



## O ARTISTA PROFESSOR NA FACULDADE DE ARTE

Tereza Almeida\*

**Resumo** – No Ensino Universitário de uma Faculdade de Artes fará sentido o ensino das artes ser lecionado por artistas? Deverá um professor de artes ser mais que um simples professor, ser também artista plástico, produtor de obras de arte na área em que se encontra a lecionar? Qual a relevância do artista plástico no ensino universitário e que papel desempenha? Estas são algumas das questões a que se aspira dar resposta no artigo que aqui se apresenta: a importância do artista plástico na Universidade de Arte. Este artigo pretende apresentar uma abordagem mais direcionada para a arte em vidro, material com o qual trabalho na minha atividade artística, utilizado na realização de obras de arte. Primeiramente, será realizada uma contextualização histórica do surgimento do ensino do vidro na universidade e o papel que ele representa nos dias atuais e artistas professores que desenvolvem trabalho nessa área. Em paralelo, será apresentado o trabalho artístico que desenvolvo com os vidros luminescentes e de dois trabalhos da minha autoria.

**Palavras-chave:** artista plástico, ensino universitário, vidro artístico, vidro luminescente, o ensino do vidro.

### ARTISTAS PROFESSORES

A presença de artistas professores no ensino universitário vem sendo uma constante ao longo do último século. Artistas de renome internacional como Johannes Itten, Hans Hofmann, Joseph Beuys, Richard Hamilton e Victor Pasmore, entre outros, conciliaram a sua prática artística com a docência.

Joseph Beuys, conhecido internacionalmente por sua obra plástica, ficou também famoso pela sua carreira de professor na Academia de Arte de Dusseldorf, Alemanha, onde a sala de aula se transformou em um local de experimentação de arte com o objetivo de educar e transformar os alunos (DAICHENDT, 2010, p. 69). Por meio do seu modo pouco convencional de ensinar, Beuys desenvolveu novas interações com os seus alunos e novos meios de aprendizagem, marcando toda uma geração de artistas. Muitos foram os estudantes que a partir de meados dos anos 1960 escolheram a Academia de Arte de Dusseldorf para estudar

---

\* Professora auxiliar convidada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal). Investigadora no 12ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da FBAUP e na Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (VICARTE).

com Beuys. Em uma entrevista dada a Willoughby Sharp em 1969 Beuys afirma que "ser docente é a minha obra de arte mais importante, o demais é um desejo uma demonstração" (BEUYS, 2011a, p. 20), pretendia "criar uma escola livre de criatividade e interdisciplinar" (BEUYS, 2011b, p. 68), acabou por ser despedido em 1972 da Academia de Arte de Dusseldorf. Esse artista professor pretendia criar uma consciência histórica, considerando este fator o mais importante na formação do artista.

Que ele experimente o princípio formativo na história. Que não veja a história como uma série abstracta de acontecimentos, mas que aprenda a conhecê-la como uma configuração orgânica do mundo, tal como a embriologia. Captá-la organicamente. E então alcança ao mesmo tempo as primeiras ideias plásticas. O meu conceito plástico é muito universal (BEUYS, 2011b, p. 135).

A escola da Bauhaus que funcionou de 1919 a 1933 foi uma grande impulsionadora de arte moderna no século XX. Lá, muitos professores artistas, nomeadamente, Walter Gropius, Johannes Itten, Ludwig Mies Vender Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Paul Klee e Marcel Breuer contribuíram para o desenvolvimento da arte, arquitetura e design.

Johannes Itten (1961, p. 13) escreveu que a cor é vida, que um mundo sem cores é como um mundo morto. Artista e professor da Bauhaus elaborou teorias sobre a cor nos seus quadros das estações, demonstrando que existe uma compreensão universal sobre elas, ainda que cada indivíduo as sinta de uma forma pessoal. Possuidor de uma forte perspectiva sobre educação artística, as suas filosofias de concepção e realização de arte influenciaram a sua prática artística (DAICHENDT, 2010, p. 110).

Hans Hofmann é outro artista de renome que também ficou conhecido por sua atividade de docência. Antes de se mudar para o Estados Unidos, lecionou na Alemanha. Em 1930, já na América, lecionou na University of California, Berkeley, no ano seguinte, em Chouinard School of Art, em Los Angeles, e em 1931, na Art Students League em Nova York. Em 1933 funda a sua própria escola em Nova York, The Hans Hofmann School of Fine Arts. Com uma educação básica cursada na Europa, Hofmann leva para os Estados Unidos uma estética moderna bastante diferente da lecionada nas universidades americanas (DAICHENDT, 2010, p. 120). O ensino de arte para Hofmann deveria ser voltado para o enriquecimento da vida do estudante, e o professor deveria ser uma personalidade de orientação para o aluno (HOFMANN, 1967, p. 56).

Esta relação professor/artista continua a ser desenvolvida nos dias de hoje por diferentes artistas e diversas áreas de atividade. Muitos desses artistas acreditam que não existe diferença entre o seu trabalho como artista e como professor.

Em outubro de 2010 realizou-se na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, uma exposição intitulada "Professores", que pretendia exibir o trabalho plástico de oito artistas portugueses que também são, ou foram, professores de arte. Os artistas professores representados nessa exposição foram: Álvaro Lapa, Ângela Ferreira, Eduardo Batarda, João Queiroz, Manuel Botelho, Miguel Branco, Pedro Morais e Rui Sanches. Para Álvaro Lapa, docente na área da estética na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), como professor, "interessava-lhe localizar, escolher informação" (SOARES, 2010, p. 115).

Daichendt (2010, p. 147) relaciona as características dos artistas professores:

- Os artistas professores são, em primeiro lugar, artistas.
- O ensino deve ser uma expansão direta do estúdio.
- A produção de arte é essencial para se compreender a profissão do professor de arte.
- As salas de aulas devem ser um modelo da prática dos artistas e dos designers.
- O ensino é um processo estético e os artistas professores manipulam as técnicas e os materiais da sala de aula.
- O artista professor utiliza atitudes artísticas, como o desenho, a pintura e a *performance* no contexto de educação.

Como artista plástica, identifico-me com muitas das afirmações aqui relacionadas. Na última década, o material que selecionei para a realização de obras de arte é o vidro; nesse sentido, considero fundamental fazer, aqui, uma breve contextualização histórica do ensino do vidro e, em seguida, uma exemplificação, com a apresentação dos trabalhos que realizo.

## **ARTE, ESCOLAS E ARTISTAS: ARTE EM VIDRO**

A arte do vidro evoluiu ao longo dos séculos. Primeiro, com formas simples, rudimentares, depois, com formas mais complexas, com mais valências e aplicações. Agora, mediática e inovadora, aberta à pesquisa e experimentação. Os avanços da ciência e as novas concepções estéticas abriram fronteiras, oferecendo um mundo de possibilidades aos artistas, que, em colaboração com os homens da ciência, estudam e transformam a "matéria transparente". Possuindo uma história que atesta a sua importância utilitária e artística, o vidro adquiriu, nos dias de hoje, um estatuto que lhe garante um lugar próprio na Arte Contemporânea (ALMEIDA, 2011, p. 1-3).

No que diz respeito ao ensino da arte do vidro, a história nos fala de uma arte oficial, com o surgimento da técnica de vidro soprado no primeiro século antes da Era Cristã, e na Idade Média na arquitetura religiosa o vitral sublinha um ambiente, criando uma simbiose entre o religioso e o espiritual.

Em 1856 foi fundada a escola secundária para vidro em Kamenický Šenov na República Checa. Essa foi a primeira escola de vidro na Europa (LANGHAMER; HLAVEŠ, 2006, p. 8).

Nos países nórdicos, nos anos 1920, as influências dos movimentos De Stijl e Bauhaus são importantes na concepção e elaboração das peças de sopro e no design de vidro, procurando uma estética aliada à criação de objetos funcionais e de design; o artista Maurice Marinot, com uma formação acadêmica em Belas Artes, pintura (CHARLESTON, 1990, p. 11,12), reafirma-se também na técnica de sopro (FRANTZ, 1989, p. 19-21).

No que se refere à técnica de *casting*, os artistas da ex-Tchecoslováquia, Stalislav Libenský e Jaroslva Brychovová demonstram, na natureza da arte das suas esculturas do final dos anos 1950, uma preocupação estética e formal. Estes artistas desenvolveram uma técnica com moldes para *casting* que só é aplicável quando se utiliza o vidro e as suas obras são possuidoras de elevado nível estético, numa linguagem plástica que ainda se mantém atual nos dias de hoje. Por meio da variação da espessura do vidro na obra, da regulação da intensidade e refração da luz, assistimos a uma mudança da cor na peça (FRANTZ, 1994, p. 42-52). A obra *The green eye of the pyramid* é, sem dúvida, um grande exemplo da aplicação dos efeitos de luz e cor. A transparência do vidro proporciona a visibilidade de novos planos na peça, criadas pela interceção das formas. Surge um olho no interior da peça, tendo o artista considerado que a cor verde foi um dos fatores relevantes para a criação dessa obra (FRANTZ, p. 14,17)<sup>1</sup>.

Stalislav Libenský para além de um grande artista internacional de renome na área do vidro era também um docente extraordinário. Foi professor na Nový Bor e Železný Brod e, nesta última, foi diretor em 1953. Em 1963, inicia-se no ensino superior, como diretor do Departamento de Vidro da Academia de Artes Aplicadas (Academy of Applied Arts) onde lecionou até ao fim do ano académico 1986-1987. Antigos estudantes de Libenský referem o artista professor como "carácter honroso em combinação com a sua personalidade cordial, uma mistura que proporcionava suporte e encorajamento, uma forte crítica" (FRANTZ, 1994, p. 41). Frantisěk Janák, um dos seus estudantes, é o diretor da escola Kamenický Šenov, desde 2006. Foi professor convidado no Institute of Glass Art, em Toyama, Japão, de 1995 a 1997, e no Rochester Institute Technology, Nova York, Estados Unidos, de 2000 a 2001. Artista e professor, suas obras encontram-se expostas em vários museus, nomeadamente no Museum of Applied Art, Praga, no Glass Museum de Tacoma, Estados Unidos, e no Glass Museum Reinbach, na Alemanha, entre outros.

Na Academia de Belas Artes de Bratislava, Václav Cígler, outro artista de renome internacional, criou, em 1965, o Departamento de Vidro na arquitetura em que foi professor de estudantes que depois se transformaram em artistas e professores, como é o exemplo da artista Zora Polová, que foi professora na Universidade de Sunderland, Inglaterra. Essa artista

---

1 - A peça é constituída por cinco partes, que foram feitas separadamente e depois unidas na montagem final. As dimensões são de 1,85 cm x 2,85 cm x 0,57 cm. Encontra-se exposta no Corning Incorporated, Corning, Estados Unidos.

professora recorre a formas simples para criar as suas esculturas. Joga com as cores e as formas para obter o efeito estético pretendido. A cor favorece a forma e a partir dos anos 1990 os seus trabalhos possuem um poder dramático, um conflito de emoções realçadas pela cor, aliada à forma e à estrutura (BALGAVÁ; ELIËNS, 2005, p. 138-147). Nas suas obras há uma constante preocupação com o espaço envolvente e com a relação que estabelecem com ele. Para Zora Palová (2007, p. 72) o vidro é muito mais do que um material. "O vidro não é apenas um material, é uma matéria viva com vida própria, é um espaço modificado pela luz".

No que diz respeito ao ensino do vidro nos países Bálticos, na Academia de Artes da Letônia (The Art Academy of Latvia) o ensino de vidro surgiu em 1963. O curso incluía gravação, lapidação e vitral. A partir dos anos 1990, e o *kilncasting* é introduzido no currículo. Na Lituânia, na Kaunas Faculdade de Artes, o Departamento do Vidro estabeleceu-se em 1979. Na Academia de Artes da Estônia o Departamento do Vidro foi criado em 1936 (ALMEIDA, 2011, p. 65).

Em Amsterdã o Departamento de Vidro foi implementado em 1969 na Gerrit Rietveld Academie. Por toda a Europa – na Inglaterra, na França, na Alemanha – assistimos à implantação dos departamentos de vidro e ao ensino deste no seio universitário.

No entanto, é nos Estados Unidos que o ensino do vidro ganha uma nova dinâmica. No início dos anos 1960 alguns artistas norte-americanos procuraram demonstrar a importância do vidro como material plástico, sem estar ligado à arquitetura nem ao artesanato. Esses pioneiros da arte do vidro desenvolveram peças livres sem condicionalismos, relacionadas, em certo sentido, com a ausência de compromisso com uma tradição que não existia (ao contrário da Europa, que tinha o "peso" da tradição), e aliaram a diversidade estética à técnica, numa abordagem artística em que a inovação predominava; fundem-se ideias e convergem-se opiniões, assistindo-se a uma crescente qualidade nos trabalhos, executados utilizando, essencialmente, a técnica do vidro soprado. Os artistas trabalhavam normalmente sozinhos, como uma forma admitida de distinção em relação aos sopradores das fábricas.

O famoso workshop de Toledo, Estados Unidos, realizado em 1962, é um marco histórico no *studio glass movement*. Em 23 de março de 1962, Harvey Littleton realizou nas instalações do Toledo Museum of Art, no estado de Ohio, um workshop em vidro com a duração de dez dias. Essa data é usada para marcar o início do *studio glass movemnt* nos Estados Unidos (DREISBACH, 1998, p. 27-31).

A partir de 1964, o estudo e a prática da arte do vidro integram-se nas cadeiras dos cursos de arte das universidades norte-americanas. Os cursos de vidro multiplicaram-se nos Estados Unidos quando os estudantes de Littleton se tornaram professores em outras instituições, caso de Robert Fritz, na San Jose State University, Marvin Lipofsky, na University of California, Berkeley, e Tom McGlauchlin, na University of Iowa. Joel Philip Myers, com o curso de cerâmica da Alfred Univeristy, criou em 1970 um programa de vidro na Illinois Sate University. Em 1971, surge a Glass Art Society e a internacionalização da Pilchuck Glass School, uma escola com um programa dedicado inteiramente à arte do vidro, oferecendo

uma "educação alternativa" para quem quisesse aprender essa arte. Contudo, o movimento Studio Glass não se propagou de forma uniforme no resto do mundo. Na Austrália, o movimento surge nos anos 1980 e demorou quase uma década para conseguir sua internacionalização. Uma das razões que impossibilitou o seu aparecimento, ao mesmo tempo em que na América do Norte, foi o fator econômico. A economia não permitiu o surgimento de novos estúdios nem a possibilidade de compra e venda de peças (ALMEIDA, 2011, p. 63-66).

Em Portugal, o ensino do vitral é ministrado nas Escolas de Belas Artes do Porto e Lisboa, desde 1957; na esfera do ensino superior, o vitral é lecionado nas Escolas de Belas Artes do Porto e Lisboa (FBAUP e FBAUL), como disciplina opcional das licenciaturas de Design e Artes Plásticas, na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (Esad), com o curso de "Design de Cerâmica e Vidro" e na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL), com o mestrado "Glass Art and Science" (ALMEIDA, 2012, p. 135-140).

## O PAPEL DO ARTISTA EM UMA UNIVERSIDADE DE ARTE

Nos dois últimos séculos da nossa era, assistimos a um desenvolvimento entre a arte e a tecnologia, numa manipulação da luz, do movimento e do som em novos materiais e tecnologias (STILES; SELZ, 1996, p. 324). No século XX as inovações tecnológicas sofrem profundas e sucessivas transformações. Ultrapassam fronteiras, e o homem assume um papel de transformador. Nos dias de hoje, os estudantes procuram, muitas vezes, a aplicação dos novos meios artísticos, da utilização da mídia, em detrimento, muitas vezes, das tecnologias tradicionais, que se mostram morosas e associadas ao academismo. É necessário criar iniciativas, desenvolver ideias e projetos no sentido de acabar com essas ideias preconceituosas e manter os estudantes com vontade de descobrir e desenvolver as suas atividades com materiais considerados tradicionais, que rapidamente podem ser enquadrados na arte e educação artística contemporânea. Pretende-se, por isso, no ensino da arte em vidro, criar um fundamento para além da técnica, uma preocupação com o material e o conhecimento das suas potencialidades, mas também uma preocupação estética. Contudo vale lembrar que a compreensão das possibilidades e das limitações do material que utilizamos na realização das obras de arte é fundamental. Quando Michelangelo dizia que a escultura já se encontrava no interior do bloco de mármore e que ele tinha apenas de retirar o excesso de pedra que esta continha, ele anteviu as formas que estavam contidas no material (ECO, 2008, p. 183).

Deve-se recordar que não é apenas o material que importa na conceção dos trabalhos realizados pelos alunos. Heidegger relembra que não interessa quão boas as nossas ferramentas de trabalho sejam, o que realmente importa é o que fazemos com elas. Uma obra de arte implica sempre um material, um meio de expressão, e a própria obra de arte não é mais do que um meio de expressão estética (GECZY, 2008, p. 96).

O vidro é dotado de um conjunto de características relevantes e especiais como transparência, luminosidade, cor, translucidez e opacidade que o tornam único e peculiar, fascinando aqueles que o trabalham.

Na realização de obras em vidro é necessário, na maioria dos casos, muita perícia e um grande domínio das técnicas usadas na sua execução. A técnica do sopro, por exemplo, requer anos de experiência, sendo frequente, alguns artistas recorrerem ao auxílio dos mestres vidreiros para a execução das suas obras. É ainda uma situação comum muitos dos que trabalham com esse material concentrarem-se apenas na componente técnica. Contudo, há artistas consagrados que optaram por usar o vidro como material de eleição, para os quais a tecnologia não é somente a única preocupação. A artista checa Jaroslava Brychotová é um exemplo. Na conceitualização das suas obras de arte, a artista não está preocupada em produzir uma arte do vidro, no sentido técnico, mas uma arte de alta qualidade, que utiliza o vidro como material plástico, e que, no mundo das artes, concorra com qualquer outro meio expressivo (FRANTZ, 2005, p. 31-32). Contudo é certo que o domínio da técnica também é fundamental na elaboração de trabalhos em vidro.

Lewis Mumford (1958, p. 48) diz que a "arte tem o seu lado técnico". O mesmo autor desenvolve a relação entre a arte e a técnica.

A arte e a técnica representam ambos aspectos formativos do organismo humano. A arte representa o lado interior e subjectivo do homem [...] A técnica, pelo contrário, deriva fundamentalmente da necessidade de conhecer e dominar as condições externas da vida (MUMFORD, 1958, p. 32-33).

Na realidade, o vidro é também um material de enormes potencialidades expressivas, um suporte para obras de arte, similar aos "materiais clássicos" como a pedra, o bronze e a pintura a óleo sobre tela (PETROVÁ, 2001, p. 13). No que diz respeito às obras realizadas em vidro, existe também uma rutura na associação do vidro ao forno do vidreiro. O vidro é muito mais do que a união da sílica com os seus fundentes, não é meramente um material amorfo, líquido enquanto quente, e sólido quando frio. Já Henri Focillon falava da rutura entre as matérias da arte e as matérias da natureza. A metamorfose da matéria na qual, e dando apenas um exemplo, o mármore esculpido já não é o mármore da pedra (FOCILLON, 2001, p. 57).

No entanto, é certo que a utilização de um determinado material em detrimento de outro, por parte dos artistas, na elaboração de uma obra de arte, não é meramente casual. John Gage (2006, p. 13) afirma que os materiais que o artista utiliza não podem ser considerados como simples ferramentas.

Como artista que trabalha com o vidro como matéria para a realização de obras de arte, consigo transmitir os conhecimentos técnicos e teóricos com eficácia. Quando estamos

trabalhando em uma obra artística, assumindo a sua contextualidade teórica e crítica, estamos concebendo e analisando o conteúdo da obra. Todos esses conhecimentos são fundamentais para a apreciação do trabalho de um estudante, entender o que ele/ela pretende fazer no seu trabalho e ajudá-lo não somente na técnica, algo que alguém que está dentro da matéria consegue fazer com certa facilidade, mas perceber o que está para além das primeiras "camadas", qual é o empenho que o estudante demonstra no trabalho que está realizando, a conceitualidade teórica e artística. Mais do que ensinar os alunos, é necessário auxiliar no seu conhecimento técnico, artístico e conceitual.

Uma das finalidades da arte é contribuir para o apuramento da sensibilidade e desenvolver a criatividade dos indivíduos. Na Educação, esta finalidade é uma dimensão de reconhecida importância na formação do indivíduo, poder de discriminação cognitivas, afetivas e expressivas. Desenvolver o poder de discriminação em relação às formas e cores, sentir a composição de uma pintura e tornar-se capaz de identificar o que está representado, requer trabalho e motivação do sujeito (FROIS; MARUES; GONÇALVES, 2000, p. 201).

O artista produz arte e no seio do panorama artístico não só procura divulgá-la, mas também que esta seja aceita pelos seus pares. Numa visão pessoal, acredito que o artista plástico não para de produzir arte, o modo como faz é variável.

O grupo Raqs Media Collective (2009, p. 74) refere que ser artista não é diferente de aprender a ser artista e que a educação artística nunca acaba.

Como artista professora na Universidade, admito que é de extrema relevância a presença do professor artista. Em uma entrevista concedida por John Reardon a vários artistas que também são professores, a questão "somente artistas podem ensinar arte" é uma constante. As respostas são que é melhor ser um artista a ensinar arte (REARDON, 2009, p. 68, 78, 144, 161, 217, 238, 318). Para Walter Dahn, somente o artista pode ensinar arte porque tudo é arte, e ensinar é arte ou devia ser arte e não meramente algo de sustento financeiro para viver a vida. E na entrevista dada a John Reardon este professor artista afirma que será professor até ao dia em que morrer (DAHNS, 2009, p. 138-151).

Segundo James Daichendt, o artista professor não é apenas o artista que ensina, o seu pensamento artístico está incorporado com diversos elementos que contribuem para o processo de ensino (DAICHENDT, 2010, p. 10), e mundo da educação da arte ficaria deslocado sem a produção dos artistas (DAICHENDT, 2010, p. 146).

A visualização das obras produzidas pelos artistas em galerias, museus e catálogos é importante para o estudante de arte que ambiciona ser um artista no futuro. Saber que o professor que está na sala é um artista que realiza e concebe arte é um incentivo à aprendizagem do estudante.

## TRABALHO ARTÍSTICO: VIDRO LUMINESCENTE

A arte em vidro sempre teve uma forte relação com a luz natural. A arte do vitral é o melhor exemplo desta analogia. Os vitrais vivem através da luz do dia, chegando o crepúsculo parecem adormecer na escuridão da noite para só voltarem a despertar com os primeiros raios de luz. Com a inserção de novas tecnologias, surge a luz artificial, começam a surgir as falsas janelas, onde são, então, introduzidos vitrais. Com a introdução de novos óxidos na composição do vidro, nomeadamente os de lantanídeos, essa relação com a luz natural desvanece e, com ela, o conceito da necessidade de uma iluminação natural. O vidro luminescente é um vidro que permanece incolor ao olho humano, à luz do dia. Por meio da luz ultravioleta ele ganha uma nova cor, uma nova dimensão, totalmente reavivada com uma nova luminosidade e novas sensações. O vidro vive, agora, por meio dessa iluminação com a luz artificial, uma luz ultravioleta, que necessita de ser induzida no vidro para que este adquira cor. Um vitral realizado com um vidro luminescente já não dorme... Durante o dia permanece incolor ou com a cor que o vidro possui, iluminado pela luz natural, chegando o ocaso, introduzimos-lhe uma nova luz – a luz ultravioleta – e, então, em vez de adormecidos, ele ganha uma nova vida, cheia de cor e de luminosidade. O espaço noturno deixa de ser aterrador, como acontecia na Idade Média, passando, agora, a ser um espaço de deslumbre e contemplação (ALMEIDA, 2011, p. 97).

A matéria utilizada permite produzir nas peças os efeitos pictóricos desejados. É por meio da matéria que a obra emana as suas formas, as suas texturas e é nela que ela habita. "A matéria torna-se não já apenas o corpo da obra, mas também o seu fim, o objeto do discurso estético" (ECO, 2008, p. 202).

Por um lado o artista apresenta-se com a vida quotidiana e os valores dela. Por outro lado, o artista apresenta-se como distanciado da vida, preso na autossuficiência da sua obra artística, ele parece estar em relação mais íntima com a vida do que os não-artistas, de modo a poder revelar os segredos dela (ALDRICH, 1976, p. 15).

É neste sentido que o artista, através do processo criativo, se isola, distanciando-se dos ruídos e interferências. O ato de criação é íntimo, por vezes um misto do prazer e dor. O artista embrenha-se no seu âmago, à procura de si para a partir daí se revelar, dando-se aos outros na obra criada. Contudo, por vezes, esquece-se que o artista, como os demais indivíduos, é um mero ser comum, com sentimentos idênticos e gostos, e sensações. O artista possui uma sensibilidade diferente, uma maneira de estar e de ser.

O privilégio do artista é a capacidade de apreender a natureza e o significado de uma experiência em termos de um dado meio, e assim torná-lo tangível. O não artista fica "sem palavra" ante os frutos de sua sabedoria sensível. Ele não lhes pode dar forma adequada (ARNHEIM, 2006, p. 160).

## ***Subtle movements of the corals in the Blue Ocean I and II***

A peça *Subtle movements of the corals in the Blue Ocean I and II* possui pequenos orifícios, evocando a marca do tempo feito pelo elemento oceânico, a água, provocando pequenas concavidades, gotas de gravidade que se formam, pequenas estalactites. Na parte inferior da peça, encontram-se formas delicadas a se abraçarem e se protegerem.

Foi minha intenção dotar as peças daquilo a que se pode designar de beleza singela, de modo a transmitir uma sensação de genuinidade a quem as observa. O olhar do espectador deve discernir na estruturação das formas utilizadas nos diversos elementos. O que importa transmitir, com a composição formal dos elementos utilizados, é um conjunto de sensações e emoções no espectador que as observa, independentemente de sua apreensão visual ou vivência.

O artista não vive em um mundo paralelo, longe da sua obra; ele vive nela e por meio dela, ele se exprime.

As peças são apresentadas em plintos de inox negro, com um dispositivo eletrônico que as apresenta, alternadamente, com a luz negra e com a luz fluorescente branca. A luz interpela o espectador que as observa. O objetivo é claro, pretende-se que o observador visualize a peça nas suas duas vertentes distintas, a incolor monocromática e a policromática luminescente (figuras 1 e 2).

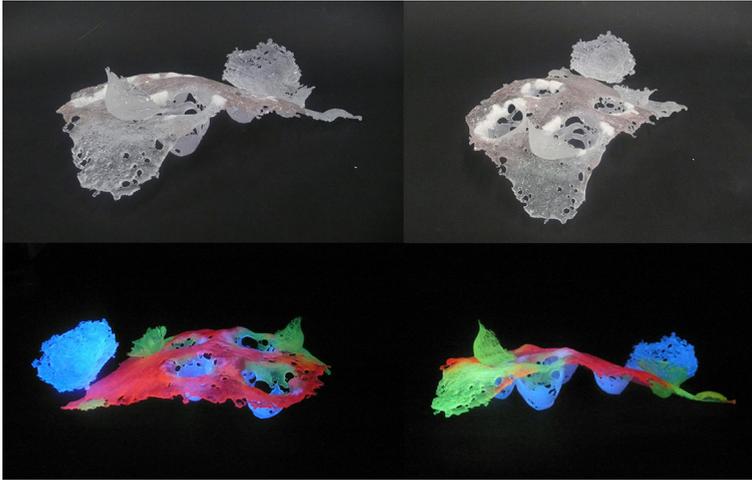
As metamorfoses perceptivas que realizamos da obra são alteradas pela nossa própria mudança. O fato de visualizarmos os objetos em um ângulo diferente muda a nossa percepção desses objetos, estabelecendo uma nova relação espaçotemporal. A manipulação da forma do objeto, nesse caso, por meio da mudança de cor, é também outro fator que altera a nossa percepção.

Acredito que a obra de arte seja uma fonte de conhecimento. É com ela que o espectador pode adquirir novos saberes, presenciar novas descobertas, não só estéticas, como também tecnológicas, nesse caso, o vidro luminescente (ALMEIDA, 2011, p. 151-158).

A luz intervém na composição formal dos trabalhos. Ilumina-lhes a superfície atribuindo-lhes uma nova cor, marca-lhes os contornos nítidos e a saliência das formas. Procura-se uma aproximação da obra ao observador, para que este tome consciência do seu conteúdo e tente despertar sensações. "O importante é que o conteúdo que temos perante nós, nos desperte sentimentos, tendências e paixões" (HEGEL, 1952, p. 61)<sup>2</sup>.

---

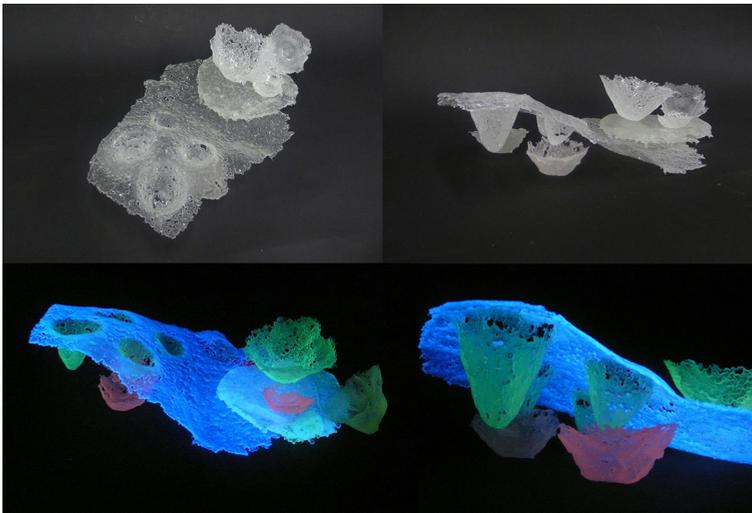
2 - Hegel diz mesmo que é "completamente indiferente que tal conteúdo nos seja dado pela representação ou que o conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real" (HEGEL, 1952, p. 61).



**Figura 1** Peça *Subtle movements of the corals in the Blue Ocean I*, 2008.  
A peça de cima está iluminada com luz natural e a de baixo com luz ultravioleta.

**Fonte:** Acervo da artista.

Delacroix escreveu no seu diário: "As cores são a música dos olhos; combinam-se como notas... certas harmonias de cores produzem sensações que a própria música não pode atingir" (HUYGHE, 1994, p. 275).



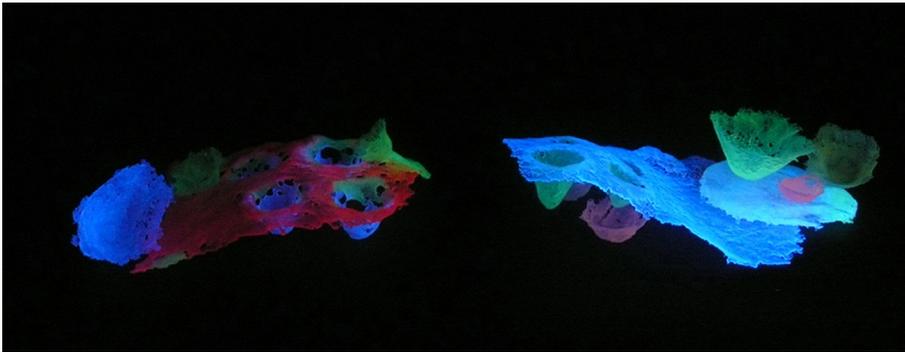
**Figura 2** Peça *Subtle movements of the corals in the Blue Ocean II*, 2008.  
A peça de cima está iluminada com luz natural e a de baixo com luz ultravioleta.

**Fonte:** Acervo da artista.

Que seria do mundo em que vivemos se não possuísse cores? Não são elas que despertam a alma do artista, digo, do ser humano?

A cor enriquece a informação e desperta sensações.

E é no jogo do cromatismo e de sua ausência que pretendo chamar a atenção para a problemática ambientalista. A cor e não cor, a vida e a morte. A interação entre as formas produzidas, frágeis na aparência e portadoras de convexidades e concavidades, assim como transparências resultantes do material, permitem, pela sua sobreposição e pela articulação dos recetores, jogos plásticos formalmente variados e ricos na cor, que induzem a leituras de reflexão e contemplação (Figura 3).



**Figura 3** Peça *Subtle movements of the corals in the Blue Ocean I and II*, 2008, 19 cm x 80 cm x 25 cm, iluminada com luz ultravioleta.

**Fonte:** Acervo da artista.

### ***Fragmentos de um vestígio***

Na peça *Fragmentos de um vestígio*, procurou-se criar uma interação entre os espectadores e a obra. Pretende-se, com este projeto, criar uma instalação a partir da qual o público interage dando-lhe outra dimensão como seu coautor. Propõe-se interligar espaços, linguagens e atitudes, no sentido de instigar o público, a partir da fruição de sensações estéticas e sonoras, para questões do âmbito ambiental.

Essa interação é realizada por meio de vários dispositivos que se encontram no solo, escondidos por debaixo de um tapete, em que o espectador muda a luz na instalação, por meio do seu deslocamento no espaço ao redor da obra (Figura 4).

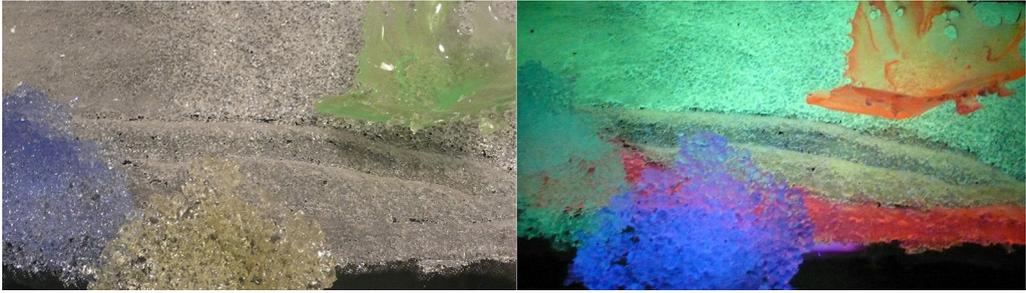


**Figura 4** *Fragments de um vestígio*, 2011.  
Pessoas interagindo com a obra no espaço de galeria.

**Fonte:** Acervo da artista.

O observador não sabe onde estão colocados esses dispositivos. Pretende-se que ele circule livremente pelo percurso da obra e procure descobrir onde esses dispositivos se encontram. A obra está dividida em quatro segmentos distintos. Cada uma das frações constituintes possui um dispositivo. Para que o mecanismo seja acionado é necessário que o observador esteja posicionado sobre ele. Nesse sentido, o espectador apenas consegue acionar dois dos quatro mecanismos existentes e visualizar somente duas partes da obra iluminadas com luz ultravioleta. Para que a peça seja visualizada na sua totalidade com a luz luminescente é necessário que estejam, pelo menos, dois indivíduos na sala da instalação, só assim é que as peças ficam cheias de cores luminosas.

Nessa peça, a composição já não é meramente monocromática à luz natural, como nos demais trabalhos desenvolvidos com o vidro luminescente. Agora conseguimos visualizar peças de cor que parecem levantar num fundo incolor. Quando se ligam as luzes UV, essas pequenas peças coloridas adquirem outra cor, sobre um fundo que agora deixa de ser monocromático, incolor, e passa a possuir uma policromia rica e variada (Figura 5).



**Figura 5** Pormenor da obra *Fragmentos de um vestígio*, 2010.

A peça da esquerda está iluminada com luz natural e a da direita com luz ultravioleta.

**Fonte:** Acervo da artista.

Ao entrar na sala, o observador depara com uma espécie de paisagem idílica. Observa fragmentos de vestígios. A verdade, hoje em dia, é caleidoscópica. O que sabemos da destruição que ocorre no ecossistema é muitas vezes fracionado. Nesse sentido, o trabalho procura acentuar essa realidade dispersa. O observador não fica confrontado com o material que encontra, o vidro, a sua primeira impressão não deriva das suas características, mas da relação entre a luz e a cor (Figura 6).

A instalação procura criar um espaço de ambiguidade. O observador se move simultaneamente no espaço real e participa na instalação, no seu espaço envolvente. O material não se encontra meramente depositado no espaço, nem a instalação está reduzida ao seu espaço físico, o vidro. O observador se aproxima da obra e participa nela, modificando-a. Ele participa da obra, avança e recua na sala procurando descobrir onde se encontram os dispositivos, percebendo que é ele que determina essa mudança, procurando estabelecer uma relação com a instalação, experimentar e viver com ela. Estabelece percursos de todos os pontos possíveis.

Quando a obra fica vazia, envolta na sua composição monocromática, estabelece-se um silêncio na sala, ela hiberna, voltando a despertar quando um novo observador estabelece uma nova interação.

A ideia provém de fragmentos, vestígios do que outrora foi um coral cheio de vida. Mais uma vez, um apelo à consciencialização ambiental. As pequenas peças, que permanecem no topo desses fragmentos, são novos corais que brotam dos escombros do passado. Certo otimismo, demonstrando que é possível uma ressurreição, e que nem tudo está perdido (ALMEIDA, 2011, p. 175-179).



**Figura 6** *Fragmentos de um vestígio*, 2011.

**Fonte:** Acervo da artista.

## CONCLUSÕES

O professor artista é um docente que fala da obra com saber técnico e estético, mas também com sentimento. É um professor que, estando envolvido com os assuntos, transmite mais segurança, fruto da sua experiência artística.

O professor artista fala aos alunos com um saber que vai mais longe que o conhecimento teórico, fruto da sua vivência como criador e divulgador.

Os alunos veem nesses docentes alguém que é mais que um simples professor, que lhes serve de referência e a quem podem colocar questões objetivas e pertinentes.

Uma questão que, muitas vezes, é levantada por futuros estudantes de arte é: eu conseguirei ser artista e viver da arte?

A presença, no ensino universitário, de professores com atividade nas artes plásticas, por isso artistas, que expõem o seu trabalho em espaços públicos e privados, como museus e galerias, é de extrema importância, mais que não seja para desmontar aos estudantes que é possível viver da arte e que o curso que pretendem frequentar é viável. É certo que nem todos os estudantes de arte se tornam artistas no mercado da arte, mas isso é uma consequência do mundo em que nos encontramos, nem todos os estudantes de astrofísica se tornam astronautas no futuro.

Não bastam só competências para ser profissional. Importa, isso sim, ter paixão, saber e gostar do que se faz. O artista tem paixão, é criativo. O professor é comunicador e incentiva. Na osmose do ser e fazer, a faculdade é um ateliê dinâmico que se agiganta.

E a arte acontece!

## The artist professor in the Art Faculty

**Abstract** – In an Arts College does it make sense the teaching of arts be taught by an artist? Should an arts professor be more than a simple professor, be also an artist that produces art works in the field that he/she is teaching? What is the relevance of an artist in the Faculty of Fine Arts and what is his/her role?

These are some questions that aim to be answered in the present article: the importance of the artist in an Arts University. This paper aims to present a perspective more focused in the glass art, a material that I use in my artistic practice, in which this material is used in the realization of glass art. First there will be an historical contextualization of how the teaching of glass emerged in the University and what is its role on contemporary art, the artist's professors who are doing works in this area. At the same time it will be presented my artistic work with luminescent glass and the case study of two pieces.

As both an artist and a professor that studies and works with glass, I strongly believe that continuous innovation and learning of new techniques is fundamental for the arts students work. Create fundamentals that focus not only the technique but also a concern with the material and the knowledge of its potentialities, and also an aesthetic apprehension.

**Keywords:** artist, university, art glass, luminescent glass, teaching glass.

## REFERÊNCIAS

ALDRICH, V. C. *Filosofia da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

ALMEIDA, T. *O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos de Arte)–Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

ALMEIDA, T. As faculdades do vidro: o vidro na faculdade. In: MARTINS, C. S.; TERRASÊCA, M.; MARTINS, V. *À procura de renovações de estratégias e de narrativas sobre a educação artística*. Porto: Gesto, 2012. p. 135-140.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BALGAVÁ, B.; ELIËNS, T. M. *Thinking in glass: Václav Cíglér and his school*. Waanders Publishers, Zwolle Gemeentemuseum, The Hague, 2005.

BEUYS, J. In: RICHTER, P. Joseph Beuys como maestro- desafio para el hallazgo de si mesmo in Beuys y más Allá. El enseñar como arte. Frankfurt am Main: Deutsche Bank AG, 2011a. p. 19-25.

BEUYS, J. *Cada homem é um artista*. 2. ed. Santa Maria da Feira: 7 NÓS, 2011b.

CHARLESTON, R. J. *Masterpieces of glass*. A world history from the Corning Museum of Glass. Japan: Hary N. Abrams, Inc, 1990.

DAHAN, W. In: REARDON, J. *Ch-ch-ch-ch-changes*. Artists talk about teaching. London: Ridinghouse, 2009. p. 138-151.

DAICHENDT, G. J. *Artist-teacher: a philosophy for creating and teaching*. Bristol: Intellect Ltd, 2010.

DREISBACH, F. An anecdotal description of the debut of American studio glass artists & the family tree. In: LYNGGAARD, F. *The story of studio glass*. Copenhagen: Rhodos International Science and Art Publishers, 1998. p. 27-33.

ECO, H. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, LDA, 2008.

FOCILLON, H. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, LDA, 2001.

FRANTZ, S. *Seven glass sculptures*. New York: The Corning Museum of Glass.

FRANTZ, S. Twentieth-century bohemian art in glass czech glass: the artistic and historical background. In: RICKE, H. (Ed.). *1945-1980 – design in age of adversity*. Prague: Arnoldsche Museum Kunst Palast, 2005.

FRANTZ, S. *Contemporary glass*. New York: Corning Museum of Glass, Harry N. Abrams, Incorporated, 1989.

FRANTZ, S. *Stanislav Libenský/Jaroslava Brychotová*. Alemanha: Corning Museum of Glass, Harry, Prestel, 1994.

FROIS, J. P.; MARUES, E. B.; GONÇALVES, R. M. A Educação estética e artística na formação ao longo da vida. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL EDUCAÇÃO ESTÉTICA E ARTÍSTICA, ABORDAGENS TRANSDISCIPLINARES. *Educação estética e artística – abordagens transdisciplinares*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, secção de bolsas, 2000.

GECZY, A. *Art: histories, theories and exceptions*. United Kingdom: Berg, 2008.

GAGE, J. *Colour and meaning, art, science and symbolism*. Singapore: Thames & Hudson Ltd, 2006.

HOFMANN, H. *Serach for the real Hans Hofmann*. Cambridge: MIT Press, 1967.

HUYGHE, R. *Diálogo, com o visível*. Bertrand Editora, 1994.

HEGEL. *Estética. A ideia e o ideal*. Tradução Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1952.

ITTEN, J. *The art of color: the subjective and objective rationale of color*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1961.

LANGHAMER, A.; HLAVĚŠ, M. *Glass and light 150 years of secondary school of glassmaking in Kamanický Šenov - 1956-2006*. Prague: Museum of Decorative Arts in Prague, 2006.

MUMFORD, L. *A arte e técnica*. Lisboa: Edições 70, 1958.

PETROVÁ, S. *Czech Glass*. Czech Republic, Gallery, 2001.

RAQS MEDIA COLLECTIVE. *How to be an artist by night*. In: MADOFF, S. H. (Ed.). *Art school* (propositions for the 21st century). Canada: The MIT Press, 2009. p. 71-81.

SOARES, A. *Spir't is life, it flows thru the death of me...* In: SILVA, A. G. (Coord.). *Professores*. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 2010. p. 115-122.

STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

ZORA, P. In: KLEIN, D.; JANKOVIČOVÁ, S. *Zora Palová, Štěpán Pála*. FoArt, 2007.