriores em inscrições rupestres de 20 mil anos atrás. Tendo como foco imagens análogas - ou intertextualidades - como objeto teórico, as imagens de Lascaux consistiram em objeto empírico, pois elas estavam ali como que gritando para a posteridade seu potencial para análise.

Quais seriam esses morfemas? Análogos ao expressionismo, encontra-se a própria expressividade de linhas bem marcadas, sinuosas, enfáticas. Ao surrealismo, o hibridismo, misturando um corpo humano a uma cabeça de pássaro; relacionado ao futurismo, inúmeros exemplos de animais sobrepostos com ligeiras modificações, como esboços de desenho animado, sugerindo movimentos. Ao abstracionismo geométrico, encontram-se pequenas formas quadrangulares, que são menos conhecidas, mas estão lá, devidamente concebidas por linhas retas formando quadrados, distintas da maioria das linhas que delineiam as imagens rupestres de Lascaux.

Há outra questão, ligada não mais a estilos modernistas, mas à arte contemporânea. Trata-se do *site-specific*. Não seria Lascaux um ambiente textual, uma gruta, passível de estudos intertextuais comparando-a aos contemporâneos *site-specifics*? Não foi Lascaux um local onde os trabalhos artísticos eram criados de acordo com um ambiente e com um espaço pré-determinado? O aproveitamento da irregularidade das paredes de pedra atesta seu uso para simular volume e até perspectiva. A morfologia das paredes, junto com a incidência de luminosidade natural oriunda de perfurações não teriam determinado a especificidade daquelas imagens naquele local?

Não é difícil aceitar que a intencionalidade do homem pré-histórico diferia daquela dos artistas que produziram obras dos estilos prenunciados em Lascaux. Mas conforme uma premissa pressuposta por diversos semioticistas, o que está expresso no texto, no caso, no texto visual, pode ser acessado por sua composição, pelas articulações de sentido ali colocadas, independentemente da intencionalidade do seu criador. Segundo o semioticista Eric Landowski (1995, p.240),

qualquer que seja o meio de expressão utilizado (verbal ou outro), mal acabamos de nos 'exprimir', e já não nos pertencem mais as formas - palavras, gestos, etc. - que, no entanto, cuidadosamente escolhêramos para produzir certo sentido, e não outro. Falando, gesticulando, o sujeito cria materialmente um dado 'enunciado', o qual, uma vez produzido, existe como objeto autônomo, disjunto de seu produtor, e portanto, capaz de significar por si só, independentemente tanto do que o enunciatador pode ter intencionado dizer ao fazê-lo existir, quanto da maneira segundo a qual a identidade 'real' daquele sujeito enunciatador se poderia definir.

Aí se pode entender que os mesmos princípios estéticos, aqui chamados de morfemas, podem estar presentes em tempos e espaços distintos, ficando em aberto, ou seja, sendo delegados a públicos também diversos a(s) leitura(s) potencial(is). Nesta perspectiva, cabe o questionamento: haveria limites ou fronteiras quando se fala da construção e da apreensão de sentidos?

Ainda se quer evidenciar com este trabalho que o estudo de arte por analogias, isto é, por meio da busca de intertextualidades, pode ser um campo profícuo para o ensino de arte nas escolas. Desconhecendo as pranchas de Warburg, teria ele encontrado estas e outras analogias entre a arte rupestre e a posterior produção artística da humanidade? Artistas contemporâneos se nutriram da ideia de Lascaux? Ou o homem pré-histórico prenunciava a arte vindoura? Parecem absurdos? Ou meras coincidências?

Em se tratando da introdução desses conteúdos nas escolas, no ensino fundamental, certas questões ficam agendadas para níveis posteriores de ensino e aprofundamento. Se o estudo semiótico textual da imagens pressupõe um plano de expressão, relacionado às formas e um plano de conteúdo, relacionado à semântica, fica claro que aqui o plano de conteúdo foi privilegiado, não esquecendo que ambos são indissociáveis e, assim, não se pode deixar de falar em movimento, por exemplo, em certos morfemas de Lascaux.

Por outro lado, este enfoque intertextual permite não apenas a contextualização histórica e cultural das diversas imagens relacionadas, mas possibilita deslocar para o eixo reflexivo temas ou questões atemporais ou contemporâneas, de acordo com a proposição metodológica do professor e não seguindo o eixo cronológico ou na sucessão de estilos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUICITEC, 1988.
- CLOTTE, J. e LEWIS-WILLIAMS, D. *Les Chamanes de la Préhistoire : Transe et Magie dans les Grottes Ornées*. Paris : Seuil, 1996.
- DIDI-HUBERMANN. G. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DIDI-HUBERMANN. G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DELLUC, B. e DELLUC, G. *Lascaux*. Saint-Étienne : Éditions Sudouest, s.d.
- FIORIN, José. Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- GUIOT-HOUDART, T. *Lascaux et les mythes*. Périgueux : Pilote 24 édition, 2004.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- HJELMSLEV, L. *Ensaio Linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HOLZWARTH, Hans Werner (Org.). *Arte Moderna 1870-2000*. São Paulo: Taschen, 2012.
- KRISTEVA, J. (1967), “A palavra, o diálogo, o romance”. In: *Semiótica, Pesquisas para uma semanálise*. Seuil, 1969.
- LANDOWSKI, E. “O semiótico e seu duplo”, in: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

MARTIN, Sylvia. "Arte + Ação = Futurismo". In: HOLZWARTH, Hans Werner. *Arte Moderna: 1870-2000, do Impressionismo à Atualidade*. Berlim: Taschen, 1980. p.p. 196-223.

SAMAIN, Etienne. "As 'Memosyne'(s) de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte". Rio de Janeiro. In: *Revista Poiesis*, UFF, n. 17, p. 29-51, Jul. 2011.

TARANILLA, Carlos Javier. *Breve Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/37962>