

O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia da pesquisa
em Artes Plásticas

Blanca Brites

Elida Tessler

(Organizadoras)



Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Blanca Brites e Elida Tessler	
COLÓQUIO SOBRE A METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS NA UNIVERSIDADE	15
Jean Lancri	
ARTE CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DA PESQUISA	35
Icleia Borsa Cattani	
METODOLOGIAS COMPARADAS DA PESQUISA UNIVERSITÁRIA EM ARTES PLÁSTICAS E EM ARTES APLICADAS	51
Pierre Baqué	
OLHO MÁGICO	65
Helio Ferverza	
O CHAMARIZ DO DEVIR: PONTOS DE FUGA/PONTOS DE PARTIDA (PROJETO: ESPAÇO NA SUPERMODERNIDADE/PAISAGENS ENCAPSULADAS)	77
Geraldo Orthof	
NOTAS SOBRE UMA PRÁTICA DE ORIENTAÇÃO DE DISSERTAÇÕES -Considerações preliminares	85
Justo Pastor Mellado	
COLOQUE O DEDO NA FERIDA ABERTA OU A PESQUISA ENQUANTO CICATRIZ	103
Elida Tessler	
UM MARCO REFERENCIAL PARA O ENSINO DA ARTE	113
Arturo Hevia	
POR UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS .	123
Sandra Rey	
A CRÍTICA DE ARTE DEPOIS DAS VANGUARDAS	141
Ricardo Nascimento Fabbrini	
PARTICIPANTES DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS	153

Tantas palavras escritas desde o principio, tantos traços, tantos sinais, tantas pinturas, tanta necessidade de explicar e entender, e ao mesmo tempo tanta dificuldade porque ainda não acabamos de explicar e ainda não conseguimos entender.

José Saramago

Parece paradoxal, mas nós, pesquisadores, raramente nos satisfazemos com os resultados encontrados em uma primeira investigação. Estamos sempre tentando ir um pouco mais além daquilo que já conseguimos estabilizar, digamos assim, em nosso espírito inquieto. No campo das artes visuais, temos constantemente muitos elementos para ver, ouvir, falar, fazer, para experimentar, enfim. É preciso criar, permanentemente, espaços de interlocução, onde é possível organizar o aparente caos, mantendo a interdisciplinaridade, a inovação e o rigor das propostas. O forte vínculo entre o pensar e o fazer, configura toda a estrutura necessária para que a informe matéria das idéias encontre campo de pouso e ação.

No momento em que a pesquisa em artes plásticas busca encontrar um terreno sólido para seu desenvolvimento e que, para isso, os diversos grupos de trabalho, no Brasil e no exterior, tendem a manter um diálogo constante, torna-se indispensável à organização de colóquios, seminários, exposições ou quaisquer outros eventos que possam congregiar os pesquisadores. Dentro deste contexto, artistas, críticos de arte, historiadores e público em geral estiveram reunidos, consolidando o intercâmbio de idéias e pesquisas afins, no III Colóquio Internacional de Artes Plásticas, que concentrou suas expectativas na discussão em torno da metodologia de pesquisa em artes visuais vinculadas ao ensino universitário, como já havia sido a diretriz de dois colóquios anteriores. Esta edição do colóquio, sediada pela primeira vez em Porto Alegre, marcou definitivamente o ingresso do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Convênio de Cooperação Artística e Acadêmica já existente há mais tempo entre a Pontifícia Universidade Católica do Chile e a Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, França.

O III Colóquio Internacional de Artes Plásticas na Universidade teve sua realização sob responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes – UFRGS que, em seu percurso, tem buscado parcerias com outros centros em que a pesquisa, no âmbito da produção e da reflexão, seja alvo de interesse constante. Este III Colóquio, vinculado à Bienal Internacional de Arte na Universidade já em sua sexta edição, dentro do acordo interuniversitário CAPES/Cofecub entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Pontifícia Universidade Católica do Chile e a Universidade de Paris I (França), consolida ainda mais esses laços institucionais.

Se há distância entre a realização do evento e esta publicação, ela não elimina a pertinência das idéias e inquietações que estiveram presentes nos debates. As preocupações que nortearam o colóquio permanecem ainda impregnando nossas pesquisas e possibilitando ressonâncias.

A ordem dos artigos reunidos neste livro, obedeceram a sua apresentação no Colóquio. Estes textos configuraram-se como concretização e possibilidade de ampliação das experiências individuais que se tornam agora passíveis de ser compartilhadas com outros olhares investigativos, presentes no âmbito universitário que é, por excelência, o lugar da busca. Este evento contou com representantes do Chile: Justo Pastor Mellado e Arturo Hevia; da França: Jean Lancri e Pierre Baqué; e do Brasil: Elida Tessler, Icleia Cattani, Helio Ferverza, Geraldo Orthof, Ricardo Nascimento Fabrini e Sandra Rey.

As comunicações mostraram que, embora as abordagens indicassem caminhos diferenciados, especificidades próprias – seja pela vivência individual, seja pela experiência em orientações no ensino universitário – denotavam sintonias, revelando interesses comuns. Jean Lancri inicia abordando uma questão pulsante em todos os que se vinculam à pesquisa, seja pela elaboração de seu próprio trabalho, seja como orientador na formação de pesquisadores: “De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar o âmago do que se crê saber melhor”. Vale ainda salientar, que ao orientador cabe tornar consciente o processo de trabalho de cada um. Experiência esta necessária para que o pesquisador em artes plásticas articule um conhecimento, valorizando a “idéia de uma nova matriz para pensarmos as artes

não como uma figura geométrica plana, mas conversa emendada, descontínua, que incorpore inclusive as intervenções do acaso na construção de um conhecimento verdadeiramente transformador e libertador na realização dessa utopia que, desde sua origem, foi e permanece uma realidade" segundo Geraldo Orthof. Movida também por essas inquietudes Sandra Rey indica que a pesquisa em artes pode "desenvolver-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecendo, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual".

Helio Ferverza nos traz colocações pertinentes de sua vivência como artista e pesquisador, na busca de caminhos a escolher, quando todos são possíveis, já que "São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedra no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou ausência dos abismos. O caminho está indissolivelmente ligado ao caminhante e a seu andar[...] Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori*, sem que esse trajeto inicial não seja revisito, alterado, modificado a todo instante." Helio Ferverza acrescenta "[...] Gostaria ainda de perguntar: para onde olha nosso trabalho? O que ele olha? Como olhar para o assunto que temos que desenvolver? De onde olhá-lo? Como olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso?" Na mesma direção Elida Tessler é provocativa convidando-nos a colocar o dedo na ferida aberta. "Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo. Um indicativo aparece no campo das dúvidas. O índice aponta um detalhe na constelação das hipóteses. Olhe este ponto, siga esta ou aquela direção. Assim, através da pesquisa sistemática, científica, podemos chegar à cicatriz costurando os fragmentos de um complexo processo de criação".

Para Icleia Cattani é de igual valor "que o pesquisador reconheça a importância do seu olhar para o desenvolvimento da reflexão. Confiar no próprio olhar significa, entre outras coisas, poder descobrir diferenças lá onde o senso comum e a tradição só apontam semelhanças e similaridades, onde, em princípio, só existem diferenças".

Nas palavras de Justo Mellado, uma das funções da pesquisa em artes plásticas "é abrir um campo específico de relação da teoria e da História da Arte com os procedimentos intelectuais e materiais da produção da obra. Trata-se, pois, de um trabalho conceitual, de 'estilo probabilístico', que apenas pode manter seus conceitos fundamentais mediante uma razão argumentativa, submetida a uma práxis que se sustenta na tensão entre o dado fenomênico e a construção teórica".

Também a crítica de arte foi abordada como parte do processo, quando se exige que a mesma tenha ajustes metodológicos como apresenta Ricardo Fabrini, a respeito da arte contemporânea... "É preciso apresentar que essa crítica de arte que mobiliza todo um aparato de saberes para situar a obra (evitando assim a oposição caricata tantas vezes repetida entre interpretações formalistas e historicistas) não deve variar apenas em função das opções teóricas preferenciais do intérprete (seu domínio numa determinada ciência da arte) mas, sobretudo, em razão das solicitações do objeto investigado."

Dentro das questões de ordem funcional necessárias ao ensino da arte na graduação e pós-graduação, o professor Arturo Hevia relatou os estimulantes resultados obtidos com a reformulação da estrutura curricular da Escola de Artes da PUC/Chile, considerando as atuais abordagens da pesquisa em arte. Também Pierre Baqué incrementou o debate aportando elementos a serem aplicados como método para diferenciação entre pesquisa em artes plásticas e em artes aplicadas.

Quem pôde presenciar o momento foi testemunha de um intenso fórum de debates, envolvente campo de troca de idéias, onde não houve espaço para concepções preconcebidas.

Somos avessos às palavras que enrijecem um discurso. É próprio à arte lançar a dúvida ao pensamento, desordenando determinadas hierarquias. Quando conseguimos visualizar o meio como um ponto zero, isto é, lugar de início dos riscos inevitáveis e motivadores de cada pesquisa, já obtemos um efetivo andar. Como indica a exegese colocada na abertura de nossa apresentação, também nós não nos colocamos na posição de explicar, mas oferecemo-nos sobretudo a oportunidade de ainda procurar entender.

BLANCA BRITES E ELIDA TESSLER
Organizadoras

**COLÓQUIO SOBRE A METODOLOGIA
DA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS
NA UNIVERSIDADE**

Jean Lancri

MODESTAS PROPOSIÇÕES SOBRE AS CONDIÇÕES DE UMA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS NA UNIVERSIDADE

Abrir este colóquio dedicado à *Metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade* é uma honra para mim. Acreditem que sou sensível a isso. Além do acontecimento que consiste em ser o primeiro a falar, esta própria responsabilidade leva-me a refletir. Pois, como não pensar na dificuldade inerente, em quaisquer circunstâncias, ao fato de começar? Quer se trate de um embaraço estritamente retórico para quem enceta um colóquio, para quem inicia sua exposição, quer se trate de um problema propriamente epistemológico para quem se lança em uma pesquisa de tipo universitário, para quem se aventura em sua pesquisa em artes plásticas, este é bem o primeiro obstáculo a transpor: *como* começar?

Visto que estamos em terra brasileira, como, então, não refletir sobre os desígnios de um de nossos grandes contemporâneos, de um homem de ciência que honra a França, mas que nasceu para seu pensamento, para sua pesquisa, em suma, para si mesmo, somente neste lado do Atlântico e, mais precisamente, neste país? Como, então, no momento de começar, não pensar em Claude Lévi-Strauss, porquanto é ele que venho justamente evocar quando invoca, no fim de *Tristes trópicos*, em uma página que se tornou célebre, a *grandeza dos começos*?

A análise de Lévi-Strauss tem por objeto, evidentemente, uma ciência ainda nova, que ele, todavia, pretende refazer – a antropologia; assim, ele insiste na dificuldade, vivida por ele como estimulante, que todo começo encontra, mesmo que seja um recomeço. Ora, ele fala sobre isso somente no *fim*. Questão de metodologia, claro, mas que não deixa de ter relação com nosso propósito de hoje. Com efeito, o começo de uma pesquisa não é reconhecido como tal senão porque *chega* ao fim, este dando a entender simultaneamente *finalidade* e *termo*. Daí sua grandeza, sinônimo de dificuldade sabiamente superada.

Traduzido por Sônia Taborda

Deixarei essa questão do começo em suspenso. Para além da abertura de minha proposição, cada um terá percebido, contudo, que ela diz respeito a todo estudante colocado *à beira* de sua investigação. Para este último, não se mostra cardinal essa questão do início? Assim, ela não deixará de atravessar o campo de nossos debates e, sem dúvida, retornaremos a ela juntos, nos próximos dias. Todavia, visto que me empenho em dramatizá-la, é vantajoso já responder a isso à minha moda, o que, na mesma ocasião, nos fará entrar em cheio em nossos trabalhos.

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente *pelo meio*. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor. O conselho não é novo. Deleuze e Guattari, recentemente, e Valéry, antes deles, prodigalizavam outros tantos destes. Ver-se-á logo, de outra parte, que, no lado certo dessa entrada, para arranjar-se pelo meio, a apologia da posição mediana é uma das constantes de minhas modestas proposições.

Após essas considerações sobre a exaltação dos começos, seja-me permitido recomeçar.

De início, me ocuparei em precisar a problemática de uma pesquisa considerada por muitos como das mais singulares. Convirá, para isso, balizar o território disciplinar das artes plásticas. Conseqüentemente, evocarei a especificidade de toda pesquisa em artes plásticas, desde que ela é realizada no âmbito universitário, pelo menos tal como se desenvolve há mais de vinte anos, e no mais alto nível, na Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne.

Desse modo, ver-se-á o que distingue essa pesquisa das investigações empreendidas nas disciplinas vizinhas, daquela de um estudante de Estética, por exemplo, ou ainda da de um estudante de História da Arte ou de qualquer outra ciência da arte. Assim se compreenderá também o que a separa radicalmente do trabalho fornecido por um estudante que frequenta uma escola de belas-artes*. Tentarei, portanto, em um primeiro momento,

* Na França há uma diferenciação entre as Escolas de Belas Artes e a universidade. Nas primeiras há maior ênfase na formação técnica de futuros artistas e nas universidades a pesquisa em artes plásticas privilegia a formação teórico-prática dos artistas.

definir o procedimento do pesquisador em artes plásticas a fim de circunscrever seu aporte dentre as outras disciplinas universitárias. Depois, cheguei a reflexões mais pessoais.

Como uma pesquisa em arte, e especialmente em artes plásticas, pode encontrar espaço, no campo das Ciências Humanas, ao lado de disciplinas patenteadas como a História da Arte ou a Estética, em outros termos, disciplinas que visam um avanço do conhecimento e que, quanto a seus métodos, se esmeram notadamente em manipular conceitos em vez de pincéis ou tesouras? Esta é uma das questões que a presente comunicação se propõe a abordar. Assim, apegar-me-ei mais particularmente a situar o uso que se faz do *conceito* em artes plásticas, pois um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. *Mas ele os trabalha de maneira diferente*. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do *sensível*. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*. Mas que a palavra *entre*, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante *vaivém* entre esses diferentes registros. Colocando assim, sem trégua, a questão dessa *articulação*, sem dúvida, o procedimento do pesquisador em artes plásticas pode mostrar-se *capenga* aos olhos de alguns. Vocês me permitirão agora fazer a apologia dessa claudicação.

Dado que se trata de definir como uma pesquisa em artes plásticas estabelece sua diferença e marca seu território, limitar-me-ei ao exemplo que resume qualquer pesquisa nesse domínio, a saber, a tese que delimita institucionalmente sua conclusão.

Uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-las por traves*. Com efeito, desde o mestrado, nossos estudantes iniciam pesquisas que articulam – eis aí de novo a palavra-mestra pronunciada, e todos os nossos trabalhos poderiam tratar das modalidades dessa articulação –, uma parte de práticas plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância. O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatória-

mente na *prática* plástica ou artística do estudante, com o *questionamento* que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita. Por conseguinte, uma defesa de tese em artes plásticas acompanha-se necessariamente de uma apresentação de trabalhos. A parte de prática plástica ou artística, *sempre pessoal*, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável.

É bom precisar desde logo as relações que uma pesquisa desse tipo mantém com os outros campos disciplinares. Cheguemos, pois, aos liames com as investigações conduzidas por outros pesquisadores, sejam ou não de artes plásticas, ou ainda sejam eles artistas que não têm vínculo algum com a universidade. Em outras palavras, cheguemos às relações com outrem, inclusive com o que já se convencionou chamar o campo do *Outro*. Ora, desde os seminários de mestrado (e até antes), os estudantes de artes plásticas adquirem o hábito de confrontar seus trabalhos com os dos outros, a começar por aqueles de seus colegas. Assim, esses trabalhos são examinados, discutidos, criticados, avaliados *em comum*, sob a orientação do professor do seminário. Exercício delicado mas dos mais salutares. Além de uma simples comparação das singularidades, é uma das engrenagens essenciais de uma pesquisa bem conduzida que se encontra instalada dessa maneira. Com efeito, o acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então, pouco a pouco *no desvio pelo outro* (ou pelos outros) e, particularmente (se ultrapassados os limites sempre estritos de um seminário), no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras e de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa. Assim, opera-se um vaivém constante *entre os outros e si mesmo*, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que regula as relações da prática com a teoria, àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente.

Qual é a ambição de tal vaivém? Introduzir, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduzir, pelo viés desse comparatismo diferencial, um afastamento tão significativo quanto possível: um distanciamento de si mesmo consigo mesmo. Este se mostra essencial, quando mais não seja para frustrar as armadilhas de Narciso,

tão prontas, como todo mundo sabe, a se instalarem, sobretudo em uma disciplina em que o pesquisador, a exemplo do pintor – segundo Valéry –, “aporta seu corpo”.

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo e de tratar “a si mesmo como um outro” (para retomar aqui o título de um livro de Ricoeur). Tudo, bem entendido, sem se deixar enganar pelo processo. Sem esquecer o que nos ensinam as Ciências Humanas em geral e a Psicanálise em particular, a saber, que o Outro (aqui presente sob as espécies dos outros) é sempre o que falta, ou, para tentar dizer de outro modo, que o Outro é, antes, uma espécie de lugar, um local bem estranho de onde o sujeito humano vai tirar algo com que alimentar seu *desejo*, seja o desejo de saber – esta inextinguível *libido sciendi* dos pesquisadores ditos científicos –, seja o desejo de empreender uma pesquisa universitária.

Entre os artistas plásticos, todos sabem mais do que bem, na verdade: na origem do desejo de figurar está o desejo de dar figura ao desejo (basta ler a história de Dibutade contada por Plínio, o Velho); do mesmo modo, na origem do desejo de empreender uma pesquisa, ainda que universitária, figura o *desejo de conseguir realizar o desejo*, resolver seu objeto, seu alvo, sua pressão, sua fonte (para retomar aqui os quatro parâmetros de toda pulsão, segundo Freud).

Estas últimas observações visam mostrar a complexidade dos obstáculos que um pesquisador em artes plásticas deve enfrentar. Uma complexidade acompanhada de uma certa perversidade que ele não pode mais ignorar se quiser ter alguma chance de superar ou de contornar esses obstáculos. É assim que ele sabe por experiência – não o soube sempre “de cor” e “de corpo”? – que não poderia fazer economia de seu desejo na delimitação de seu *objeto* (ou de seu *sujeito*) de estudo, o que, de saída, vai condicionar sua estratégia. Mas terei oportunidade de voltar sobre a maneira pela qual ele não teme *investir-se* ou até, a exemplo de todo verdadeiro artista, *comprometer-se* com armas e bagagens em sua pesquisa. Armas de desejo, bagagens de linguagens, de saberes e corpo. Sobretudo de corpo, inclusive cabeça, evidentemente.

Para concluir este panorama geral do campo das artes plásticas na universidade, direi outra vez onde se situam as principais fronteiras com as outras disciplinas: enquanto um estudante de uma escola de belas-artes investe no campo de sua prática pessoal, enquanto um estudante de Estética (ou de qualquer outra ciência da arte) reflete sobre obras produzidas por outros que não ele, o estudante de artes plásticas na universidade apóia-se em sua prática pessoal para levar adiante uma reflexão original no campo da arte. Acrescentemos que ele não se investe menos do que o estudante de belas-artes, que não reflete menos também do que o estudante de Estética. Mas faz incidir o essencial de seu esforço sobre o vínculo a estabelecer entre seu investimento em sua prática e a reflexão que tira dela.

Eis, brevemente evocados, alguns critérios que posicionam doravante, aos olhos de meus colegas como de mim mesmo, as artes plásticas na universidade. Apresso-me a aduzir que nenhum de nós concebe por isso a tese em artes plásticas como sendo espartilhada em um quadro rígido e fechado. Essa tese deve, certamente, responder às exigências específicas que acabamos de enunciar (assim, é claro, como às exigências gerais de rigor que condicionam a aceitação, pela comunidade científica, de qualquer pesquisa). Mas o modelo de semelhante tese continua *aberto*. Melhor ainda: com cada pesquisa, esse modelo deveria ser reinventado. Parafraseando o título de um célebre romance por colagens de Max Ernst, poder-se-ia dizer que a tese em artes plásticas é uma *tese 100 modelos*. Ela fica para sempre sem modelo, pois há para ela tantos modelos quanto pesquisadores. Esse *modelo de uma tese 100 modelos* teria, portanto, de perdurar *como tal*. Em todo caso, persistirá enquanto a tarefa de uma banca de defesa de tese em artes plásticas consistir, para sua apreciação final, em não separar a dimensão criativa da dimensão teórica e se empenhar, por isso, em avaliar a maneira pela qual uma criação pessoal permite inventar uma nova forma de teorização.

Eis, brevemente definido, o quadro institucional em que se inscreve a pesquisa em artes plásticas. Que agora me seja permitido introduzir aqui as reflexões inspiradas por minha experiência de orientador de pesquisa que se desenvolve já há mais de uma década.

Por ocasião de meu discurso da defesa de uma entrada no campo da investigação pelo meio, prometi a vocês duas apologias: a da

claudicação e a da posição mediana. Essas duas apologias serão conjuntas. Com efeito, a claudicação em questão não é, a meu ver, senão uma outra maneira de nomear a posição mediana. Nos dois casos, usei apenas metáforas, e se poderá tomá-las pelo que são: um modo de representação e nada mais.

"A claudicação do filósofo é sua virtude", proclamava outrora Merleau-Ponty. Acrescentarei que ela também é a virtude do pesquisador em artes plásticas. Por que esta apologia do *coxear*? Muito simplesmente porque o pesquisador em artes plásticas *segue o passo* (ainda uma metáfora) tanto do *sábio* quanto do *poeta*, tanto dos donos da *razão* quanto dos profissionais do *sonho*: como, nessas condições, não claudicar? Por que razões, de outra parte, essa apologia do *meio* (pelo qual começar) e da *posição mediana* (de onde partir)? Porque "a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico". Todos terão reconhecido aí que eu cito ainda Lévi-Strauss, que prossegue assim: "pois todo o mundo sabe que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento". Ter-se-á notado o deslizamento que venho efetuar do campo da pesquisa universitária em artes plásticas para o campo artístico. Por que esse deslizamento? Porque o modelo da pesquisa em artes plásticas calca-se permanentemente sobre o da arte, sobre a maneira pela qual os artistas, fora de quaisquer considerações universitárias, conduzem suas pesquisas. Mas voltemos à apologia do meio-caminho, imitando Lévi-Strauss.

Que essa metáfora do *meio* sob as formas do *meio-caminho* não nos extravie demais, no entanto. Embora ela volte com insistência em nossa cultura, em ocorrências famosas que poderiam aliás qualificar o pesquisador em artes plásticas com uma certa pertinência. *A Divina Comédia*, por exemplo, põe em cena a própria figura de seu autor como *pesquisador*. Ora, a obra, lembra-se bem disso, abre-se exemplarmente com uma encenação do *meio-caminho* e com um uso do meio, entendido como postura psicológica, como processo heurístico e como engrenagem retórica simultaneamente:

1. *Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa.**

O meio do caminho se acha em conjugar-se aqui ao meio de uma vida (a de Dante), no meio de uma busca (pois Dante vai seguir Virgílio, à procura de sua bem-amada) de uma obra que inicia, e ele se liga a uma interpelação do leitor intimado a intervir no meio do primeiro verso, o todo em um modelo de introdução *in medias res*, como se dizia outrora. Por antigo que seja, esse modelo não me parece por isso desusado: a cada um, pois, à semelhança de Dante (autor e personagem), toca fazer sua entrada pelo meio que lhe convém no campo de sua investigação.

Mas vou modificar um pouco essa metáfora do meio do caminho; vou cruzá-la com a da *encruzilhada*, recorrendo desta vez a Barthes. Retomarei aqui, com toda a modéstia, a apologia que este fez, em uma célebre circunstância, da *posição trivial*. Na aula inaugural do curso que proferiu no "Collège de France", Barthes declarava:

Um escritor – entendo por isso não o detentor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a obstinação do vigia que está no cruzamento de todos os outros discursos, em posição trivial em relação à pureza das doutrinas ("trivialis" é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três vias).

Esse *sujeito de uma prática* poderia designar, penso, tanto o escritor quanto nosso pesquisador em artes plásticas. O que faz este último senão *espreitar*, como uma prostituta, no cruzamento da Estética, da História da Arte e das outras Ciências Humanas? E o que é mais, trabalhando sempre na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística, ele não pode, aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativa ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los. Vê-se que claudicação, postura mediana, meio do caminho, posição trivial e trabalho impuro é tudo uma só coisa e se compreende que o pesquisador em artes plásticas seja aquele através de quem o escândalo chega.

* N.T. – Tradução de Hernani Donato, *Divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.25.

Na verdade, a pesquisa em artes plásticas se acha dividida entre dois pólos principais sobre os quais devemos voltar agora. Trata-se, claro, dos dois pólos indicados por Lévi-Strauss no curto extrato de *La pensée sauvage*, que citei, a saber, a *razão* e o *sonho*. O primeiro pólo concerne, portanto, ao uso da racionalidade; o segundo pólo abrange o do imaginário. A originalidade da pesquisa que nos ocupa diz respeito, deve-se repeti-lo, à ligação que introduz entre esses dois pólos. É também, compreendeu-se facilmente, o que constitui sua dificuldade. Mas essa dificuldade não é sua virtude?

O primeiro pólo é, pois, o da razão. Inútil provar sua ancoragem na tradição. Esta é fartamente documentada pela História da Arte. Mencionaremos apenas um exemplo. Os conceitos de um Alberti, herói da racionalidade por seus escritos, *arauto* da razão à obra na obra da arte, estão ainda em nossa memória. "Aquele jamais se tornará um bom pintor se não entender perfeitamente o que empreende quando pinta. Pois teu arco é estendido em vão se não tens alvo para dirigir tua flecha." Estes conselhos a um jovem pintor não tocam ainda hoje no ponto sensível? Como uma revoada de flechas lançadas para além dos séculos, eles tocam igualmente o pesquisador em artes plásticas, intimado ele também a definir seu alvo, mesmo por um momento, para defender institucionalmente seu assunto de tese. Notemos, de qualquer modo, o que diferencia o pesquisador do pintor a que se referia Alberti. Não haverá para nosso jovem pesquisador a obrigação de acumular duas atividades: a do pintor, citado por Alberti, *mais* a do próprio Alberti? Mas, nesse caso, não seria exagero mais de uma? Sabe-se que o *De pictura*, do qual os conselhos anteriores foram extraídos, reúne o saber dos amigos florentinos de seu autor: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, para citar apenas os mais famosos. O pesquisador em artes plásticas seria, portanto, este super-homem capaz, em sua prática e em sua teoria, de acumular as práticas dos colegas de gênio de um Alberti com, como se isso não bastasse, a escrita do questionamento que elas implicavam e que este mesmo Alberti, como amigo zeloso e teórico informado, encarregou-se de fazer para eles. Caso se meça por este exemplo (cujo traço forcei de propósito) a originalidade da posição de nosso pesquisador em artes plásticas, aprecia-se também seu excesso. Restabeleçamos, contudo, suas ambições a proporções mais universitárias e, portanto, mais humanas: para nosso pesquisador, não se trata de *juntar* prática e teoria – tarefa impossível, salvo para um pesquisador

de exceção – mas, antes, de *ligá-las*, em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra. Trata-se, para ele, de refletir sobre as modulações dessa articulação, incumbe-lhe inventar as modalidades de uma *ligação* que bem poderia não ser só *tensão*, que bem poderia, às vezes, pôr em cena somente o mas sutil dos *desligamentos*.

O uso da razão na pesquisa em artes plásticas deve, com efeito, ser temperado por uma certa dose de dúvida. Pois a arte tem razões que a razão desconhece. Ademais, o tempo passou desde Alberti. Ora, pode acontecer que o próprio da arte seja lançar a dúvida no pensamento: toda a arte do nosso século não está aí para atestá-lo? É possível que a arte de nosso tempo compute as faltas das regras que escolheu para si. É possível que o artista de hoje, longe de seguir Alberti, escute mais facilmente Barthes e que procure situar-se em posição trivial em relação à pureza das regras que ele previamente se impôs; é possível que ele espere o desvio imprevisito de seu pensamento em que consistia sua premeditação (isto é, em termos de Alberti, o estabelecimento de seu alvo). Pode acontecer que o artista (com nosso pesquisador em artes plásticas em sua companhia), no momento mesmo em que se apropria de um projeto, examine os efeitos da renúncia a qualquer projeto. É possível que o momento do artista seja precisamente este momento em que, enfim, ele se abandona e em que ele abre mão das linhas de conduta que se fixou. É possível que o instante – para não dizer a instância – em que o artista se torna ele mesmo aquilo em que sua arte o transforma seja este momento crítico, um perfeito momento crítico, em que ele se descobre *despojado* de si mesmo, um momento em que, em suma, ele não é percebido senão por esse próprio despojamento.

É neste quadro, doravante habitado pela dúvida quanto às virtudes da razão unicamente, que convém colocar *o problema do projeto*, pois o projeto apresenta dificuldades na disciplina universitária das artes plásticas, pelo menos mantendo-se a *arte de nosso tempo* como modelo para essa disciplina. Com efeito, como estabelecer um *projeto* de pesquisa quando se ouve em torno de si artistas proclamarem que tudo se resolve *a posteriori*, quando se adquire a convicção de que tudo se ata no momento do abandono do projeto, quando nós mesmos sentimos, ao menos uma vez, que tudo se desata na rejeição do projeto em proveito do *trajeto*? É preciso, então, uma *estratégia especial*.

É necessária aí uma estratégia capaz de, por exemplo, organizar, a título de projeto, conceitos puramente táticos. Em outras palavras, conceitos suscetíveis de *antecipar* (se é possível dizer) o objeto da pesquisa. Conceitos que prevêm, tanto quanto possível, a trajetória do futuro trajeto. Conceitos *detectadores da diferença* que certamente vai introduzir-se entre o projeto e o trajeto. Conceitos verdadeiramente heurísticos, pois que deverão preparar a descoberta dessa diferença. Conceitos, todavia, dos quais será preciso saber distanciar-se quando venha o momento decisivo do despojamento e da rejeição do projeto. Conceitos que será conveniente, portanto, ao termo da pesquisa, substituir por outros mais descritivos ou explicativos. Paradoxalmente, a validade totalmente provisória desses conceitos antecipadores não se percebe senão no momento em que são invalidados. Sua validade julga-se apenas por sua necessária invalidação futura. Assim, eles não adquirem seu pleno valor como antecipadores senão quando o trajeto acabou por substituir o projeto e quando se torna, então, necessário forjar conceitos sobressalentes.

antecipadores
na obra de
arte

Em tais circunstâncias, quando de seu esclarecimento do projeto, e mesmo para que eles figurem no título do assunto a escrever, como enunciar esses conceitos destinados a serem operacionais somente em início de tese? Entrevê-se a amplitude do problema que o estabelecimento de qualquer projeto suscita para um artista plástico que enceta suas investigações. Qualquer que seja a estratégia adotada, esse problema pode assumir para ele a forma de um dilema insolúvel: como, no momento em que deve apresentar seu assunto de tese, vai ele encontrar as palavras para dizer aquilo que ele ignorava que gostaria de dizer antes de tê-lo dito? Quando um pintor como Soulages declara: "O que faço ensina-me o que procuro", sem dúvida seu propósito permite compreender por que e como o problema é proposto, mas não esclarece nada sobre a maneira de resolvê-lo.

Há um outro aspecto do uso da racionalidade sobre o qual eu gostaria de chamar a atenção. Ora, é um aspecto em relação ao qual a pesquisa em artes plásticas deve quase moralmente se posicionar. Um aspecto que intervém em um velho debate, o que opõe a razão científica e a arte.

Simplificando, poderia resumir-se esse debate sob a forma da seguinte alternativa. Ou se declara que a arte, ante a racionalidade, é outra coisa, quer dizer, algo totalmente diferente dessa fria racionalidade (nem

que seja a título de compensação), mas para sustentar esta posição, entrevê-se imediatamente o perigo que ela faz surgir, a saber, uma onda de irracional. Ou se diz que *a arte possui sua própria racionalidade*. Ora, nos dias de hoje, não é essencial crer nessa racionalidade? Levando ao extremo, eu diria que, ainda que isso quase não seja possível – mas toda a Escola de Frankfurt, Adorno à frente, não está lá para nos assegurar o contrário? –, deve-se crer nessa possibilidade de uma racionalidade particular que seria apropriada à arte, que seria própria da arte: questão de ética, tanto quanto de estética.

Então, torna-se permitido imaginar um processo cognitivo em marcha, que seria dirigido para o sensível e não somente para o conceito. E nos pomos a pensar que a arte continua capaz de expressar em sua forma (no nível estritamente *formal* que é o seu) propostas que se opõem ao discurso da instituição, que resistem à *dóxa*, que pregam peças à ideologia. Assim, torna-se possível evitar uma desmobilização da *função crítica da arte* (como diria Marc Jimenez) e seria, bem entendido, a disposição da pesquisa em artes plásticas na universidade querer associar-se à empresa. Então viria a ser possível, com a condição de não desarmar essa função, conjurar os efeitos perversos de uma certa pós-modernidade, efeitos que não são sequer demasiado visíveis em torno de nós e que pretextam uma neutralidade axiológica sempre pronta a se propagar, desde o momento em que se pretende que tudo se equivale, isto é, desde que se desiste de fazer distinções, desde que não se exerce mais essa *função crítica* que não pertenceria senão à arte, mas que a pesquisa em artes plásticas poderia incluir em seu território para ajudar a promovê-la.

Ter-se-á compreendido, com meu exemplo precedente, que a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso da *racionalidade*, mas prioriza o uso de uma *outra racionalidade*. Continuemos, todavia, nosso paralelo entre os métodos que a pesquisa em artes plásticas se empenha em empregar e os de outras disciplinas, métodos em que se faz apelo à razão. Ninguém se surpreenderá, porém, de ver as diferenças disputarem com as semelhanças, especialmente no que concerne aos conceitos.

Diz-se que um *conceito é operacional*, no campo das Ciências Humanas, quando permite relacionamentos que seriam impossíveis efetuar

sem ele. Acontece o mesmo no domínio das artes plásticas, a não ser que um conceito aí não se torna verdadeiramente operacional senão quando permite chegar a *produções* que não existiriam sem ele. É por isso que os conceitos utilizados pelos artistas plásticos nem sempre apresentam as características que os tornam válidos aos olhos dos outros pesquisadores em Ciências Humanas. Para estes últimos, com efeito, um uso contraditório dos conceitos é ordinariamente considerado redibitório. Não para os artistas plásticos, pois estes sabem por experiência que a arte está do lado da contradição. Assim, eles aprendem a se acomodar ao estatuto eventualmente contraditório dos conceitos que manipulam. Contudo, essa acomodação não poderia ser feita às cegas, no desconhecimento desse estatuto contraditório. É necessário ver bem, todavia, que esses conceitos não são desejados e escolhidos como tais por nossos pesquisadores, mas que se impõem a eles, tal e qual. É a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as derrogações a um emprego não contraditório dos conceitos. Visto que o pesquisador em artes plásticas parte de sua prática, trata-se para ele de continuar dócil às suas injunções, mesmo quando elas vão contra toda lógica. Longe de procurar subsumir sua prática a um conceito prévio que seria cientificamente aceitável (isto é, desprovido de contradições internas à sua utilização), trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que a trabalha, *contradição inclusive*, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela.

Que ninguém se engane com isso: essa apologia para um eventual uso contraditório dos conceitos não é uma maneira de avalizar a imprecisão. A redação do texto, que constitui a parte escrita da tese, deve buscar a maior precisão no pensamento. Mesmo que existam regimes de escrita diferentes, mesmo que existam, no plano dessa escrita, diversidade de estilos, níveis diferentes de exigência, toda tese defendida na universidade deve perseguir o impreciso. *Racionalizar o nebuloso*, este permanece seu imperativo, o que não implica, ao contrário, que seja necessário, por isso, racionalizar a arte.

Mas existem outras diferenças que afetam os conceitos, desde o momento em que agem no campo das artes plásticas, desde que eles são

trabalhados pelos artistas plásticos. É assim que no campo das artes plásticas os conceitos não são realmente históricos; tampouco são verdadeiramente normativos. Às vezes nômades, sedimentados ao gosto de cada um, constituídos por múltiplos estratos freqüentemente muito discordantes, eles escondem numerosas aporias. É porque são responsáveis pelas contradições. Estas, percebeu-se, não os desqualificam senão aparentemente, não os invalidam senão com a condição de distanciar-se do campo que elas trabalham. Mas basta ao artista plástico avançar outra vez e entrar nesse campo para requalificá-los.

Avalia-se aqui a dimensão de uma diferença considerável concernente ao comportamento dos pesquisadores. Enquanto um pesquisador em Ciências deve distanciar-se em relação a seu objeto de estudo, enquanto visa introduzir uma distância crítica e, como se diz, se retira do campo da *episteme*, o pesquisador em artes plásticas, ao contrário, nele penetra com temeridade. Nosso artista plástico se arrisca a isso, à semelhança do sujeito da psicanálise, sozinho, talvez, a entrar também ele no campo da *episteme*.

Para um pesquisador em artes plásticas, o *conhecimento* dos conceitos vai, portanto, de par com o *reconhecimento* do campo em que esses conceitos se mostram operacionais. Ora, um *campo* é sempre um campo de forças, agitado de tensões e de *movimentos*. Insistamos nessa dimensão do movimento. Não é ela consubstancial à obra de arte e, mais ainda, à obra da arte? Aqui, para lembrar, dentre tantas outras, justamente uma frase de Klee, uma frase que, uma em três vezes, insiste com razão sobre a importância do movimento: "A criação formal jorra do movimento, ela é em si mesma movimento fixado e é percebida no movimento". Como fazer avançar a pesquisa em artes plásticas, como promovê-la e muito simplesmente movimentá-la, se nos repugna entrar nesse campo e nesse movimento? Como querer emocionar um futuro leitor da parte escrita da tese, como fazê-lo experimentar essas forças, essas tensões, esses movimentos, se renunciarmos a experimentá-los nós mesmos?

A pesquisa em artes plásticas, anunciei, encontra-se repartida entre *sonho* e *razão*. Em relação ao eixo da razão, venho desenvolver, até os limites do razoável, o uso que essa pesquisa faz do conceito. A me engajar do mesmo modo para comentá-lo no eixo do sonho, prefiro chegar imediatamente às estratégias que entremesclam sonho e razão.

Inúmeras são essas estratégias. Cabe a cada pesquisador inventar a sua. A título heurístico, para simplesmente designar o que causa problema aos olhos da instituição universitária, evocarei apenas a estratégia de dois artistas: Klee e Miró, dois pintores escolhidos como pesquisadores exemplares em seu domínio, eleitos quase ao acaso, mas dentre muitos outros porque seus procedimentos estão em todas as mentes. Farei, pois, a economia de lembrar suas grandes linhas. Por outro lado, peço que me escusem por simplificar extremamente, por necessidade de meu propósito, condutas tão diversas e complexas como as deles. Se pensarmos nas trajetórias desses dois gigantes, duas fases devem ser destacadas. A seu exemplo, a gênese e a busca de uma tese em artes plásticas teria (ao menos) dois momentos: o da *proliferação* e o da *depuração*, dois momentos que conciliaríamos, mal ou bem, a atividade do *sonho* e o magistério da *razão*.

Inicialmente, o entregar-se ao *sonho*, à emoção, à livre associação das formas, das matérias, dos objetos, dos conceitos; inicialmente, o exercício do onirismo marcado pelo selo da proliferação formal e conceitual desenfreada. Depois, o exercício da razão controladora, da regra (Braque dizia, com muito gosto, que a amava porque ela corrigia a emoção), um exercício marcado pelo selo da depuração em todos os níveis. Significa dizer que a pesquisa em artes plásticas se reduziria à ação sucessiva da emoção e da regra (e nos lembraremos que Braque amava tanto a emoção que corrige a regra quanto a regra que corrige a emoção)? Significa dizer que ela se reduziria à alternância desses dois princípios, sonho e razão, tradicionalmente tidos como hostis um ao outro? Seria simples demais (também seria ingênuo demais considerar a proliferação como a única manifestação do onirismo, depois a depuração como exercício só do controle da razão). Seria demasiado simplista. Não impede que, em uma tese em artes plásticas, a razão se ponha a sonhar e o sonho a raciocinar, com grande prejuízo para a instituição universitária. A razão sonha e o sonho raciocina em um casamento – um concubinato, dirão certas pessoas; diriam alguns: uma *claudicação* – em que a pesquisa em artes plásticas poderia encontrar uma de suas melhores definições.

Devo agora me encaminhar para minha conclusão. Farei isso através de uma citação que me permitirá abrir, *in fine*, o debate sobre um outro problema colocado pela pesquisa em artes plásticas: o da autoridade.

de de seu autor, da maneira pela qual este último faz autoridade (ou não) no seio da comunidade científica. Nesta terra estrangeira para mim (mas tão acolhedora), vou citar ainda um escritor que encarna a honra de meu país, e isso há vários séculos já, um escritor cuja prática de escrita aproxima-o de muitos artistas de nosso tempo (os do grupo *Fluxus*, por exemplo), pois que ele faz da pesquisa sobre si mesmo uma arte. Montaigne, pois é dele que se trata, escrevia ao fim dos *Essais*: "Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez".

Orgulhosa fórmula! Ela mistura e afivela dois enigmas: o da reflexividade e o da paternidade. Dois enigmas cujo entrelaçamento poderia bem estar no âmago de toda atividade artística como no de toda pesquisa em artes plásticas.

Não me deterei, para concluir, senão sobre o enigma da paternidade. Montaigne designa-se sem rodeios como *pai, mãe e filho* na geração de seus *Essais*. Daí seu orgulho em expressar a novidade do empreendimento que foi o seu. Mais do que qualquer outro escritor em sua relação com sua obra, ele é plenamente seu *autor*. E o proclama com *autoridade* em um enunciado que pretende valer tanto pela originalidade de sua enunciação quanto por sua *mensagem*. Ele o proclama em uma fórmula que tem a marca de uma incontestável *auctoritas*.

Ora, não é aí que o sapato aperta para quem tenta estabelecer uma comparação com o autor de uma pesquisa no domínio científico? Sim, em arte, à semelhança do que Montaigne reivindica com vigor, é bom que o autor se faça reconhecer como tal; na ciência, ao contrário, é bom que o autor se faça esquecer como tal. A autoridade do pesquisador científico aumenta na medida em que seu nome se apague mais – pelo menos é teoricamente suscetível de fazê-lo – por trás de suas descobertas. Por outro lado, nesse debate entre o artista e o cientista a propósito de *auctoritas* para fazer valer e admitir, onde situar o lugar do pesquisador em artes plásticas: do lado do cientista cujo nome se apaga atrás de suas invenções ou então do lado do artista cujo nome se impõe na medida de suas criações?

Aquí se delineiam todas as diferenças a instituir entre *criação*, de uma parte, e *produção, invenção, descoberta*, de outra. Por falta de discriminação entre todos esses termos, a discussão pode apresentar-se sem solução.

Há produção, invenção, descoberta (portanto avanço do conhecimento) se faço existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir. Produzir uma verdura está, como todo mundo sabe, ao alcance de qualquer jardineiro. Inventar ou descobrir requer certamente mais exigências, mas mesmo quando se tratasse de inventar a máquina a vapor ou então de descobrir a lei da gravitação universal, um pesquisador poderia sempre vir ocupar o lugar de um outro no palco do mundo: questão de circunstâncias e de paciência. Acontece quase o mesmo no domínio da criação. Pois não há criação a menos que se faça existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir.

E a pesquisa em artes plásticas, aí dentro? Digamos que ela se desdobra através do campo da produção, da invenção, da descoberta (e já é muito), mas que também pega a tiracolo o campo da criação. Com uma certa audácia, ela mira o campo da criação e é esta mira que tensiona e "intencionaliza" cada um dos outros campos que ela atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também os da Estética, da História da Arte, da Antropologia, da Psicanálise, e a lista não está completa). É o que faz sua dificuldade e sua nobreza simultaneamente, sua ambição e sua simplicidade, sua força e sua fraqueza, em uma palavra, sua *claudicação* – mas eu já disse que esta constituía sua virtude. O cerne da questão da pesquisa universitária em artes plásticas é, portanto, em última análise, a questão da arte. Essa questão da arte está em suspenso aí. Em suspensão. Ela continua aí a questão suspensa, ou seja, uma questão perpetuamente retomada aos confins de investigações empreendidas nos campos da produção, da invenção, da descoberta e, por que não, da criação.

**ARTE CONTEMPORÂNEA:
O LUGAR DA PESQUISA**
Icleia Borsa Cattani

A

arte não é discurso, é *ato*. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista.

Como, então, pensá-la como pesquisa, dentro dos critérios acadêmicos? Reconhecê-la em sua especificidade é o primeiro passo. Não tentar "lê-la", mas vê-la em seus elementos materiais próprios. Situa-la em seu lugar.

Talvez o grande equívoco de análise, nas últimas décadas, tenha sido considerar a arte como uma modalidade específica de discurso. Como discurso, mesmo que específico, a obra parece, sempre, subordinada à palavra: neste caso, ela deverá ser "traduzida" pelo discurso verbal. O que explicaria por que tantas análises fogem às questões plásticas, para concentrarem-se na temática, ou ainda em teorias que acabam por não guardar nenhum ponto de ancoragem à obra.

É por seu caráter "não-discursivo" que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a "traduzirá". Por essa razão, pode-se aplicar à arte a expressão "tradutor=traidor". O próprio artista poderá falar de seu processo, analisar suas intenções, descrever os materiais e técnicas que empregou, sem, todavia, expor a totalidade da sua própria obra, porque, na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos. Octávio Paz comenta as idéias de Duchamp: "o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa diferença é realmente a obra." Assim, o espectador "interpreta e refina o que vê. A diferença se transforma em outra diferença, a obra em outra obra".

Segundo Paz (1990, p.56), a explicação de Duchamp não abrange a totalidade do ato criador:

entre o que o artista quis fazer e o que o espectador acredita ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de significar.

Essa máquina de significar significa *além* dos signos verbais, acolhe uma pluralidade de interpretações e vai para além delas. Essas considerações levam-nos a refletir sobre as formas de inserção da pesquisa de arte contemporânea, sobretudo no âmbito universitário: a refletir, parece-nos, sobre o seu *lugar*. E isso nos leva a propor algumas questões para quem pesquisa *em arte* e *sobre arte*.¹

Se partirmos do pressuposto que a arte é intraduzível, assumiremos o fato de que todo discurso será parcial; que nenhum conterá a “verdade” da obra, mas que todos poderão contribuir para seu entendimento. Mais do que a busca da “verdade” ontológica ou do “real” da obra, a pesquisa de arte buscará o *rigor* de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe, à sensibilidade do olhar, a profundidade da formação teórica. O *pensamento visual* norteará tanto a pesquisa em arte quanto a pesquisa sobre arte. A única diferença poderá estar na intensidade da presença desse pensamento visual numa modalidade de pesquisa e na outra.

Annateresa Fabris (1991, p.15-16), que parte das teorias de Francastel e Arnheim, afirma que

o pensamento visual é um sistema coerente de pensamento, dotado de um modo de expressão próprio, inteiramente suficiente que, na etapa da difusão histórico-crítica, é transposto em termos de linguagem para trazer sua contribuição ao desenvolvimento teórico do pensamento

¹ Considera-se aqui como pesquisa em arte aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado. A pesquisa sobre arte é aquela que envolve a análise das obras, reunindo a história da arte, a crítica da arte, as teorias da arte e, ainda, conceitos de outras áreas do saber, utilizados como conceitos instrumentais. O pensamento visual tem, também, que estar presente, nortearando a reflexão, sob pena da obra tornar-se mera ilustração de uma idéia.

coletivo. É necessário enfatizar mais uma vez que os mecanismos do pensamento visual não são os mesmos daqueles que regem a função lingüística. A língua, por sua vez, não é a única possibilidade de expressão do pensamento, do mesmo modo que a imagem não é a tradução fiel da realidade exterior. Imagem e raciocínio, como ensina Arnheim, constituem uma realidade única: este se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem; aquela deve ser formada e organizada inteligentemente, tornando visíveis tais propriedades.

O pensamento visual é uma modalidade de pensamento essencialmente não-verbal, o que cria sua diferença irreduzível em relação às outras modalidades. Ele se expressa através dos formantes da forma, dos formantes da cor, das questões espaciais, independente de qualquer conteúdo narrativo ou de compromisso com a representação do mundo visível. Esse pensamento visual está-se afirmando dentro do mundo acadêmico, fortemente marcado pela linguagem verbal, exatamente na medida em que se está sistematizando cada vez mais as investigações artísticas sob a forma de pesquisas estruturadas.

Existe, fora da universidade, um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou da metodologia na área de artes plásticas, como se fossem destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra, que se tornaria, assim, algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera ilustração de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo.

Maria Amélia Bulhões (1994, p.6) escreveu a esse respeito:

É preciso desarmar todo um conjunto de preconceitos sobre artes que, recolhendo essa prática simbólica com uma aura de magia, impede todo tipo de aproximação analítica mais rigorosa. É na desconstrução/reconstrução do objeto de pesquisa que se evidenciam os limites do pensamento reflexivo na área de artes, mas é também o momento em que o pesquisador pode instaurar a crítica, o questionamento que leva ao limite os próprios conceitos instaurados no campo da arte.

Reivindicar a especificidade de um pensamento visual e a função da arte como produtora de conhecimento é fundamental no seu processo de

inserção na sociedade contemporânea, e não apenas no âmbito da universidade. Todos os que trabalham com arte sabem que ela não é lazer e entretenimento para quem a faz, e que a obra que resulta não é mero objeto decorativo (para combinar com o sofá) nem ilustrativo (para acompanhar um texto). Arte é paixão, dedicação, criação, invenção. É a investigação e o método são instrumentos auxiliares do processo artístico em todas suas etapas, do processo de elaboração (pelo artista) à análise do teórico, do crítico, do historiador. A qualidade da recepção pelo espectador será influenciada por esse trabalho anterior. É, no entanto, necessário distinguir entre a atitude do artista e a atitude do pesquisador em artes plásticas. Nem todo artista será pesquisador no sentido estrito da palavra, embora a pesquisa em artes plásticas pressuponha uma práxis artística. Mas enquanto o artista, que trabalha unicamente em seu *atelier*, tem a liberdade e o direito de recusar toda e qualquer metodologia e sistematização de idéias, sobretudo em sua forma verbal e/ou escrita, o pesquisador em artes plásticas, ligado em geral a instituições de ensino e/ou pesquisa, tem um compromisso com a produção do saber e o efeito multiplicador de suas reflexões. Este último *optou* por desempenhar dois papéis, simultaneamente, artista e professor/pesquisador. Não é de espantar que muitos artistas que deixaram consignadas suas reflexões tenham sido comprometidos com a formação, como Klee e Kandinsky, por exemplo. Embora, tanto para o artista como para o artista-pesquisador em artes plásticas, o pensamento visual predomine, o segundo terá de trabalhar simultaneamente com a palavra.

A pesquisa em arte diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas na medida em que seu objeto não pode ser definido *a priori*, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica. Nesse sentido, ela talvez esteja mais próxima de certos ramos avançados da Física, nos quais o objeto vai sendo conhecido, descoberto, à medida que o estudo avança, o que faz com que as hipóteses sejam constantemente revistas e reavaliadas. Em arte, mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos. Desde a modernidade, com a perda dos parâmetros em arte – ou seja, o artista pode figurar o que quiser, como quiser, sobre que suporte quiser – ele começou a fixar-se objetivos arbitrários, que tenta seguir, como fazia Klee, por exemplo, decidindo (como consignou em seu diário) “hoje vou pintar um xadrez para ver o que surge a partir dele”.

Assim agindo, dava margem ao surgimento de uma produção marcada pelo acaso. Os objetivos do artista, portanto, não são limitadores, restritivos, mas, ao contrário, propiciam o surgimento do novo, do diferente.

É importante consignar também que, embora o artista possa recorrer ao acaso, ou até mesmo a um "fazer cego", ele sabe reconhecer o que quer encontrar. Segundo Luigi Pareyson (1984, p.141),

[...]o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar como definitivo.

Na arte contemporânea, especificamente, aparecem questões novas. Existe, atualmente, uma produção artística marcada por dois elementos, aparentemente antagônicos: de um lado, o recurso cada vez mais freqüente às novas mídias e à tecnologia de ponta, que está construindo uma nova visualidade, não só na arte, mas no social como um todo; por outro lado, todos os *revivals*, releituras, recursos diversos ao passado, auto-referências, que marcam sobretudo o que se convencionou chamar de pós-modernidade na arte. Essas duas vertentes estão aqui separadas por razões operacionais, embora na prática muitas vezes elas andem juntas. Temos, freqüentemente, obras feitas em computador, com elementos de estilos modernos e de outros períodos ainda mais recuados.

Neste momento em que a multiplicidade é a tônica, em que os limites do conceito de arte foram definitivamente rompidos, a consciência da existência de um *pensamento visual* estruturado torna-se crucial para o jovem artista que está definindo sua linguagem própria e que, no âmbito da universidade, seja no nível de graduação ou no de pós-graduação, será solicitado a expressar-se verbalmente sobre ela. É, no entanto, necessário enfatizar mais uma vez que os mecanismos do pensamento visual não são os mesmos que regem a função lingüística. O artista tem que manipular dois sistemas de pensamento distintos, que resultam em duas produções distintas. Metodologicamente, portanto, é importante que ele trabalhe *simultaneamente* com os dois sistemas de pensamento, consignando suas intenções, suas dúvidas, seus processos criativos no que se chamaria de

"diário de bordo", durante a elaboração de seu trabalho artístico. Isso ajuda a evitar duas situações-limite: de um lado, o artista se recusando a falar sobre sua obra, dizendo que ela fala por si mesma (o que é um equívoco no mundo contemporâneo, em que a linguagem verbal permeia e até intermedeia a inserção da arte no sistema capitalista); por outro, o artista tornando-se um crítico ou teórico de arte: isso ocorre quando ele dissocia as duas formas de pensamento, tentando traduzir ou interpretar uma pela outra. Seu discurso verbal não será mais ou menos verdadeiro do que outros, mas só ele poderá trazer determinados elementos sobre sua reflexão plástica, que enriquecerão e desvelarão aspectos da mesma.

A pesquisa constante, norteada por princípios metodológicos básicos (estabelecimento de objetivos, presença constante de reflexão verbal paralelamente à reflexão plástica, exercício da análise das duas produções não como tradutoras uma da outra, mas como complementares e desveladoras do processo de elaboração da obra), é, portanto, fundamental para a própria obra que resulta.

A pesquisa *sobre* arte deve inter-relacionar as instâncias histórica, teórica e crítica. Essas instâncias, que compreendem também, em seu cerne, a estética e a filosofia da arte, compõem os *fundamentos teóricos* das artes visuais, ou seja, a produção de conhecimentos, sob a forma de discursos, que se elabora a partir de, ou simultaneamente à produção artística² (Cattani, 1984, p.16).

Esses fundamentos teóricos são elaborados em contextos históricos e sociais específicos: se alguns migram de um tempo a outro, de uma sociedade a outra, ou de uma classe social a outras classes, faz-se necessário compreender que, nessas migrações, eles se modificam e passam a compor um novo *corpus* teórico. Este servirá para definir até mesmo o conceito de arte de cada época, de cada sociedade, de cada classe social, bem como o conceito de obra e até mesmo o de artista. As funções sociais desses conceitos variam; e suas migrações fazem com que se tenha que

² Ao reunir aqui, grosseiramente, essas instâncias, não estou levando em conta suas subdivisões, com suas oposições e polêmicas, pois não é o objetivo deste texto. No entanto, não se pode ignorar os diferentes enfoques históricos, as polêmicas entre "estética tradicional" e "estética analítica" (Château, 1994), as diversas dimensões da crítica (Argan, 1984).

definir e redefinir constantemente o *lugar* da arte e o *lugar* da pesquisa em arte e *sobre* arte na sociedade. Na análise da arte contemporânea, o lugar nunca parece estar lá onde pensamos que esteja.

Quanto mais próxima de nós, mais a produção artística coloca problemas: não apenas pela proximidade, já por si mesma elemento perturbador, mas também pela complexidade crescente do objeto de estudo. As novas formas de fazer acarretam, necessariamente, novas formas de olhar e de analisar.

Georges Didi-Huberman escreve que não só olhamos a obra como ela também nos olha. E qual é o olhar que nos lança a arte contemporânea, ou quais são os múltiplos olhares possíveis com os quais cada obra nos contempla? E que olhares nós lhe lançamos? A troca de olhares, o diálogo do espectador com a obra é algo muito presente na arte contemporânea. É dessa troca, viva, dinâmica, que podem nascer discursos que *enformam* a obra, que lhe dão forma, ou melhor, formas verbais discursivas. O historiador, o teórico, o crítico, são tipos específicos de espectador: pois, embora a obra os interpele tanto quanto aos outros espectadores, eles tentarão, mais do que os outros, dar respostas. Eles tentarão encontrar, dentro de modalidades discursivas próprias às suas especialidades, o veio de entendimento que lhes permitirá dialogar com a obra e com os outros espectadores. Sua relação com a obra prevê, pois, quase sempre (ou sempre) o outro. Sua criação (pois ela sempre está presente, bem como a interpretação e a escolha) dá-se em cima de outra criação, já feita, ou em processo de realização. Contrariamente ao artista, aquele que manipula as palavras sobre arte parte, geralmente, de um objeto já definido, ou de um conjunto de objetos, a partir do qual delimitará seu tema, elaborará suas hipóteses e escolherá seus vetores conceituais. Por isso, como afirmou Jean Lancry neste Colóquio, uma pesquisa sobre arte (seu aspecto discursivo) começa sempre *do meio*: do meio de algo já feito pelo artista e já mapeado pelo teórico. Mas a partir dessa obra-ponto de partida, o historiador, o teórico, o crítico, farão suas escolhas. Como escreveu Bachelard (1967, p.14), antes de mais nada,

é necessário saber colocar problemas. E apesar do que se afirma, na vida científica, os problemas não se colocam por si próprios. É precisamente esse sentido do problema que dá a marca do verdadeiro espírito científico.

Se os dados históricos existem, eles prestam-se a múltiplas interpretações. Na arte, mais do que em qualquer outro setor do conhecimento, essa multiplicidade se evidencia. Na arte contemporânea, ela atinge proporções ainda mais importantes, em relação a períodos passados. A obra nos olha, mas de várias maneiras diferentes – nos interpela, mas a cada um diz uma coisa – nos mostra, mas também nos esconde (e, às vezes, esconde mais do que mostra: o *segredo* é elemento constitutivo de boa parte da produção contemporânea).

É interessante observar que, a partir da modernidade, a arte começou a trabalhar com o incerto, o indefinido, o inacabado – ao mesmo tempo, evidenciou seus processos construtivos, desnudou seus meios físicos (suportes, materiais) e, por outro lado, desmaterializou-se, desconstruiu-se e, sobretudo, *escondeu-se*.

O que devem, nesse contexto, realizar o historiador, o crítico, o teórico? Sem nenhuma pretensão normativa, indicaremos algumas possibilidades.

A História da Arte analisará e estudará a produção de objetos e de imagens, considerados ou não como arte no momento em que foram criados, como obras que possuem valor estético em si mas também que testemunham, de diferentes formas, sobre o momento histórico, social, econômico, político em que foram criadas. Alguns autores, como Hadjinicolaou (1978) e Canclini (1979 e 1980) enfatizam a importância das ideologias em jogo: não só a do artista, mas também a de quem encomenda a obra, dos grupos, classes ou frações de classe que a consomem ou que a intermedeiam. Todos esses fatores serão levados em conta no estudo das obras sem, ao mesmo tempo, esquecer suas especificidades como sistemas de formas estruturadas. Como já se afirmou, a História da Arte contemporânea não pode separar-se da teoria e da crítica de arte, e vice-versa (Schefer, 1993, p.834; Chastel, 1993, p.53; Charles, 1993, p.822); o que pode variar é a ênfase predominante. Segundo Giulio Carlo Argan (1984, p.144), a História da Arte não pode ser “não-crítica”; segundo Dominique Château e Jean-René Ladmiraal (1996, p.9), “para além do gosto em si, a crítica vai junto com a teoria, do mesmo modo a teoria chama sempre a crítica”.

A área de pesquisa *sobre arte* dispõe de instrumentos próprios para avaliar e analisar o produto chamado *obra de arte*, o qual é definido e redefinido

constantemente pela sociedade, num processo dinâmico do qual participam os mais variados agentes: mídias, mercado de arte e mercado no sentido mais amplo, demandas de diversos segmentos da sociedade, e outros.

As dificuldades que se colocam na constituição de uma pesquisa sobre arte contemporânea são de várias ordens. A falta de distanciamento crítico é o maior problema. Como analisar lucidamente, objetivamente, fenômenos *em processo*, que se confundem com nossas próprias vivências? Disso decorre uma escassez de parâmetros de julgamento. Em relação a uma arte em devir, em elaboração, e dominada pelo sistema de mercado, os parâmetros mais objetivos (e, ao mesmo tempo, mais perigosos) acabam sendo os de valor monetário. Há que dizer que uma fatia da crítica de arte e certas publicações especializadas na área baseiam-se nesses parâmetros (embora muitas vezes não os declarem), porque trabalham em estreita ligação com o mercado. Isso exige de parte do teórico um mapeamento e uma crítica constantes, a fim de não se deixar iludir por certos discursos que circulam.

Marc Jimenez (1995, p.11) alerta sobre os problemas da crítica no momento contemporâneo:

As críticas dirigidas à modernidade há pelo menos duas décadas teriam, com efeito, por conseqüência, dado um golpe fatal à crítica moderna, a essa faculdade de julgar associada, desde o século XVIII, ao projeto de emancipação individual e coletiva; mas esse golpe seria dado de maneira inédita: tratar-se-ia, não de liquidar a crítica, mas de assegurar sua sobrevivência sob a modalidade da ineficácia. No seio da racionalidade democrática, onde a atividade material e intelectual está voltada para a reprodução e a celebração tácita do sistema, toda a postura crítica e negativa parece transformar-se em seu contrário e participar indiretamente da aceitação generalizada. Quando ela se obstina em ser radical, fica exilada no âmbito do "eterno descontente" ou do "chato de carteirinha", e aparece como recriminação injustificada, indecente e ingrata para com as prodigalidades de uma sociedade liberal cuja generosidade torna inatacável.

Essa problemática afeta a análise da arte contemporânea, na medida em que o crítico fica sujeito às pressões descritas; o que se quer é uma crítica consensual, e não uma "crítica crítica". O rigor de análise é muitas vezes percebido como um ataque ao sistema como um todo: nessas con-

dições, o "crítico crítico" não encontra, muitas vezes, veículos nos quais expressar suas opiniões; e ao público chegam apenas as vozes consensuais às quais a mídia dá espaço. Vê-se, assim, os problemas éticos e, também, de abertura aos debates que se colocam. As universidades talvez sejam, atualmente, dos poucos espaços onde a verdadeira crítica pode se exercer livremente.

Um problema de outra ordem que se coloca, para a análise da arte atual, é a falta de documentação disponível. Quanto mais contemporânea a produção, menor o volume de documentação séria existente, até mesmo pelas dificuldades mencionadas anteriormente em relação à veiculação de idéias e análises mais críticas. Esses problemas encontram-se duplicados aqui no Brasil, e quiçá em boa parte da América Latina, pelo número reduzido de instituições e de publicações especializadas, e pelas poucas possibilidades de acesso à produção contemporânea de outros países. Cresce, portanto, em nosso meio a responsabilidade do artista, no sentido de consignar seu processo por um lado, e, por outro, de cultivar a linguagem verbal para saber expressar-se sobre sua própria obra em entrevistas ou em textos escritos. Revela-se também a necessidade de centros de documentação e pesquisa, para reunir, sistematizar e abrir à consulta o material produzido pelos artistas e tudo o que a imprensa publica sobre arte contemporânea, criando núcleos vivos e dinâmicos.

O pesquisador *sobre arte contemporânea* deverá ter uma formação teórica, simultaneamente ampla e aprofundada, conjugando História da Arte, teoria e crítica de arte, além de conhecimento em outras áreas: sociologia, filosofia, história da cultura, semiologia e semiótica. Entretanto, para que a análise não se afaste do objeto de estudo, os elementos de outras áreas devem ser utilizados de modo instrumental. Ou seja, o historiador de arte não necessita tornar-se filósofo, ou sociólogo, mas seu estudo será enriquecido se utilizar elementos da filosofia, da sociologia e de outras áreas que fundamentem sua abordagem da obra, somando-se aos conceitos e categorias próprios da História da Arte, da teoria e da crítica da arte. É isso que constitui a História da Arte como prática interdisciplinar (Arenas, 1986; Fabris, 1996; Santos, 1994).

Em segundo lugar, o pesquisador estabelecerá hipóteses e objetivos *definidos e circunscritos* ao seu objeto (o que não quer dizer, limitados em

seu alcance), também definirá seu *fio condutor* (seja ele um artista, um movimento, uma corrente, uma problemática) e utilizará todos os outros elementos como *pano de fundo* para a análise desenvolvida. Exemplifico com a pesquisa que estou desenvolvendo atualmente. Ao escolher como tema: "A arte como espaço de intertextualidade: repetições e releituras", delimito-o temporalmente, propondo estudar essas questões ao longo do século XX. Isso me confrontou, de imediato, aos conceitos de modernidade, vanguarda, pós-modernidade e contemporaneidade. Tornou-se necessário pensar as práticas da repetição e da releitura à luz dos diferentes momentos, para encontrar suas diferentes conotações. Ao mesmo tempo, tive que ler sobre o conceito de intertextualidade e interrogar-me sobre a pertinência de sua utilização na área de artes visuais, para analisar obras nas quais predomina o pensamento visual. Pode-se falar em "texto plástico"? Ou o conceito de intertextualidade só poderia ser aplicado na análise temática das obras? Quais suas relações possíveis com as práticas repetitivas e com as releituras, quando uma obra remete a outra obra, exclusivamente, pelos processos e/ou questões formais tais como cores, formas, materiais utilizados, dimensões do suporte e outros? O seguimento da análise levou-me a retirar o foco do conceito de intertextualidade, para concentrar-me nos conceitos de repetição, série, releitura, citação, cópia, visando, com isso, redimensionar o escopo teórico da pesquisa. Era imprescindível ler textos que abordassem esses conceitos a partir da filosofia, da psicanálise, da literatura, da estética e das artes plásticas, e desenvolver uma reflexão que, partindo desse instrumental teórico e da consequente seleção dos conceitos, os relacionassem não só às obras, mas aos procedimentos e aos processos de criação que me pareciam sintomáticos e exemplares das questões abordadas. As obras, procedimentos e processos selecionados não o foram *a posteriori*, mas simultaneamente e, às vezes, antes mesmo da elaboração do arcabouço teórico. Pois as obras jamais podem servir de exemplo ou ilustração de teorias: aspectos destas últimas têm que estar nelas *presentificados*, e não apresentados. É nesse sentido que o professor Edson Sousa, na aula inaugural deste Programa de Pós-Graduação, em 1996, afirmou que a obra de arte muitas vezes materializa conceitos da psicanálise; o mesmo pode ser dito a respeito de conceitos da filosofia e de outras áreas.

O que acabo de expor ilustra também a idéia do professor Jean Lancri, que um trabalho de pesquisa sempre começa *no meio*: ao definir a repetição e a releitura como elementos recorrentes e significativos na arte do século XX, e com especificidades variáveis de acordo com cada momento histórico, eu já tinha que, forçosamente, tê-los identificado nas obras e em processos consignados pelos próprios artistas e/ou observadores (o que já implicava, também, haver feito leituras sobre o tema, além de detectá-lo nas obras).

A intenção de operar um corte transversal na História da Arte, para reescrevê-la a partir de uma problemática plástica, talvez seja muito ambiciosa no meu caso, mas já foi realizada por outros autores, como Maurice Fréchuret (1993) em seu livro sobre o "mole" na escultura do século XX, e mostra uma das tantas novas possibilidades de estudo da obra de arte no momento atual, unindo a esta última conceitos advindos de várias outras áreas do saber, além de elementos da história, da teoria e da crítica da arte.

Retomando as possibilidades de estudo da arte contemporânea, após esse exemplo, diria que se faz necessário, também, entender o *pensamento visual* em sua especificidade, com seus elementos próprios e sua lógica própria; analisar a obra em seus aspectos formais, técnicos, temáticos, estilísticos, simultaneamente, suas relações com o contexto histórico-sociocultural no qual está sendo elaborada.

Por último, é importante que o pesquisador reconheça a importância do seu olhar para o desenvolvimento da reflexão. Reconhecê-la significa simultaneamente reconhecer a especificidade do seu objeto de estudo, a obra, que só pode ser identificada, estudada, analisada através da visão. Confiar no próprio olhar significa, entre outras coisas, poder descobrir diferenças lá onde o senso comum e a tradição só apontam semelhanças e similaridades, onde, em princípio, só existem diferenças.

Todos esses elementos podem contribuir para o avanço da pesquisa sobre arte.

A pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte são as duas instâncias fundamentais da práxis artística nas sociedades contemporâneas. Aqueles que trabalham com as mesmas devem ter o cuidado de não igualar a arte ao discurso, como uma forma específica do mesmo, mas reconhecê-la como *ato*, que resulta em *objetos estéticos*, elaborados a partir de uma modalidade específica do pensamento que é o pensamento visual. Isso

poderá conduzir a uma nova epistemologia da arte, que a coloque em igualdade de condições com outras áreas do saber, definindo o *lugar* da pesquisa de arte contemporânea.

A pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte necessitam de parâmetros científicos e metodológicos que as norteiem, sobretudo no âmbito da universidade. Mas esses parâmetros estruturam a reflexão, sem tirar seus componentes básicos de paixão, prazer e criação. Pelo contrário, lidar com o arcabouço metodológico poderá permitir que a invenção e a fruição convivam com a clareza e o rigor, necessários à produção e à transmissão de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, J. Fernández. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica d'arte*. Roma: Laterza, 1984.

BACHELARD, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1967. In: CHÂTEAU, D. *La Question de la question de l'art*. Paris: PUV, 1994.

BULHÕES, Maria Amélia. *Caminante no hay camino, se hace el camino al andar. Anais do I Seminário de Metodologia da Pesquisa em Artes*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 1994.

CANCLINI, Néstor G. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

_____. *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CATTANI, Icleia. Problemas do ensino e da teoria da arte. *Revista Art'e*, São Paulo, v.2, n.11, 1984.

CHARLES, Daniel. *Histoire de l'esthétique. Encyclopaedia Universalis*, Paris, v.8, 1993.

CHASTEL, André. *L'histoire de l'art. Encyclopaedia Universalis*, Paris, v.3, 1993.

CHÂTEAU, Dominique. *La Question de la question de l'art*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

_____. Dominique; LADMIRAL, J. R. *Critique & théorie*. Paris: L'Harmattan, 1996.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática interdisciplinar. *Porto Arte*, Porto Alegre: PPG em Artes Visuais - IA-UFRGS, n.10, nov. 1995.
- _____. A pesquisa em Artes Visuais. *Porto Arte*. Porto Alegre: IA-UFRGS, n.4, nov. 1991.
- FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris: Maspero, 1978.
- JIMENEZ, Marc. *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SANTOS, Alexandre. A interdisciplinaridade e o futuro da pesquisa em artes visuais. *Anais do I Seminário de Metodologia da Pesquisa em Artes*. Pelotas: UFPel, 1994.
- SCHEFER, Jean-Louis. Critique d'art. *Encyclopaedia Universalis*, Paris, v.6, 1993.

**METODOLOGIAS COMPARADAS
DA PESQUISA UNIVERSITÁRIA EM ARTES
PLÁSTICAS E EM ARTES APLICADAS**

Pierre Baqué

A PESQUISA UNIVERSITÁRIA EM ARTES PLÁSTICAS (O QUE ELA É HOJE; O QUE ELA PODERIA SER)

A título de rememoração

Há dois anos, em Santiago, por ocasião de um colóquio associado à bienal das artes plásticas na universidade, colóquio que reunia já os três estabelecimentos aqui presentes, eu tinha abordado a questão da pesquisa universitária em Artes Plásticas. Tentara demonstrar que não era fácil assegurar-lhe uma credibilidade plena junto a pesquisadores das outras disciplinas. Tentara fazer evidente que se podia diferenciar a pesquisa *sobre* as artes plásticas, que há muito tempo os historiadores da arte e os estetas praticam, da pesquisa *pelas* artes plásticas, domínio tradicional das escolas de belas-artistas. Na medida em que o que se faz atualmente na França nos departamentos de artes plásticas universitários toma emprestadas as duas atitudes precedentes, eu sugerira que a pesquisa praticada em artes plásticas nesses lugares poderia ser qualificada de pesquisa *em* artes plásticas.

A diferença pode parecer especiosa, mas é preciso, a meu ver, ater-se a ela se se quer marcar claramente aos nossos olhos, como aos dos outros, a especificidade de nosso trabalho. A tese de doutorado, correspondente a um momento institucionalmente bem delimitado na pesquisa, fizera parte de minhas reflexões sobre a tese em artes plásticas tal como é concebida em Paris I,

A tese em artes plásticas: hoje e amanhã

O que é então a tese em artes plásticas? É um trabalho de pesquisa universitária e artística que traz uma resposta prática e teórica a uma questão bem circunscrita relativa às artes plásticas. Factualmente, resultam

Traduzido por Sônia Taborda

disso duzentas ou trezentas páginas de texto "erudito" e um conjunto de obras (pinturas, esculturas, desenhos, objetos diversos, filmes, fotos, multimídia, etc.). Texto e obras constituem um todo coerente, rigoroso e artístico, apesar de sua heterogeneidade.

Esta descrição pretende-se objetiva. É também positiva. Pode-se retomá-la de maneira mais crítica. Desde então, pode-se dizer que a tese em artes plásticas é um exercício acadêmico com forte dominante narcísica, comportando uma parte de prática pessoal mais ou menos artística, mais ou menos pertinente, e uma parte de glosa relativa a essa prática, na qual o pós-graduando esforça-se em explicitar suas intenções e justificar o resultado, convocando um certo saber e todos os recursos da dialética, para não dizer da advocacia de defesa.

Essas duas descrições são igualmente justas, mas o fato de que a segunda não seja de rejeitar põe em evidência um problema e explica minhas dúvidas.

Claramente, acho que a fórmula atualmente em vigor tenderia a se transformar em academismo e mereceria, sem dúvida, ser reexaminada atentamente. Há aí uma necessidade científica. Mas essa necessidade não é única. Eis aqui uma segunda.

Por muito tempo a universidade francesa teve por única e exclusiva missão criar e transmitir o saber; saber erudito, puro e desinteressado, indispensável, mas indiferente às realidades da vida e especialmente da vida profissional.

Com a crise econômica e a escalada do desemprego dos jovens, a sociedade exige que a instituição reveja sua missão ou pelo menos a complete, preocupando-se mais com o emprego. Certo, numerosos estabelecimentos científicos ou de saúde, por exemplo, formam desde sempre profissionais: engenheiros ou médicos. Já os institutos de formação do magistério, como o Instituto Universitário de Formação dos Mestres (IUFM), preparam para ofícios do ensino. Mas é preciso convir que, no setor das Letras e das Ciências Humanas, os estudantes são muito freqüentemente bem pouco preparados para enfrentar as exigências da vida ativa. Assim é, evidentemente, no domínio das artes e, portanto, no das artes plásticas.

Para paliar essas faltas, as reformas em curso preconizam estágios obrigatórios, de preferência em empresas, sem precisar, para isso, encontrar

empresas de artes plásticas. Não se deve rejeitar essa idéia, e a experiência dirá o que ela vale. Mas ela não terá pleno sentido se não se inserir em um procedimento global que, para nós, poderia consistir em explorar os setores contíguos das artes plásticas e, por exemplo, o das artes aplicadas.

Vários elementos militam a favor desta hipótese:

- elementos concretos, de início: os empregos ligados às artes aplicadas – poder-se-ia dizer também desenho, voltarei a isso – são delimitados, ainda que em evolução constante. Vinculadas à vida cotidiana e levadas por seu caráter utilitário, as artes aplicadas são constantemente convidadas a responder a necessidades precisas em numerosos domínios e especialmente nos da comunicação visual, da concepção de produto, da organização do espaço construído, dos transportes, do setor têxtil e da moda.

- elementos mais fundamentais, em seguida: a fronteira entre as artes plásticas e as artes aplicadas é freqüentemente muito menos nítida do que afirmam os puristas, sobretudo no domínio das formas. Periodicamente ela se precisa, mas periodicamente também ela se esfuma, torna-se complexa, desloca-se, como testemunham inúmeras criações dos anos 80.

O fundamental e o aplicado

Não faltará quem me objete que essa visão utilitarista é restritiva e demasiadamente materialista. Serei advertido de que a universidade não é uma escola profissional, que ela tem uma especificidade e uma personalidade que convém preservar. Acrescentar-se-á que tem uma especialidade: a pesquisa fundamental, pura, desinteressada. Que se tranquilizem todos, não tenho em vista questionar isso, mas simplesmente explorar novas orientações. Eu mesmo continuo convencido de que é preciso preservar a pesquisa fundamental, especialidade universitária, mais do que a pesquisa aplicada, especialidade das escolas profissionais. Proponho simplesmente que não se separe a primeira da segunda, melhor, que se busquem cruzamentos e que, dentre esses cruzamentos, se explore aquele que destacaria uma articulação artes plásticas/artes aplicadas. Penso que os pós-graduandos nada perderiam em se dirigirem a este caminho que os conduziria a questionar as classificações usuais, fáceis e seguras, a interrogar os

fatos e os objetos antes de conceitualizar, a praticar o método experimental, a explorar outros modos de criação, a tornarem-se mais científicos sem renunciar a ser totalmente artistas.

É sobre estas hipóteses que proporei a vocês que reflitam.

OS GRANDES DOMÍNIOS A EXPLORAR

O método proposto

Para fazer isso, tratarei de delimitar o que aproxima e o que diferencia artes plásticas e artes aplicadas.

A fim de dar uma consistência visual a meu discurso, ele será baseado em uma apresentação de *slides*: "objetos" (entre aspas) realçando artes plásticas, artes aplicadas, artesanato (apresentei uma centena deles):

- Tendo em vista resgatar certas idéias, considerarei cinco pontos de cada vez:

- o autor,
- o procedimento que utiliza,
- o "objeto" a que chega,
- a mensagem da qual esse objeto é portador, de maneira explícita ou implícita,
- o destinatário desse objeto-mensagem, destinatário espectador ou usuário.

- Tratando-se do próprio objeto, tratarei de examiná-lo conforme vários pontos de vista, por exemplo:

- puramente descritivo,
- plástico,
- técnico,
- estético,
- artístico,
- pragmático,

- semântico,
- sociológico,
- econômico.

O todo no quadro histórico e espacial da cultura ocidental neste fim do século XX.

O domínio das artes plásticas

- Os campos abrangidos
 - os campos "tradicionais": pintura, escultura, gravura, desenho...
 - os campos "novos", pós-anos 50. Exemplo:
 - a "land-arte", a arte cinética, a arte conceitual, a "body-arte"...
 - a fotografia, o cinema, o vídeo, a imagem numérica...
 - as ações, *performances*, instalações...

- O autor: artista plástico, pintor, escultor, gravador, videasta...
 - concebe e realiza (mesmo que delegue ou utilize uma equipe mais ou menos pesada para realizar obras de grandes dimensões, eventualmente *in situ*. Exemplo: Christo e Jeanne empacotando o Reichstag em Berlim);
 - trabalha em vista da peça original, única ou incluída em uma série (exemplo: Baselitz e seus retratos derrubados);
 - adota sempre uma atitude prospectiva (mas o prospectivo não exclui o retrospectivo, a citação, o historicismo com o pós-moderno. Exemplo: Garouste e Tintoret ou a Antigüidade);
 - utiliza todas as técnicas e eventualmente as desvia sem levar em conta os modos de emprego ortodoxos (exemplo: Mario Merz e seus últimos iglus, Bienal de Veneza, 1997. A indiferença ao "belo ofício" tornou-se constante).

- O produto
 - obra assinada, identificável, mas também "objeto inútil" entregue à contemplação e à reflexão que pode suscitar;
 - resulta de uma busca do deslocado, do desorganizador, do questionante;

- testemunha de uma relativa indiferença pelo formal e evidentemente pelo "belo". A prioridade concedida ao conceitual sobre o sensível é manifesta.

- A mensagem
 - múltipla, difícil de decodificar, sem referência explícita a um fundo comum;
 - o conotativo prevalece sobre o denotativo.

- O destinatário
 - em princípio o público, todos os públicos. Na realidade, um público restrito, de iniciados. As artes plásticas podem ser acusadas de conservar o elitismo cultural e operar para os iniciados;
 - o destinatário (inconfessado) pertence aos circuitos de validação e de reconhecimento: colecionadores, *marchands*, conservadores de museu, críticos, historiadores da arte, titulares das compras públicas...

O domínio das artes aplicadas

- Os campos abrangidos
 - a comunicação visual: cartaz, foto, multimídia, vídeo, estande...
 - a concepção de produtos (industriais): objetos de uso ligados à vida cotidiana;
 - a organização do espaço construído, interior ou exterior: arquitetura interior, mobiliário, espaços exteriores organizados, mobiliário urbano...
 - os transportes: ferrovia, rodovia, ar, água (camarotes, cabines, sedes, etc.);
 - a moda e o têxtil: a roupa de cidade, de trabalho, de esporte e os acessórios.

- O autor: mais freqüentemente chamado *designer*
 - concebe, mas não realiza senão até a maquete. A continuação é assegurada pela indústria;
 - esforça-se para ter uma atitude sempre prospectiva;
 - sofre as pressões do útil, do eficaz, do sólido, do sedutor, do preço...

- O produto
 - determinado pelo respeito absoluto ao memorial descritivo,¹ elaborado a partir da demanda do comitê (a comparar com o programa do arquiteto);
 - deve estimular o desejo de apropriação (de compra) do destinatário;
 - leva em conta a moda em curso, para desviar, para lançar.

- A mensagem
 - positiva, otimista, "democrática";
 - não questiona fundamentalmente a sociedade;
 - não coloca questão desconcertante.

- O destinatário
 - coletivo ou privado;
 - deve ficar satisfeito com o uso do produto;
 - pertence teoricamente à grande massa dos consumidores – mas existem também circuitos elitistas em que o esnobismo e o estrelismo são a regra.

O domínio das artes e ofícios

- Os campos abrangidos (alguns exemplos)
 - em relação ao fogo,
o vidro: o vitral, o vidro utilitário, doméstico...
 - o metal: o ferro forjado, objetos de cobre, a ourivesaria...
 - em relação à madeira,
o móvel, os bibelôs, alguns objetos de uso...
a marchetaria...
 - em relação à pedra,
o mosaico...

¹ N.T. – O autor usou aqui a expressão "cahier de charges", própria da Administração na França e existente no Direito Administrativo brasileiro como "caderno de encargos". Todavia, em se tratando de "pesquisa", a nosso ver, seria mais adequada a expressão "memorial descritivo".

a escultura ornamental...

- em relação aos têxteis,

a tapeçaria...

os tecidos...

a renda...

- em relação ao livro,

a tipografia...

a encadernação...

- em relação ao couro,

a selaria...

- O autor

- é meio-artista, meio-artesão (existência de associações de operários). Realiza sempre, mas forçosamente não concebe;

- é depositário de um *savoir-faire*, muito freqüentemente herdado, transmitido. Mas a habilidade pessoal conta muito, segredo guardado, nem sempre transmitido à posteridade. O cuidado do trabalho bem-feito leva vantagem sobre o de fazer obra original. A personalidade manifesta-se mais na execução do que na concepção;

- adota uma atitude mais retrospectiva do que prospectiva (o patrimônio);

- trabalha por encomenda (coleccionadores, amadores ilustrados, restauradores, Estado)...

- O produto

- vai do objeto usual (cerâmica, por exemplo) ao objeto de prestígio (jóias) ou cultural (vitrais);

- o objeto é belo, bem-feito, à "moda antiga";

- o tempo reencontrado, o tempo passado na realização constitui valor importante.

- A mensagem

- visa reabilitar o patrimônio, a memória, o passado, a tradição.

- O destinatário
 - individual ou coletivo;
 - o poder público: restauração do patrimônio.

Uma possível grade de análise (dentre outras)

Apesar de suas diferenças, apesar das posições hierárquicas desiguais que ocupam na escala dos valores culturais, as artes plásticas, as artes aplicadas e o artesanato têm em comum o fato de pertencerem à atividade criadora.

Essa atividade, específica, não-verbal, põe em jogo, em um quadro histórico determinado, o intelecto, o sensível e o corporal para fazer advir um "objeto" singular e original.

Esse objeto pode ser examinado e analisado a partir de um certo número de componentes especialmente plásticos, técnicos, estéticos, artísticos, pragmáticos, semânticos, sociológicos, econômicos.

COMPONENTES (expressas em tendência)	"objeto" DE ARTES PLÁSTICAS	"objeto" DE ARTES APLICADAS	"objeto" DE ARTES E OFÍCIOS
Componente TÉCNICA Materiais, operação	X Poucas exigências materiais. "Tudo é possível" ou quase.	XXX Exigências materiais fortes. A fabricação industrial.	XX Exigências materiais fortes. O fazer artesanal. O respeito aos usos.
Componente PLÁSTICA Elementos e relações plásticas	X Poucas exigências aparentes. Na realidade, o peso do atual.	XX Submissão do plástico à função.	XXX Considerados o uso e a tradição.
Componente ESTÉTICA O(s) belo(s) O patrimônio A modernidade	XXX O todo possível. Moderno e pós- moderno.	XX As variações em torno do par belo/útil.	XX A estética do modelo. A degradação folclórica.

Componente ARTÍSTICO O singular O original	XXX A necessidade de ser único na corrente dominante.	XX A necessidade de ser inovador e de seguir os gostos do usuário. A gestão dessa contradição.	X O produtor é "reprodutor". A ausência de vedetismo.
Componente PRAGMÁTICA O uso O útil – o inútil	X Fraca. Para que serve a arte?	XXX O útil. O funcional.	XX O serviço esperado. O serviço prestado.
Componente SEMÂNTICA A "mensagem" Denotações Conotações	XXX As mensagens múltiplas. As múltiplas leituras.	XX A expressão da função.	X O respeito aos códigos tradicionais.
Componente SOCIOLÓGICA Sociologia do gosto Sociologia dos públicos	XXX Forma o gosto.	XX Joga com os gostos.	X Segue o gosto.
Componente ECONÔMICA O custo O emprego	X Aparentemente negligenciada. A cota, as vendas, o mercado da arte e suas flutuações.	XXX Determinante. O peso do preço de custo líquido.	XX O custo do trabalho artesanal bem-feito.

PROPOSTAS PARA UMA TESE EM ARTES APLICADAS

Comparando, através de alguns objetos, artes plásticas, artes aplicadas e artesanato, não perdi de vista o objetivo desta exposição, a saber, comparar as metodologias da pesquisa universitária em artes plásticas e em artes aplicadas, com o fim último de definir o que poderia ser a tese em artes aplicadas. Uma tese em artes aplicadas que se nutriria da experiência nascida da tese em artes plásticas para depender nitidamente da pesquisa universitária em artes, mas também da mais científica pesquisa universitária.

A título das analogias implicadas na tese de artes plásticas, eu diria que a tese de artes aplicadas não é uma tese *sobre* as artes aplicadas tal como poderiam concebê-la historiadores da arte ou estetas, nem uma tese *pelas* artes aplicadas tal como poderia ser praticada em uma escola superior de *design*, mas, sim, uma tese *em* artes aplicadas, que articula prática e teoria, criação, de uma parte, e reflexão argumentada e documentada em torno dessa criação, de outra parte.

A título das diferenças implicadas na tese de artes plásticas, encontrar-se-á evidentemente o cuidado de não fazer uma tese em artes plásticas disfarçada.

Para isso, o pós-graduando servir-se-á dos profissionais. Elaborará um duplo memorial descritivo: específico do procedimento em artes aplicadas, o que resultaria da encomenda formulada pelo que os arquitetos chamam o mestre-de-obras, na ocorrência, o cliente destinatário do trabalho; pessoal, aquele a que se apega, conscientemente ou não, todo criador que empreende uma obra artística mesmo espontaneamente.

É claro que, no caso da tese em artes aplicadas, o cliente em vista do qual será redigido o primeiro memorial descritivo não existe. Trata-se, pois, de um cliente fictício e de um exercício de simulação ao qual se entrega o pós-graduando. O paradoxo é que a determinação desse memorial descritivo "virtual" insere a pesquisa no concreto e no procedimento experimental. É aí, talvez, que resida a forte diferença entre teses em artes plásticas e teses em artes aplicadas.

Com efeito, o resultado a que chega o pós-graduando em artes plásticas é um resultado cuja validade não pode ser verificada cientificamente.

Em contrapartida, o resultado a que chega o pós-graduando em artes aplicadas é um resultado cuja validade deve poder ser verificada se não cientificamente, ao menos experimentalmente, nem que seja pela comprovação junto a uma amostra representativa de usuários.

Conseqüência sob alguns aspectos inesperada, a tese em artes aplicadas, muito menos difundida hoje na universidade do que a tese em artes plásticas, seria mais universitária porque mais rigorosamente demonstradora e mais confiável em termos de resultado. A este título ela seria menos aparentada a certas teses em ciências humanas do que às teses em ciên-

cias físicas, mecânica, biologia, etc., cuja reputação de seriedade foi adquirida há muito tempo.

Concluindo, direi que a tese *em artes aplicadas* tem seu lugar na universidade, junto à tese em artes plásticas e isso por várias razões:

- operacionaliza qualidades tais como a aptidão para a problematização, para a reflexão, para a exploração judiciosa da informação, a criação, etc.;

- requer a capacidade de conceber um memorial descritivo, de avaliar as necessidades do destinatário, de escolher com mais exatidão os materiais e as técnicas de operacionalização, de levar em consideração todos os aspectos sociológicos e econômicos da pesquisa, do protótipo para a série industrial;

- abre um novo caminho ao método experimental e a outros modos de avaliação mais objetivos e mais científicos;

- constitui uma excelente propedêutica ao ingresso na vida ativa, graças aos elos, eventualmente críticos, que ela tece, necessariamente, com as práticas e os meios profissionais.

OLHO MÁGICO
Helio Ferverza

O tema deste colóquio é a metodologia da pesquisa em artes plásticas. Como artista visual e pesquisador em artes, minhas perguntas iniciais são: qual *caminho* escolher para abordar este assunto? Qual *via* seguir para chegar à exposição dos vários problemas com os quais sou confrontado diariamente e os métodos aí utilizados? Logo em seguida percebo que um dos significados de *método*, talvez o mais importante, é o de *caminho*: "caminho pelo qual se atinge um objetivo", nos diz o dicionário.

Pensando e caminhando, lembrei-me do artista norte-americano Allan Kaprow, quando ele nos fala dos *happenings* e ambientes de trinta e cinco, quarenta anos atrás, e da mudança de contexto e comportamento hoje em dia ante essas experiências. Entretanto, nos diz Kaprow (1992, p.24), "nós somos confrontados às mesmas questões fundamentais. O que significa ser um artista? O que é arte? Que pode ela fazer? E para quem? Responder simplesmente e sem retórica, é muito, muito difícil. Cada um de nós fará o melhor que puder."

Os caminhos são muitos e, apesar de darmos indicações para percorrê-los, são também muito difíceis. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissolavelmente ligado ao caminhante e a seu andar. Resumindo: os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos. Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori*, sem que esse trajeto inicial não seja revisto, alterado, modificado a todo instante. Daí talvez sua impossibilidade mesmo.

Assim, minhas escolhas foram pouco a pouco direcionando-se para o caminho que percorro atualmente. A abordagem do tema se dará *através* de alguns aspectos de minha pesquisa em andamento, os quais apontam, indicam, para questões que me parecem relevantes em toda pesquisa nas artes visuais.

Gostaria ainda de perguntar: para *onde* olha nosso trabalho? *O que* ele olha? *Como* olhar para o assunto que temos a desenvolver? De *onde*

olhá-lo? Como olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso?

Começarei, então, falando de uma mostra intitulada *Olho mágico*, realizada por mim em junho de 1997, na Galeria do Centro Integrado de Cultura em Florianópolis, durante o Festival de Inverno da UDESC.¹

Olho mágico apresentava diferentes obras constituídas por imagens e materiais colocados sobre painéis de exposição presentes no local. Algumas delas foram realizadas naquele momento e outras datavam de épocas e períodos bem diferentes. Era como se repentinamente elas começassem a dialogar, a olhar-se, a relacionar-se. Como se um encontro que parecia imprevisto estivesse sendo, na verdade, e há muito tempo, subterraneamente preparado.

Temos então uma série de objetos denominados de *olhos mágicos*, os quais emprestam seu nome à exposição, e que foram incrustados diretamente nesses painéis. Temos também algumas fotos, dois trabalhos realizados com papel celofane verde e vermelho, fixados com a ajuda de alfinetes de mapa nas mesmas cores, e um trabalho realizado com celofane azul e alfinetes de mapa na cor amarela.

Esses elementos, diferentes entre si, conformavam uma espécie de instalação, devido às preocupações espaciais. Havia uma ênfase na relação instaurada *entre* os elementos visuais aí presentes e, entre estes e o deslocamento, o comportamento do visitante. Gostaria de sublinhar mais uma vez a palavra *entre*, presente no que venho dizer.

O que cabe ressaltar é que, mesmo constituindo obras e objetos diferentes, sua contigüidade e seu diálogo provocavam uma alteração na constituição de seu sentido. É como se eles, naquela *disposição*, instaurassem uma *freqüência*, entendida esta no mesmo sentido com que falamos da *freqüência das ondas do rádio*, e que esta seria diferente se sua disposição mudasse. Da mesma maneira, se o espaço fosse outro, a "freqüência" também seria outra. Estação e estatuto flutuante, então, das obras em questão na mostra.

Vale destacar, também, a artificialidade não só do espaço, mas dos materiais empregados e das imagens, sua origem industrial e sua relação com a produção em série.

¹ Agradeço a Raquel Stolf e Helder Martinovsky, que realizaram uma boa parte da documentação fotográfica.

Na entrada do espaço da mostra, podíamos perceber no canto oposto, montada em ângulo, uma obra realizada com folhas de papel celofane vermelho e verde, que eram esticadas e presas nos painéis com a ajuda de alfinetes de mapa.

O celofane, como sabemos, é uma folha delgada e transparente usada para embalar presentes ou diversos tipos de mercadorias. É usado também como adorno ou decoração de diversos tipos de festas. Possui na constituição de seu nome a raiz grega *phan*, de *phaíno*, e que quer dizer "fazer aparecer".

Através das folhas de celofane vemos a superfície dos painéis. Estes delimitam o espaço onde se dá a exposição e, de certa maneira, formam uma barreira visual. Os alfinetes de mapa, com suas cabeças esféricas e coloridas, situam-se nos cantos das folhas: cantos são como ângulos de abertura.

Os alfinetes são *pontos* indicadores de um lugar, do lugar aonde eles vêm inscrever-se. Quando interligados produzem um desenho que enfatiza e delimita o espaço de cada folha.

Nosso olhar desliza sobre a superfície do celofane tornada intensa pela cor. Se o olhar atravessa a fina espessura, pode-se alojar no exíguo espaço entre o celofane e os painéis, devido às dobras e à flexibilidade do material. A transparência permite que as cores tornem-se mais intensamente luminosas quando colocadas sobre os painéis. Este fato é importante, porque é essa relação da folha com seu fundo que torna a intensidade possível: o vermelho e o verde como que "tingem" o suporte. No contato com este, a cor se sobressai como plano, e a transparência fica menos evidente. Mas se olhamos através das folhas, vemos o espaço e a materialidade do espaço que organiza a obra, a configura e a recebe.

Os *olhos mágicos* não são certamente o que num primeiro momento é visto e percebido, devido ao seu tamanho e a sua localização irregular e em ziguezague no espaço, ocupando diferentes alturas e posições. "Eles nos surpreendem", dizem alguns visitantes.

"Olhos mágicos" são esses dispositivos colocados nas portas dos apartamentos e que nos permitem ver através da porta sem sermos vistos, num ângulo de visão ampliado (grande angular), para fins de segurança: evitar ser invadido. Eles ajudam a controlar o acesso a certos espaços.

Quando estamos dentro de casa olhamos através do instrumento. Contigüidade e extensão entre o instrumento "olho mágico" e o olho humano. Mas, aqui, estamos do outro lado, do lado de fora. Aqui estamos na posição de quem é visto e não de quem olha. Escondido atrás de um "olho mágico" poderia haver um *outro* olho? Estranha reversão esta. Vamos a uma exposição para olharmos, para vermos as obras, e, de repente, essa posição se inverte: somos "vistos", ou temos essa impressão. Os *olhos mágicos* enfatizam os painéis como barreiras e nos indicam um outro espaço, diferente daquele no qual estamos. Esses pequenos objetos incorporam, redimensionam e relativizam completamente o espaço da exposição e seus componentes.

Sobre a *reversibilidade do olhar* ou a *reversão da função do olhar*, vários autores e artistas consagraram reflexões e obras, como Bataille, ou Lacan, Giacometti, a quem Jean Clair dedicará o artigo intitulado com o mesmo nome de sua escultura *La pointe à l'oeil*. Merleau-Ponty descreve, em *O visível e o invisível*, a estrutura do olhar como uma estrutura em dedo de luva, que pode ser invertida, ou ainda de que ele se "sente olhado pelas coisas" e cita, em *Olho e o espírito*, a seguinte declaração de um artista: "Numa floresta, senti em vários momentos que não era eu que olhava a floresta. Eu senti, certos dias, que eram as árvores que me olhavam..." e, mais adiante, "Eu creio que o pintor deve ser transpassado pelo universo, e não querer transpassá-lo". Olhar: relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível.

Nos *olhos mágicos* essa reversão certamente se coloca, mas ela é trabalhada por uma tensão que é aquela de não se saber realmente quem nos olha, ou se há *olhar*. Bem como a reverberação dos significados acionados pelo seu uso cotidiano em nosso contexto social.

Outra dimensão do problema é dada pelo fato de que eles estão de tal forma imbricados na confrontação com as outras imagens e obras, que a relação inicial deles com o visitante é deslocada. Trata-se realmente, ou tão-somente, da existência ou não do *olhar*? E que tipo de olhar?

Continuemos. A partir de 1994, comecei a colecionar revistas de grande circulação que encontrava nas bancas, tais como *Newsweek* ou *IstoÉ*, e que apresentavam em suas capas fotos de pessoas vestindo máscaras. Por diversos motivos víamos ali estampadas as faces cobertas

de guerrilheiros, penitentes religiosos, policiais, narcotraficantes, etc., dos quais percebíamos somente os olhos através dos orifícios abertos no tecido, e que nos "olhavam", sem que vissemos seus rostos.

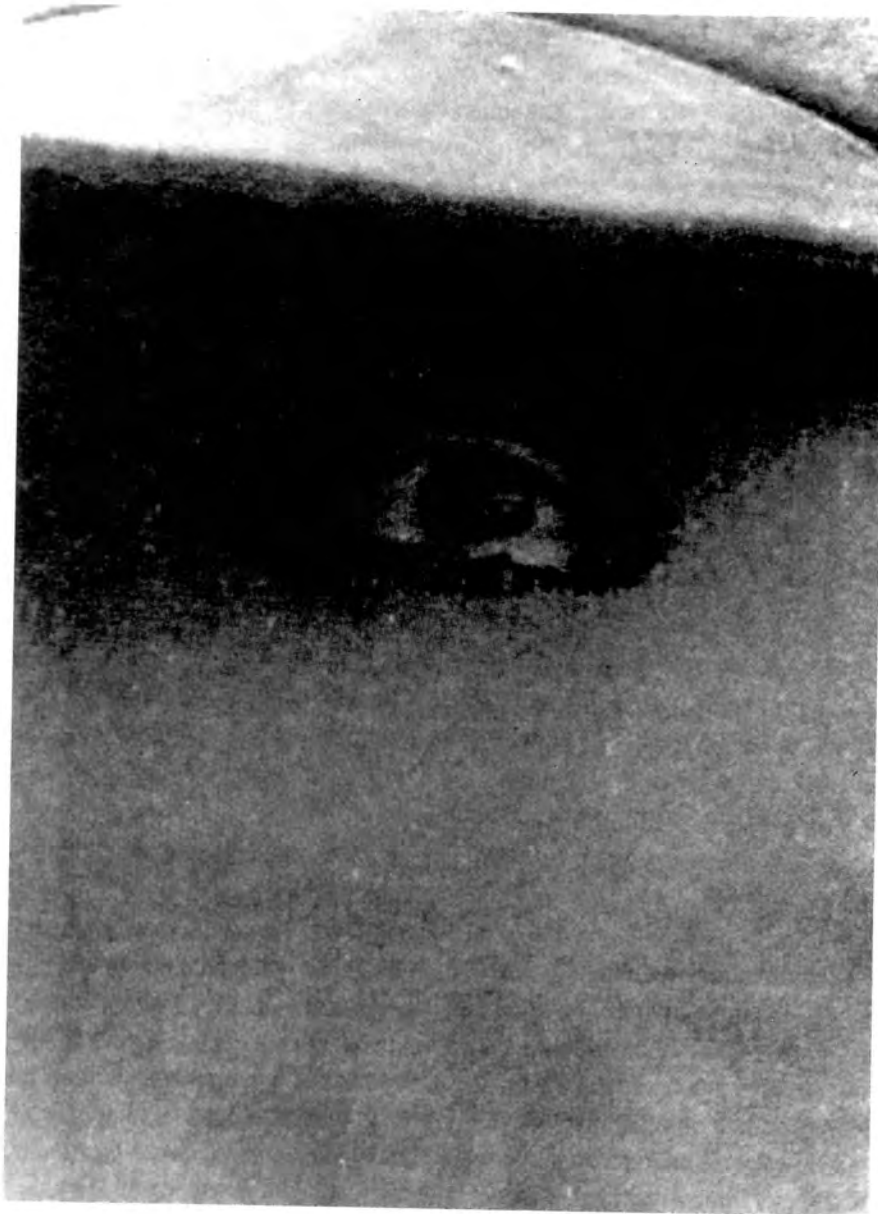
O que num primeiro momento chamou-me a atenção era o fato de que esses rostos encobertos encontravam-se na capa, o lugar mais imediatamente visível dessas publicações, que se propõem justamente a mostrar, informar ou criar informações, assim como todos os meios de comunicação de massa. Quer dizer, eles "fazem aparecer" informações e *informam sobre o visível*. Eles são usados, e seguidamente a publicidade é essa, como meios para atingir uma *transparência* das atividades humanas nas suas órbitas sociais, econômicas, culturais, políticas, administrativas, e assim por diante. Baudrillard (1983, p.2), por exemplo, ao referir-se à obscenidade contemporânea, dirá que ela não é mais palpável, mas que ela é "transparente, e recobre toda a extensão de nosso mundo comunicacional...".

Por conseqüência, interessou-me essa relação, paradoxal, se assim quisermos, entre o "esconder" que a máscara integra e o "mostrar" que a revista veicula. A partir daí e com o passar do tempo, decidi reenquadrar e refotografar essas imagens de forma a deixar apenas um *olho* exposto.

Cada um desses olhos é como um ponto. Eles *pontuam*, poderíamos dizer, assim como os "olhos mágicos" pontuam o percurso e o espaço da exposição. Alguém parece olhar-nos através da máscara, e nós vemos seu olho através da foto. Vemos também os pontos que formam a retícula. O olho como ponto. O olhar como ponto de passagem: situação limite em que algo acaba, nossa visibilidade, e começa algo invisível, uma visibilidade outra.

Gostaria agora de falar de uma foto feita em 1992, em torno de uma imagem realizada por Ricardo Campos, o qual, junto comigo e com o artista plástico gaúcho Otacílio Camilo (morto precocemente no fim dos anos 80), propôs e organizou, em 1985, em Porto Alegre, a ação intitulada *Terreno de circo*. Reuniram-se a nós várias crianças que moravam próximas ao local escolhido: um terreno destinado às atividades circenses.

Na foto em questão (medindo 46,5 x 31,5 cm) podemos ver duas mãos que mostram uma outra imagem, segurando-a pelos cantos superiores na altura do peito, a qual é destacada e contornada pelo fundo vermelho



Helio Ferverza, 1997, vista parcial de um conjunto de quatro fotos.



Helio Ferverza, foto plastificada, 46,5 x 31,5 cm.

de uma camiseta. A foto é relativa à ação de *Terreno de circo* e mostra uma criança. Seu rosto é encoberto por um saco plástico transparente, sobre o qual encontramos uma grande mancha vermelha, mais ou menos arredondada, e que esconde os traços da face situada por detrás, tal como uma máscara sem aberturas. Na sua mão direita, o menino segura um tubo de *spray*, com os braços abertos na direção da objetiva, mostrando seu rosto encoberto, segundos depois de pulverizar o plástico com a tinta vermelha. É como se de um golpe, ante o instantâneo da foto, e escondendo seu rosto, *ele se mostrasse*.

Para nós que participamos da ação, esse gesto e sua imagem *sacudiram-nos*. Estes continuam ainda sendo muito importantes para mim.

O gesto foi revelador em muitos sentidos. Gostaria de deter-me sobre um desses sentidos. À medida que o menino recobre o rosto com tinta, ele

não está mais vendo o que faz. Ao fazer ele não vê. A violência da cena que nos chocou inicialmente, embora o menino nada tenha sofrido, trazia algo de paradoxal e de revelador através da opacidade: ao esconder seu olhar a pintura surgia, e ela surgia à medida que ele não via, e não a via. Pintura e face coincidem. Para revelar a *face* da pintura, ele teve que esconder *sua* face.

A ampliação fotográfica mostrada na exposição foi plastificada dos dois lados, como um documento, como uma carteira de identidade.

Gostaria, ainda, de deter-me em outra fotografia, na qual, no espaço reduzido e delimitado pela objetiva da câmera, duas mãos espalmadas nos fazem face e nos impedem de ver um rosto situado por detrás, fazendo uma barreira ao nosso olhar. As mãos ao mesmo tempo comprimem-se contra um vidro, situado entre elas e a câmera, e de uma certa maneira o "revelam", interrompendo sua transparência. Claude Gandelman (1989, p.114), em seu artigo "Representar o vidro", traz-nos uma contribuição esclarecedora:

Ao designar sua translucidez, o vidro torna-se opaco. Com efeito, nós não podemos mostrar a transparência que através de um circuito de falhas precisamente a anulam como transparência. Assim, os signos da transparência são as rupturas dessa transparência.

Esse estado de coisas parece atravessar toda a montagem de *Olho mágico*, relacionando transparências e barreiras.

Ao término dessas observações sobre as obras apresentadas e sobre a exposição como um todo, gostaria de focar a seguinte situação. As análises realizadas são evidentemente parciais e não-conclusivas devido ao tempo disponível e ao assunto do colóquio. Outras abordagens e aprofundamentos seriam possíveis. Entretanto, nossas escolhas recaíram sobre os trechos de um caminho que nos conduziu a algumas constatações e que dizem respeito sobretudo às questões iniciais.

Em relação a essas constatações, há uma que é bastante esclarecedora. Trata-se do diálogo levado a cabo com um visitante,² durante a abertura da exposição *Olho mágico*, diálogo que tratarei de transcrever o melhor possível, ao mesmo tempo em que desenvolvo as idéias levantadas.

² O visitante era o artista plástico Antonio Vargas, a quem agradeço suas preciosas observações.

Dizia-me o visitante que, quando de sua entrada na sala, ao observar algumas das imagens e objetos presentes, e talvez por estar surpreso diante de situações encontradas, teve subitamente de sair da sala, para posteriormente entrar de novo. Segundo o que me contou, ele não estava *vendo* o que ali ocorria. Era como se ele tivesse entrado com uma expectativa, correspondendo a um certo tipo de informação, comportamento ou cultura visual, e que isso fora, de alguma maneira, desestabilizado momentaneamente. O que, segundo ele, se colocava a descoberto era o que considero como a percepção da *ênfase no aspecto relacional* entre os diferentes objetos, mais do que no isolamento destes, provocando a irrupção dos sentidos. Era também o fato de que a posição e o tamanho de alguns desses objetos deixavam indeterminados seus limites. Alguns olhos mágicos se "escondiam", por assim dizer, devido à sua pequenez, "aparecendo" repentinamente. Daí as questões que podemos enunciar: onde estão os limites da obra? Isto faz parte ou não faz parte? O que por extensão poderíamos deduzir: isto é ou não é arte?

O desvio propiciado pelo diálogo direcionou-se para uma passagem fundamental... O retorno do visitante para a exposição fora impulsionado pela seguinte questão: *como olhar* para isso que se apresentava diante dele?

O que estava ali em jogo não era tanto *o olhar*, embora para isso houvesse elementos indicadores, mas *como olhar*. E isso era algo intrínseco às obras e à situação como um todo.

Curiosamente, *olho mágico* foi uma mostra em que, desde sua preparação, escolha das obras e montagem, me veio mais intensamente à consciência a sensação de que eu não estava *exprimindo ou expressando* algo, mas de que algo se delineava a *partir* dos objetos e das imagens, e de sua relação. Era um experimentar a partir desses elementos e de suas conotações. Era como se pairasse no ar a seguinte pergunta: o que acontece se...? Como os diferentes trabalhos reagem ou se relacionam quando confrontados uns aos outros? Quais são seus atributos comuns? Como funcionam os atributos daquilo que aparece, ou através dos quais aparece? O processo podia ser descrito nos seguintes termos: tratava-se não de algo que fosse como um olhar meu, mas *era como se a própria obra estivesse se fazendo para que eu pudesse olhar*.

Intersecção então, co-incidência entre a pergunta inicial relativa à metodologia, isto é, "como olhar?", e a pergunta induzida pela própria

mostra, "como olhar?". Proposição colocada pelas obras e circunstâncias aí presentes.

Finalmente, se no caso específico da exposição, a questão que se apresentou era não tanto o acontecimento do *olhar*, mas de *como olhar*, em termos metodológicos ao nos depararmos numa pesquisa em artes visuais com esta pergunta, a de *como* olhar para o assunto que temos a desenvolver, *como* olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso, poderemos talvez contribuir dizendo: como olhar? Ora, olhar... *através* da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. What are you doing after the orgy? *Traverses*, Paris: CCI/Centre Georges Pompidou, n.29, out. 1983.

KAPROW, Allan. Oublions l'art. *Kanal Europe*, Paris, 2º semestre 1992.

GANDELMAN, Claude. Représenter le verre. *Traverses*, Paris: CIC/Centre Georges Pompidou, n.46, mar. 1989.

**O CHAMARIZ DO DEVIR: PONTOS DE
FUGA/PONTOS DE PARTIDA (PROJETO:
ESPAÇO NA SUPERMODERNIDADE/
PAISAGENS ENCAPSULADAS)**

Geraldo Orthof

Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante.

Gilles Deleuze e Félix Guattari. (*Mil platôs*)

Este trabalho busca não um foco mas um “fora de foco” para o lugar da autoria nas normas que estabelecem as práticas das artes plásticas hoje. Ao propor um desfocar, visualizo a possibilidade de um esmaecimento dos limites/fronteiras que, ao longo dos anos, se cristalizaram no que hoje poderíamos chamar de mito moderno do autor como sensibilidade única, uma “antena” do devir.

A questão da autoria sempre foi um ponto polêmico nas artes plásticas, e é, atualmente, uma questão crucial diante dos desafios colocados pela revolução das novas tecnologias. Dessa forma, esta reflexão toca em pontos polêmicos e foi pensada com a finalidade de provocar um debate acerca dos tópicos tratados. Muitas dessas questões vêm sendo tratadas de maneira informal nos centros de arte, mas raramente esse debate tem a oportunidade de ultrapassar as fronteiras de suas instituições. Apesar de ainda incipientes, essas questões constituem um campo igualmente promissor e provocativo.

A VIRTUALIZAÇÃO DOS SENTIDOS

A aprendizagem estética constitui uma forma de investigação intelectual e sensorial que estabelece códigos para um modo específico de linguagem. O olhar contemporâneo não se esgota nos valores outrora consagrados como o virtuosismo técnico, a auto-expressão, a beleza, a originalidade ou o prazer. Nessa busca constante pela ampliação de seu campo de sentidos, o artista exercita um aprofundamento teórico singular na percepção e registro do mundo à sua volta.

Múltiplas são as fontes para a formação do artista, múltiplas as linguagens. Os sentidos envolvidos na experiência estética estão cada vez

mais interligados. As linguagens explodiram o campo fisiológico restrito dos sentidos. O corpo de hoje/amanhã interage (lê, escuta, fala, cheira e dança) no real e no virtual.

Esse é o desafio para a aprendizagem das linguagens que são multi e hipermediáticas. É impossível sobreviver isolado em uma área de conhecimento específico. A peculiaridade da arte como poética não pode ser dissociada de sua compreensão mais ousada de cultura. Ao assumirmos uma posição de arte como parte indissociável de um todo, devemos também repensar os conceitos e as práticas de aprendizagem das artes. Por tradição, fomos levados a acreditar no mito moderno do artista como desbravador solitário como uma qualidade mensurável de valor, ou seja, a de que a produção individual vale mais que o esforço da colaboração. Exemplo disso pode ser verificado quando uma exposição ou uma produção teórica é supervalorizada sobre uma colaboração. Mas se acreditamos que as artes transbordam cada vez mais para além dos limites circunscritos ao seu campo restrito de especialização, faz-se imperativo, então, a colaboração entre especialistas de diversas áreas. Dessa forma, cabe aqui propor uma revisão de valores: o indivíduo habilitado a trabalhar em colaboração deveria ser credenciado com um valor superior àquele que apenas desenvolve seu trabalho isoladamente.

Os estudantes, ao ingressarem em uma universidade, optam por um determinado tipo de experiência: a das artes inserida em um universo próprio de leis e desafios que formam a academia. Um lugar que, por sua possibilidade interdisciplinar, se apresenta como uma opção privilegiada de investigação que gera alternativas. Esse contato intenso junto aos artistas-professores que assumem o risco de fazer arte, pensar arte e (talvez o risco maior) ensinar arte. Esse risco pode ser talvez pensado usando os termos propostos em *Mil platôs* (1995, p.32) de "agenciamentos", nos quais qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro "um rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem um começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda".

Essa multiplicidade infinita de propor novos pontos de vista para velhas questões tem gerado uma grande insegurança no estabelecimento de critérios de valor para as artes contemporâneas. Como alguém pode

se relacionar com um mundo desarticulado? nos pergunta o curador do MOMA, Robert Storr, em seu catálogo *Dislocations*.

Educar é um ato de risco no qual tentamos construir um conjunto que é ao mesmo tempo aprendiz e mestre, um nutrindo o outro com seus desejos, inquietações, irreverências que investigam as relações entre o sujeito e o objeto. Uma situação dinâmica por natureza, constituída pelos que criam as regras do jogo e também por aqueles que como espectadores recriam as suas obras a partir das pistas traçadas pelo artista.

Um belo encontro no acaso que o poeta Mallarmé já havia anunciado. Assim, educar é um trabalho sobre o instante do acaso (dos sentidos) de perceber a obra. "Este olhar que é, a um só tempo, o lugar e o olho." Estas belas palavras não eram minhas, eram de Paul Virilio, enquanto estavam lá, nas páginas do livro. Agora elas são também minhas, e em breve serão nossas. A generosidade das letras que nos contam a nossa história à medida que formamos um futuro. O tempo recorrente em sua implacável espiral que nos lança a um só instante para trás e para a frente, construindo o nosso conhecimento. Segundo o pensador Michel Maffesoli, esse conhecimento que se elabora e se expande deve ser imaginado no sentido conferido pelo romantismo alemão de *Entwicklung*, que estaria mais próximo do crescimento do que do sentido de evolução. Dessa forma, poderíamos pensar em um modelo tridimensional que se tece cada vez mais complexo em vez de um desenvolvimento linear que busca insensatamente o novo.

Gostaria também de lembrar um sentido muito particular, e talvez até mesmo exclusivo das artes, que é a força de uma revelação que nos inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual. A filósofa Susanne Langer toma emprestado de um outro filósofo, Whitehead, a expressão "chamariz de sentimento" para indicar esta capacidade de revelação imediata e vital que a obra de arte produz no espectador. Diante de sentido tão fundamental para a formação de nossa identidade como civilização, nos engajamos nessa legião de utópicos que, através dos tempos e contra o ceticismo dos pragmáticos, vem contribuindo para ampliar a nossa percepção do mundo, impedindo que razão e sentimento se isolem de forma cristalizada e menor. Buscamos uma sociedade plena que contemple não apenas a formação de profissionais passíveis de serem assimilados sem atrito pelos poderes estabelecidos, mas também pessoas que, ao rejeitarem

um treinamento dogmático, indicam que não apenas a forma, mas principalmente o conteúdo, é parte fundamental de suas inquietações. É importante ter a compreensão de que essa inquietação intelectual é a qualidade essencial para a formação do verdadeiro artista.

Finalizando, seria importante reforçar a idéia de uma nova matriz, para pensarmos as artes não como uma figura geométrica plana, mas conversa emendada, descontínua, que incorpora inclusive as intervenções do acaso na construção de um conhecimento verdadeiramente transformador e libertador na realização dessa utopia que, desde sua origem, foi e permanece uma realidade. Acredito que a colaboração entre indivíduos e também entre áreas distintas do conhecimento (colaborações que não constituem uma novidade) abre importantes portas ou pontos de vista que irão implementar, de maneira substancial, a forma como hoje produzimos e consumimos arte.

(Não)objetivos. Conjecturas/possibilidades do projeto; investigar:

1) Os múltiplos relatos acerca das relações entre tempo e espaço que instigam, de longa data, artistas, filósofos, cientistas, entre outros.

2) A definição do conceito de lugar (identitário, relacional e histórico), que poderia ser pensado como uma invenção de relato (no sentido do latim *invenire*) em oposição ao conceito de espaço.

3) Os conceitos e pressupostos acerca da perspectiva de um espaço descaracterizado de referências da "supermodernidade", uma figura de espaço que tanto é geométrica quanto geopolítica e que, portanto, demanda um mapeamento que pretende ser ao mesmo tempo inteligível e sensível.

4) A construção e/ou desconstrução da identidade do artista e sua singularidade humana dentro desse universo descaracterizado e mediatizado.

Tendo como base especialmente os seguintes conceitos:

Migração – "fronteira em movimento", como denominou o antropólogo Octávio G. Velho (Oliveira, 1976, p.110-147).

Ruptura – processo de descontinuidade.

Miscigenação – perda e reconstituição de identidades.

Modernidade – um campo dinâmico e ainda não totalmente estruturado, provedor de novas realidades e carregado de potencialidade política, como observa a geógrafa Berta Becker (1988).

Espaço poético – a imaginação poética de Bachelard na construção de uma revelação imediata através do devaneio. O todo antes das partes.

Espaço mitológico – a idéia de fronteira que Walter Benjamín concebeu como "obra das passagens", ou seja: fronteiras, limiares, portas e passagens. Para ele, a concepção de limiar seria a fronteira que, como em um passe de mágica, transporta o indivíduo a um outro mundo. Quando se entra na passagem, é transposta uma fronteira que abruptamente põe termo à vida real, sem permitir uma última olhada em redor. O transeunte sucumbe a um *fascínio do limiar*, o qual se efetua como uma transposição ritual, como um *rito de passagem*, e lhe oferece proteção e ao mesmo tempo enaltecimento. Dessa forma, a idéia de fronteira assume uma conotação mítica, na qual o limite entre o dado factual/real torna-se impreciso dentro de sua dimensão mais alegórica (Hirsch, s.d., p.62-64).

Espaço antropológico – o espaço como um lugar praticado (como uma rua geometricamente definida por um urbanismo que é transformada em espaço pelos pedestres). Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.

[...]Tudo remete com efeito a essa diferenciação que permite os jogos de espaços. Desde a distinção que separa de sua exterioridade um sujeito até aos cortes que localizam objetos, desde o habitat (que se constitui a partir da parede) até a viagem (que se constrói em cima do estabelecimento de um "alhores" geográfico ou de um "além" cosmológico), e no funcionalismo da rede urbana como no da paisagem rural, não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras. (Certeau, 1994, p.119-214)

Espaço fundador – o relato tem papel decisivo. Sem dúvida, "descreve". Mas "toda descrição é mais que uma fixação, é um ato culturalmente criador". Ela tem até poder distributivo e força performativa (ela realiza o que diz) quando se tem um certo conjunto de circunstâncias. Ela é então fundadora de espaços (p.119-214).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

- BARASCH, Moshe. *Modern theories of art, 1: from Winckelmann to Baudelaire*. New York: New York University, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- HIRSCH, Alfred. Limiar e transição. A obra de Walter Benjamin. *Humboldt*, n.62.
- JACOBSON, Linda. Ed. *Cyberarts. Exploring art & technology*. San Francisco: Miller Freeman Inc., 1992.
- JOHNSON, Michael. *Mind, language, machine. Artificial intelligence in the poststructuralist age*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- LANGER, Susanne. *Problems of art*. New York: Charles Scribners Sons, 1957.
- OLIVEIRA, Ana Gita de. *O mundo transformado: um estudo da cultura de fronteira no alto rio Negro*.
- ORTHOFF, Geraldo. *On becoming an artist. Considerations for an Advanced Program In The Visual Arts*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms Inc., 1993.
- _____. *Lugares tecnológicos*. Brasília: Revista Eletrônica VIS, 1997.
- ORTHOFF, Geraldo; DE PAULA, Regina e OSTHOFF, Simone. *Águas emendadas*. Manuscrito, 1995.
- OSTHOFF, Simone. *Eduardo Kac - the aesthetics of dialogue*. Manuscrito, 1995.
- STORR, Robert. *Dislocations*. New York: Museum of Modern Art. Catálogo. 1991.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

**NOTAS SOBRE UMA PRÁTICA
DE ORIENTAÇÃO DE DISSERTAÇÕES -
CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES**

Justo Pastor Mellado

O

objetivo destas notas é relatar o que foi uma modalidade de trabalho de orientação de dissertações, no marco do Seminário de Graduação que dirijo nos segundos semestres de cada ano universitário há pelo menos uns quatro anos. Isso significa tomar como referência os dois coló-

quios que realizamos sobre pesquisa em artes plásticas. O primeiro foi sobre história da crítica e crítica da história. Seu objetivo era assinalar as diferenças que a reflexão que sustentava a Escola*, a partir da recém-implementada experiência de mestrado com a Universidade de Paris I, estabelecia com a escrita chilena sobre arte, na conjuntura intelectual dos anos 1993-1994. Não era uma casualidade que a imagem escolhida por nós para ilustrar o sentido desse colóquio fosse o fragmento de uma pintura de Raymond Monvoisin, intitulada *9 Thermidor*. Este quadro havia sido trasladado para os corredores do Senado, por seu então presidente – Dom Gabriel Valdés Subercaseaux – em um gesto cujos efeitos não foram suficientemente estudados. O quadro representa o fim do período do terror jacobino. Dom Gabriel o tira, por sua própria iniciativa, do Museu de Belas Artes e destaca à imprensa que o restaurou com dinheiro de seu próprio bolso, para situá-lo em um lugar mais eminente. Esta anedota possuía para nós um valor significativo e falava do modelo de comportamento da classe política chilena a respeito do espaço plástico. O curioso é que *9 Thermidor* era simbolizado por Dom Gabriel como uma mensagem ao general Pinochet, colocado na posição de terrorista jacobino, uma vez que, com a realocização do quadro, se produzia uma intervenção interpretativa da história recente. O terror havia terminado; vinha um novo período que se autodesignava como uma transição thermidoriana para a democracia. O fato é que tal quadro já não está mais no Museu de Belas Artes. Para apreciar essa obra, é preciso viajar a Valparaíso. O primeiro colóquio indicava nosso desejo de escrever de outra maneira sobre as relações entre arte e política no Chile, sendo a crítica histórica uma das discipli-

Traduzido por Luís Augusto Junges Lopes e Ruben Daniel Mendez Castiglioni.

* Escola de Artes - PUC - Santiago - Chile

nas que sofrera um novo tipo de exigências provenientes dos diagramas de umas obras plásticas que haviam revelado serem fundamentais para a recomposição do campo plástico das últimas décadas. Admitir o efeito analítico dessas recomposições foi o objetivo do segundo colóquio. Os resultados dessa experiência ficaram consignados no primeiro número dos *Cadernos da Escola de Arte*, que publicamos no ano passado.

Se há um propósito acadêmico que ficou instalado nesse colóquio foi que considerávamos o trabalho de história como um insumo para a produção de obra plástica. Não somos uma escola de formação de historiadores nem de especialistas em estética, mas de licenciados em artes plásticas. Este objetivo delineou, com certeza, novas exigências à prática docente de história e de teoria, no marco do novo currículo, de cujo marco referencial lhes falou meu colega Arturo Hevia.

No primeiro número dos *Cadernos da Escola de Arte*, o professor Pierre Baqué assinala alguns "Consejos estratégicos para una inserción de las artes en la universidad". O propósito desta apresentação é o de proporcionar, talvez, conselhos táticos para uma recomposição do lugar do trabalho de escrita no marco de um ensino de graduação em Artes.

POSIÇÃO DO SEMINÁRIO DE GRADUAÇÃO - 1997

A Escola de Arte prepara seus estudantes para obter uma licenciatura em Artes. Os cursos de Teoria e História da Arte estão planejados, no novo esboço curricular, como uma área de produção de habilidades intelectuais que tendem a fortalecer o processo de construção da obra plástica. E entende-se que, nesse processo, a escrita dos praticantes é um tipo de produção textual que traçou novas exigências à prática docente, tanto no terreno das oficinas como no dos cursos chamados letivos. Refiro-me com este apelativo à série de cursos teóricos específicos comuns.

Há uma tomada de partido metodológica que desconsidera a noção de criação. Este vem a ser um objetivo acadêmico de caráter tático. A noção de criação está carregada de considerações místicas que favorecem a reprodução de um sentido comum, pejorativamente romântico do trabalho artístico. Em termos de nossa posição no interior da estrutura de

pesquisa universitária, seguimos empregando o termo criação, ao que se soma o de pesquisa, com o propósito de fazer reconhecer o "trabalho de criação artística" em termos análogos ao de pesquisa científica. De fato, todos os formulários de postulação para financiamento de pesquisas estão redigidos de acordo com uma lógica de ciências duras.

O dito anteriormente poderia fazer pensar que a criação-pesquisa é uma "ciência branda". Na verdade, o "brando" poderia ser um atributo positivo, a partir do qual se poderia encarar o estudo dos diagramas da obra como um desmonte de alguns modelos de racionalidade, cujo efeito político parece basear-se de maneira absoluta na produção social do conhecimento. Então, certamente, postularíamos de bom grado as perspectivas e possibilidades da pesquisa em artes plásticas como uma "ciência branda".

Se há "ciência branda", os critérios de produção de conhecimento sobre o diagrama das obras plásticas não se esgotariam na busca obsessiva de pautas que satisfaçam a demanda de cientificidade estabelecida a partir das estruturas de administração universitária da pesquisa.

Pesquisar em artes plásticas é abrir um campo específico de relação da teoria e da História da Arte com os procedimentos intelectuais e materiais de produção da obra. Trata-se, pois, de um trabalho conceitual, de "estilo probabilístico", que apenas pode manter seus conceitos fundamentais mediante uma razão argumentativa, submetida a uma práxis que se sustenta na tensão entre o dado fenomênico e a construção teórica. Como prática teorizada, esta pesquisa se define como produção de um conjunto de relações de conhecimento, na qual a razão crítica aparece remetida às sobredeterminações do inconsciente da obra. O conceito freudiano de inconsciente trabalha aqui para manter "a tensão produtiva entre opinião e conhecimento e implica a fecundidade da dúvida" (Franca, 1997). Essa dúvida é uma razão dimensionada em seus limites por um ato de desejo – ato simbólico sem pretensões de neutralidade – que nos remete a um campo primordial de ajuizamento das relações entre obra e realidade acadêmica.

Ao subverter a noção de criação, incorporando a idéia de um desconhecimento funcional em relação à imagem e à objetualidade, nossa modalidade de pesquisa em artes plásticas se libera dos imperativos normativos e comparativos de uma certa História da Arte, situando-se em posição de questionamento permanente de seu campo de validação epistemológica. De

alguma forma, o que postulo é o diagrama inconsciente das obras *contra* o diagrama inconsciente dos conceitos nos quais se sustenta a atual prática dominante de história. Pois bem, o que entender por inconsciente da obra? É preciso repeti-lo; inconsciente da obra e não "inconsciente do artista". Todo professor de oficina, ao falar de sua prática, põe em movimento uma teoria implícita de sua relação com a história. Os *currículos* anteriores ao atual favoreciam a segmentação acadêmica, de modo que os professores de prática eram uma casta distinta à dos professores de teoria. Estes últimos estavam destinados a auxiliar os primeiros em informação histórica e na reprodução de algumas idéias estéticas gerais. Do mesmo modo, cada disciplina prática (Gravura, Escultura, Pintura) se estabelecia como compartimento excludente, como território privado, no qual um professor de outra linha não podia ingressar. Isso mostra as escolas como complexos burocráticos consistentes, que reproduzem modelos de ensino que asseguram e fortalecem, não o ensino da arte, mas a ubiqüidade de seus docentes em uma estrutura universitária que sempre ameaça a permanência da unidade acadêmica. Há, neste sentido, uma experiência de reformulação e inovação curricular, em conformidade com uma estratégia de desenvolvimento institucional, como escola, no interior da universidade. A experiência de orientação docente que tivemos nestes últimos anos assim o demonstrou. Este é um aspecto pouco considerado nos processos de inovação curricular. A inovação implica violentar os hábitos de gestão acadêmica. Mas, sobretudo, obriga a fortalecer os mecanismos de recuperação das falências que toda a escola suporta historicamente.

A isso deve-se acrescentar o seguinte: o professor de oficina, quando fala das obras, o faz a partir de seu próprio paradigma, pondo em cena o desejo de sua reconstrução posicional no discurso de arte. É a partir de sua obra, de suas dúvidas, de suas omissões e angústias estruturantes que transfere o efeito de seu diagrama e do nome nele inscrito, de maneira mais ou menos autoritária, de maneira mais ou menos democrática, através da gestão da palavra acadêmica, a um conjunto de estudantes que sofre e suporta a condição de sujeitos carentes, desejosos de obter uma garantia psíquica que os legitima como efeitos de uma filiação formal determinada. Para realizar essa tarefa, cada escola de arte monta seus mitos de ensino para fortalecer o sentimento de domínio. Nesse marco, as orientações de elaboração, com relação à dissertação, são momentos de

edificação de uma habitabilidade artística, que passa por considerar o valor ritual dos processos de finalização acadêmica. A dissertação, então, possui um valor jurídico que sanciona a posição de habilitação dos estudantes e os inscreve em uma história de intercâmbio formal.

Sirva esta digressão para retomar a questão do inconsciente da obra em um sentido operatório. É aqui que aparece o valor metodológico da noção de diagrama: simplesmente, entendo por isso a reconstrução dos mecanismos de deslocamento, condensação e simbolização que sustentam a construtividade original das obras.

Construtividade é um processo de registro dos momentos geradores iniciais da obra, assim como sua combinação com a representação de certos conflitos exemplares. Cada obra simboliza a dialética universal da própria simbolização, segundo Abraham (citado por Marchant, 1984). Em cada obra aparece inscrita em filigrana a própria história geral da arte. A obra é sintoma de complexos exemplares da cultura. Sobretudo as obras visuais, que põem em xeque o capital imaginário de um conjunto social e político determinado.

O Seminário de Graduação, na malha curricular, está diretamente vinculado a dois cursos anteriores: Textos de Arte e Metodologia da Pesquisa em artes plásticas. Esses cursos instalam uma seqüência de intervenção acadêmica, diferente da singularidade de cursos como Arte Latino-Americana, Estética, Arte e Sociedade, as diversas Histórias da Arte e Arte Contemporânea. A ênfase destes está na reprodução de um conhecimento disciplinar adequado (informativo, acumulativo, globalizador); em contrapartida, a seqüência anteriormente assinalada enfatiza o aspecto processual (poiético). Ambos os momentos acadêmicos se complementam, em uma seqüência progressiva, de forma paralela à realização das oficinas. A tal ponto que, na última parte da seqüência curricular, o professor do Seminário de Graduação deve estar a par do avanço dos estudantes e seguir as vicissitudes formais que estes experimentam na Oficina de Graduação.

UM CASO DE SEQÜÊNCIA CURRICULAR EFETIVA

Os cursos Metodologia... e Textos de Arte estão delineados como o momento da pesquisa, enquanto o seminário é concebido como o momen-

to da exposição. O primeiro momento – estendido em dois semestres – desenvolve habilidades de leitura e de análise construtiva da obra. Entre essas habilidades, encontra-se a confecção de uma utilização de trabalho discursivo e de leitura, a partir da prospecção de textos curtos que apresentam um grande potencial analítico. Entre os textos que empreguei nas ocasiões em que dirigi esse curso, encontram-se os seguintes: *El espacio del arte* (Jean-Claude Lebensztejn); *La obra maestra desconocida* (Balzac) e *La carta robada* (Poe/Lacan). Em termos gerais, o que nesses textos está posto em jogo é o diagrama da dialética visibilidade/invisibilidade. Em termos particulares, as noções que se habilitam são as seguintes: a arte como produção institucional; a representação da carne em uma conjuntura plástico-fóbica; a omissão por ostentação referencial. Estas operações, com certeza, estão encaminhadas para que os estudantes desenvolvam uma aproximação sintomática à leitura de textos.

O segundo momento implementa o plano de elaboração da dissertação. Contudo, não há plano eficazmente concebido, mas, sim, um momento investigativo consolidado, em pelo menos dois aspectos: isolamento de problemas construtivos de obra e prática de leitura.

O curioso e, às vezes, surpreendente é que, em nível de graduação, os problemas construtivos são limitados e repetitivos em número, configurando estruturas de problemas semelhantes às indicadas por Propp na *Morfología de un cuento ruso*. Há, efetivamente, um “conto russo” da obra plástica, na qual os problemas são aproximadamente os mesmos: a questão do marco, a fragmentação do corpo, a extensão do suporte, os deslocamentos da noção de veladura pictórica, a ressemantização da pintura mural, para citar alguns que me têm sido traçados nas primeiras sessões do semestre em curso. Cada um desses complexos de problemas remete a um complexo de leituras de textos curtos, mas decisivos, na hora de precisar o plano de escrita. É aqui que se esboça a diferença entre diagrama e plano. O diagrama é conceitual (refere-se à estrutura profunda da obra); o plano é empírico (corresponde ao plano de ação, tanto no plano das leituras subordinadas como no dos primeiros esboços de redação). O diagrama se refere a questões latentes; o plano, ao manifesto da expressão escrita.

Nesse terreno, são comuns as críticas à “ditadura” da escrita em uma escola de arte. Isso corresponde mais a uma questão de forças, resul-

tante da consciência de uma perda de poder discursivo implícito por parte dos docentes teórico-fóbicos, ou que consideram para a teoria apenas uma posição ventríloqua. Isso é o efeito da vigilância que um seminário de graduação instala a respeito da impunidade do impressionismo romântico de um modelo de oficina baseado em uma idéia de transmissão "medieval" do saber plástico.

Na experiência que vivi na Escola de Artes, tornou-se comum que a orientação se estendesse através de três semestres consecutivos. Na primeira aula do curso de Metodologia, já se delineia a necessidade de pôr essa seqüência de cursos e o seminário na perspectiva do exame de graduação, como instância ritual de sanção acadêmica.

Aqui deve-se abordar um pouco da história da denominação do curso: *Metodologia da Pesquisa*. Pensava-se originalmente em um curso instrumental que habilitasse os estudantes de Arte no domínio de textos, de bibliografias, de exercício mínimo da redação. Em alguns casos, ministrou-se simplesmente como um curso de Metodologia da Pesquisa em Ciências Sociais. O resultado não foi o esperado. É a partir da experiência do convênio de mestrado com a Universidade de Paris I que os docentes que se inscreveram no programa se deram conta de que havia uma especificidade da pesquisa em artes plásticas, e se implementou o adjetivo "artes plásticas" a um curso de Metodologia da Pesquisa. Isso acarretou alguns problemas com a autoridade acadêmica superior, uma vez que, em função do número de cursos que levavam o mesmo título, a universidade tentou normatizar seus programas. Assim, a metodologia ministrada na Escola de Arte se diferenciava das outras metodologias, provocando um equívoco. O adjetivo "artes plásticas" tentava reduzir o campo de intervenção do método e gerava a necessidade de mudar o título em um momento posterior.

POIS BEM: METODOLOGIA PARA QUÊ? PESQUISAR: O QUÊ?

O objeto é simples: pesquisar *condições de produção da obra*. Isto é: estudar *procedimentos de gestão conceitual* e de *montagem de dispositivos formais*. Isso corresponde à construção de um diagrama, que é uma hipótese ou um conjunto de hipóteses estruturadas que se sustentam como

ficção interpretativa primeira, inicial, da obra. O isolamento dos problemas formais iniciais se estabelece graças a sessões de apresentação, por parte dos estudantes do estado, de avanço de sua "obra de escola".

Explico: quando, na primeira sessão do Seminário de Graduação, se pede que os estudantes realizem exercícios de enumeração e designação dos referentes de seu diagrama de obra, está-se pensando na primeira aula de metodologia. Os referentes podem ser de proveniência documentária iconográfica, literária ou filosófica. Neste ponto, cabem duas observações: o literário está determinado pelo caráter narrativo de uma determinada pictoricidade; em contrapartida, o filosófico responde a demandas de caráter abstrato. O literário traça um *tema*; o filosófico traça um *problema*.

Em geral, minha experiência está centrada em espaços nos quais o caráter narrativo é dominante, pelas características da formação artística chilena, a *dominante figuracional*. Também nas extensões objetais, os diagramas de referência são literários ou políticos. Para exemplificar este ponto, recorrerei ao diagrama da obra de um artista consagrado. Quando Gonzalo Díaz realiza o diagrama de sua instalação no Museu de Belas Artes de Caracas, ele tem como referente a textualidade do Código Civil chileno, redigido por Andrés Bello. É um documento-monumento: uma "ruína" textual que opera como referente determinante da obra. A materialidade está pensada para "acolher" uma frase: *a letra figura*. Mas *figura* sobre um andaime material e conceitual, que remete, por sua vez, a uma obra de 1984, intitulada *O que fazer?* A respeito desta obra, o material se refere aos andaimes de uma edificação; enquanto o conceitual remete à metáfora leninista do jornal político como andaime do partido político. Ou seja, o que há, sempre, de fundo, é um texto. Há um aviso nas ferrovias francesas que é sintomático desta situação: "Un train peut toujours en cacher un autre." Do que se depreende que um texto pode sempre esconder outro texto.

Mais ainda se o texto é de um código prescritivo que assinala limites. Ou seja, os limites da lei, da propriedade, dos enunciados das coisas e de seus usos, etc. Em outras palavras, inventário de designações e de procedimentos de territorialização.

O segundo exercício em metodologia consiste na descrição da obra em curso, que corresponde à obra incipiente, mas já estruturada, que os estudantes produzem nas diversas oficinas. Descrição entendida como *dis-*

secação. Mas também como informe da *cena do crime* ou *estudo da situação concreta*. A partir daí, então, experimenta-se uma tripla referencialidade, na pesquisa de livros de anatomopatologia, de retórica de informes periciais, de análise da conjuntura política, sobretudo no relativo à descritividade da posição das partes da situação esboçada. Isso implica a pesquisa de um conjunto de "manuais" de anatomia, de polícia técnica se for possível, de análise política. Isto é, *exercícios de descrição posicional*. Penso, diga-se de passagem, em outro "texto de arte", diretamente referido à metodologia de pesquisa: *Enfermedad, crimen y semiótica*, de Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok (1987). Isso é o que permite – por exemplo – introduzir, com relação à questão do marco na pintura, a noção de "ortopedia pictórica". O destino dessa noção dependerá de sua gestão conceitual no movimento da elaboração da dissertação.

Certamente, da dissecação à reconstrução icônica há um passo que envolve a representação da corporalidade. Da referência documentária às compatibilidades literárias ou sociais há outro passo. Por exemplo: uma estudante que trabalha no espaço pictórico-ideológico do naturalismo é orientada a ler *O ventre de Paris*, de Émile Zola. A análise da estrutura literária desse romance, assim como o estudo do programa naturalista de Zola, lança suficientes luzes sobre a representatividade dos objetos e das classificações. Então, um caso de obra naturalista permite associar a problemática da classificação, a disposição, a taxonomia, etc. de Zola a Flaubert, como estratégias diferenciadas de disposição narrativa, com sua consequente reversão para o terreno das obras. Reversão que leva em consideração expedições de prospecção gráfica aos mercados da cidade ou exames exaustivos das disposições de mesa.

Uma situação semelhante ocorre a partir de trabalhos gerados da leitura de um naturalista como Claudio Gay. Este é o primeiro autor que escreve uma história física do Chile. Seu trabalho científico é contemporâneo da chegada ao Chile de outro francês, já mencionado no começo deste texto: Monvoisin. Claudio Gay, para realizar seu trabalho, manda construir um conjunto de estantes. Esta decisão é objeto de um decreto ministerial. Tudo isso por uns instantes nos quais o naturalista exhibe a classificação dos objetos que recolhe nas primeiras viagens científicas realizadas no território. Tudo isso interessa a quem reflete sobre os trabalhos de arte

habilitados sobre questões taxonômicas. A orientação, neste terreno, é, antes de tudo, um exercício de conectividade; isto é, posta em contato com textos e obras que estabeleçam relações próximas ou distantes, com um propósito comparativo e diferenciador.

Outro exemplo que pode determinar o trabalho de todo um semestre é o relacionado com o lixo e a reciclagem de objetos. Aqui, as estratégias de associatividade são diferentes, uma vez que exigem outros referentes textuais; a saber, elementos básicos de prospecção arqueológica. A partir daí, faz-se uma pesquisa sobre uma bibliografia mínima, centrada em análise de focos arqueológicos específicos, postos em relação analógica com a descrição da obra.

Outro exemplo que posso citar é o relativo a trabalhos que manifestam as preocupações gráficas das tecnologias de desenho e fabricação de roupas. Aqui há duas vertentes: obras remetidas à determinação dos moldes e padrões de confecção; obras remetidas à determinação das técnicas de corte e costura.

Um terceiro bloco de exemplos se refere a trabalhos objetais que provêm de um ensino gráfico. Certamente, nestes casos, o passo pela leitura do primeiro capítulo (A ciência do concreto) de *O pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, torna-se obrigatório. Mas, inevitavelmente, a questão do objeto remete, além disso, à posição do objeto transicional, segundo Winnicott. Leitura que me pareceu extremamente útil para compreender o diagrama de certas objetualidades. Em particular, com relação à *diferença entre arte da disposição e arte da instalação*.

Com relação a este último, a combinação com os cursos de História é necessária para reler as instalações a partir da retórica da natureza-morta. Isso obriga a considerar os estudos históricos não tanto em um sentido informativo geral, mas em termos de funcionalidade estrutural com relação aos problemas construtivos da obra. Isso obriga a pôr o estudante em uma situação de conhecedor obsessivo do panorama nacional, neste terreno. É o caso das artes da disposição, que é como designo trabalhos nos quais a objetualidade tem um papel mais gráfico que de ocupação espacial, determinado pela proximidade relativa do muro. Penso a respeito disso nos poemas objetais de Juan Luis Martínez, poeta chileno, falecido em 1993, autor de *La novela chilena*, publicado em 1980.

Em parágrafos anteriores abordei a gestão conceitual. Isso se refere à utilização dos capitais de leitura dirigida, em função dos objetivos que aparecem assinalados no diagrama implícito da obra.

Certamente, os níveis de maturidade na determinação dos diagramas implícitos da obra variam entre o primeiro momento metodológico e o momento do seminário.

CADERNOS DA ESCOLA DE ARTE

Para este colóquio, realizamos um esforço editorial, publicando no número três dos *Cadernos da Escola de Arte* cinco trabalhos que são sintomáticos do modelo de orientação ao qual me referi. Os escritos em questão não são o efeito imediato do que descrevi em páginas anteriores. No máximo, revelam um estado de complexidade na orientação. O interesse em publicá-los estava determinado pelo rigor declarado através de variadas experiências acadêmicas, que tinham elementos inorgânicos dos quais não se podia afirmar antecipadamente que teriam um efeito construtivo.

Cabe mencionar que os textos expressam dois modelos de trabalho na crítica à representação pictórica. O interessante é determinar o modo como estas obras se inscrevem no ensino, à semelhança de indutoras de analiticidade e construtividade. No caso de Becerra e Rojas, a determinação está mais clara ainda com estratégias que recuperam os *modelos do corte e confecção*, assim como os deslocamentos do vestuário, trabalhados durante o Seminário de Graduação. Mas, com certeza, já desde o curso Textos de Arte e Metodologia de Pesquisa em artes plásticas, as bibliografias sobre o tema utilizavam com muita facilidade, articulando um panorama de referências que vão desde Bispo (Brasil) até Cecilia Vicuña (Chile), passando por Juan Lecuona (Argentina), o Coletivo de Ações de Arte (Chile), Feliciano Centurión (Paraguai), Leonilson (Brasil), etc., incluindo, obviamente, os trabalhos referenciais de artistas chilenos como Nury González, Pablo Langlois e Mario Soro.

Quanto ao trabalho de Maritxu Otondo, a particularidade de seu estudo reside no fato de que, proveniente de um ensino de pintura, realiza um exame de grau consistente em uma intervenção pictórica deslocada *dupla-*

mente: não apenas pelo fato de considerar como efeito pictórico a mancha produzida pelo trabalho de corrosão da água clorada sobre a superfície de azulejos de cerâmica branca de uma piscina (ênfase dos efeitos objetivos das matérias corrosivas em oposição ao manual), mas porque o exame propriamente dito se realiza em um lugar deslocado, distante do território da escola, mas dentro da jurisdição territorial da universidade. Esta situação é sintomática dos processos de titulação em uma escola de arte, na qual a regulamentação universitária conta, para a legitimidade de sua diplomação, com o critério de territorialidade.

Em termos da reivindicação diagramática, seu trabalho opera na intersecção biográfica com o "manchismo" de José Balmes. Há nisso uma determinação biográfica curiosa, que não deixa de ter importância. Maritxu Otondo é filha de imigrantes espanhóis da primeira geração. Balmes é filho de imigrantes da primeira geração, mas que incide de maneira estrutural na composição da formação plástica chilena. Maritxu trabalha a arqueologia da "mancha" balmesiana, como se fosse sua própria história biográfica na arte, para desmarcar-se progressivamente de seu modelo disseminador e elaborar uma proposta de intervenção que reivindica uma *objetualidade depressiva*. É o caso da reivindicação formal dos efeitos da água clorada sobre os azulejos aos quais já fiz menção. É como dizer que a "mancha" de Balmes termina em uma espécie de objetividade anônima, estrutural, na qual se faz patente a ausência de um sujeito pictórico. Esta hipótese intervém, certamente, nas representações atuais do "manchismo", sobretudo depois da monumental exposição de Balmes no Museu Nacional de Belas Artes, em 1995.

O trabalho de seminário de Diego Fernández caracterizou-se pela resistência em cumprir com os requisitos formais de titulação, assim como com as exigências de um formato específico de apresentação do trabalho de dissertação. Estas questões não são episódicas, menos ainda locais, mas se referem a uma polêmica muito acirrada que se desenvolve em um dado momento, durante a orientação de dissertações, sobre a questão dos limites da instituição, tanto a instituição de ensino quanto a de escrita. Mas, sob esta perspectiva, em termos de orientação, os problemas delineados permitiam manter o elevado rigor formal, brincando de respeitar os procedimentos, mas formulando transgressões extremamente reguladas,

que, pondo sob ameaça a instituição, no entanto, respeitavam, a contragosto, as exigências da mesma.

Em outro sentido, o trabalho de escrita permite pôr em movimento a circulação de textos "inéditos" no espaço chileno que, por sua natureza, infringem os hábitos bibliográficos de uma escola. É o caso particular do papel determinante que, no trabalho de Fernández, adquire o conhecimento dos textos de Marc Devade, nos *Cahiers de Peinture N° 1*. Certamente, é através do uso de tais textos que Diego Fernández manifesta seu desejo de praticar uma *pintura materialista*. Mas esta atitude assinala a distância epistêmica com o contexto original de tais leituras, uma vez que remetem a uma conjuntura intelectual que o mesmo Fernández está obrigado a reconstruir: trata-se das conexões dos textos de Devade com a teoria althusseriana e o marxismo francês, polemizado na proximidade da revista *Tel Quel*, no começo dos anos 70. O paradoxo é que, junto a estas leituras, aparecem outras, como a de Lyotard, em particular, *Dispositivos pulsionales*, na qual a teoria freudiana da energia libidínica opera como dinamizadora do gesto retentor das tecnologias pictóricas evocadas a propósito de uma tentativa de taxonomia realizada por Dezeuse e Cane. Menciono estes dois títulos para assinalar a presença do fantasma da obra de Eugenio Dittborn, na determinação que lhe atribuem as elaborações de *Support-Surface*.

O trabalho de Felipe Mujica manifesta uma posição contrária à resistência jurisdicional. Seu trabalho, em um de seus aspectos, reconsidera o papel institucional da *sala de aula* como espaço de *entrega formal* de trabalhos, em uma seqüência acadêmica de correção e análise. Este momento é fundamental, pois se revela como momento de intercâmbio discursivo, que manifesta a *teoria implícita* do professor que orienta o trabalho da oficina. Mas, por outro lado, trata-se de um trabalho que põe em tensão os conceitos adquiridos sobre *instalação e disposição*. Ou seja, participam de uma polêmica diretamente relacionada com seus problemas inscitivos, como estudantes que operam na zona limítrofe de *término de carreira/saída da escola*, uma vez que no espaço chileno já são obras que concitam a visão de artistas cujas obras são referenciais.

Um problema inscrito para Felipe Mujica é o que diz respeito à ausência de referencialidade com a pintura geométrica chilena. Geralmente, pensa-se no efeito do trabalho do *Grupo Retângulo*, posteriormente *Forma e*

Espaço. O caso de Mujica é duplamente paradoxal, posto que sua filiação se vincula à obra de Eduardo Vilches; ou seja, a uma abstração que provém do ensino da teoria da cor. É a partir daí que Mujica obtém seu diagrama para elaborar uma teoria da disposição.

PARA CONCLUIR

O que apresentei corresponde à minha experiência de orientação de dissertações no marco curricular de uma escola que forma licenciados em Arte; ou seja, "praticantes". Fiz aí minha insistência em separar as águas do ensino de História ou de Estética. Não se trata, no meu caso, nem de nossa escola, de subordinar a pesquisa à aplicação de esquemas restritivos, a partir de um dogma artístico. É aqui que opera a questão ética. Existe, certamente, uma *ética da orientação*, que consiste em respeitar o diagrama de base das obras que sustentam o processo de titulação. Nesse sentido, não orientamos as dissertações que mais se adequam às opções formais pessoais, mas as que correspondem às inscrições acadêmicas. O trabalho de orientador de dissertações supõe uma distância metodológica que aponta apenas para "rentabilizar" a sistematização do que *já existe* como obra em constituição.

A orientação é, por outro lado, uma intervenção na fase final dos estudos. Mas trata-se de uma intervenção que deve ser entendida como um momento de consolidação discursiva de um processo que se desenvolve em um ambiente de inexistências e dúvidas que afetam a posição do sujeito-estudante. A situação final é uma ante-sala acadêmico-administrativo-existencial do que significa, em termos estritos, o espaço real "fora-da-escola". Em certo sentido, a escola é um espaço protegido, inclusive, pelo próprio processo de orientação de dissertações, que se converte por esta via em uma modalidade de reflexão sobre a noção de *corte acadêmico*.

Certamente, a questão do corte é fundamental para compreender o tipo de inserção que os estudantes produzem com relação à formação artística, no nível da plástica emergente. Com certeza, não é necessário um diploma para ser reconhecido como artista pelos pares. De fato, existem estudantes que logo após a obtenção de sua licenciatura não se inscrevem

como artistas, mas como profissionais, preferencialmente no campo da indústria gráfica. Mas existem estudantes que, antes de obter sua licença e cumprir o rito da titulação, são reconhecidos como artistas emergentes. Esse reconhecimento costuma gerar situações conflitantes entre os artistas externos à escola e os artistas docentes orientadores de dissertações. Este é um dado que deve ser considerado como um momento privilegiado na habilitação acadêmica e na percepção do momento de corte. O fato é que a nova modalidade de trabalhos de dissertação provocou um certo rigorismo da leitura que os estudantes podem realizar sobre os diagramas da obra de quem são seus artistas referenciais nacionais. Isso não pode ser senão um sintoma das novas relações entre ensino e espaço plástico, em uma conjuntura caracterizada pela proliferação de centros particulares de ensino superior de arte. O ponto que desejo resgatar consiste no fato de que é a pesquisa que caracteriza a diferença entre o ensino particular e o ensino histórico. Em nosso caso, a pesquisa como atividade permanente, enfrentada à disputa com as estruturas do mercado educacional e do mercado de arte. Uma questão é clara: é preciso fortalecer a discursividade da arte a partir das obras, com o propósito de exigir do ensino de história e de estética um maior compromisso com a construção da obra plástica. Ou seja, trata-se de desenvolver não apenas uma ética da orientação acadêmica mas também uma ética da processualidade artística. Esta é a única maneira de, como no Chile, fortalecer-se o pólo do ensino como uma instância de desmantelamento da *sordidez epistemológica* dos meios de comunicação e das instituições de gestão cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRANCA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1997.
- MARCHANT, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984.
- SEBEOK, Thomas A.; UMIKER-SEBEOK, Jean. *Enfermedad, crimen y semiótica*. Paidós Comunicación, 1987.

**COLOQUE O DEDO NA FERIDA ABERTA
OU A PESQUISA ENQUANTO CICATRIZ**

Elida Tessler

No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois, a arte de estar aqui, neste lugar.

Louise Bourgeois

Recentemente, convidada a participar da I Jornada Regional de Integração e Produção Cultural em Rosário (Argentina), em maio de 1997, enfrentei vários problemas. O primeiro deles foi o de tecer algumas reflexões em torno do tema proposto: desafios atuais do artista plástico. O segundo foi o de atender a expectativa do subtítulo da mesa da qual participei: alternativas. Quais são as alternativas do artista plástico contemporâneo?

Depois de muito esforço para sair de uma posição de perplexidade, ao deparar-me com um problema quase existencial, identitário mesmo, posto o lugar marcado por uma esquizofrenia, uma fenda criada entre o fazer e o pensar, tentei chegar a uma resposta o mais próxima possível de meu processo de trabalho, isto é, uma das alternativas do artista plástico contemporâneo é a pesquisa. Porém, o que vem a ser a pesquisa em artes plásticas? Possui ela uma metodologia específica? Este é, justamente, o objetivo de nosso encontro de hoje, e minha contribuição seguirá com o relato de uma experiência pessoal.

Atualmente, não posso externar-me de tal problema: pesquisa e produção estão de tal forma interligadas, fazendo-me acreditar na possibilidade de desenvolver enquanto artista plástica, um trabalho no qual seja possível aprofundar conhecimentos e reflexões no terreno da arte, nunca esquecendo que o ponto de origem são as minhas atividades em *atelier*. Mas que lugar é este que reivindica ser o primeiro?

Definir o que vem a ser a pesquisa em artes plásticas não é problema. Dar forma a algumas idéias, seja em desenho, pintura, escultura, fotografia, instalações, ou qualquer outra categoria de arte, também não é problema. É difícil, requer esforço e lucidez, exige fortes investimentos de espaço e tempo, algumas noites sem sono e outras tantas de pesadelos. Louise Bourgeois (Bernadac, 1995, p.10), uma das artistas a quem dedico especial atenção neste momento, dizia: "A arte é o sacrifício da vida mes-

mo. O artista sacrifica sua vida à arte, não porque ele quer, mas porque ele não pode fazer diferente". O problema maior é não se deixar intimidar pelos impasses, até encontrar, como disse recentemente Helio Ferverza, a boa articulação entre o projeto de pesquisa e a sua realização, unindo produção e reflexão, contribuindo para o desenvolvimento de um campo de trabalho ainda recente entre nós e por poucos reconhecido.

Para entrarmos diretamente no campo da metodologia em artes plásticas, poderíamos começar dizendo: o problema é a nossa matéria-prima. Encontrar um bom problema é a nossa primeira tarefa.

Por esta e por outras razões, a idéia do colóquio tornou-se para mim um verbo em tempo imperativo: *coloque o dedo na ferida aberta*. Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo. Um indicativo aparece no campo das dúvidas. O índice aponta um detalhe na constelação das hipóteses. Olhe este ponto, siga esta ou aquela direção. Assim, através da pesquisa sistemática, científica, podemos chegar à *cicatriz*, costurando os fragmentos de um complexo processo de criação.

RESTOS E RASTROS: INCERTEZAS DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Não restam dúvidas: arriscamos muito mais quando partimos da ignorância. O *não-saber* nos conduz a uma investigação, afinal, não queremos viver em zonas de sombras. Criamos, para nós mesmos, e cotidianamente, *caminhos possíveis* em busca de um lugar ao sol.

Hoje, dentro do contexto deste encontro tão importante, dedico-me a refletir sobre a *situação do artista plástico contemporâneo*. Que lugar é este que ocupamos, e o que fazemos, por exemplo, na universidade? Enfim, como se dá a pesquisa em artes plásticas na universidade?

Acima de tudo, gostaria de sublinhar o caráter andarilho da arte contemporânea. Por que andarilho? Porque estamos todos sempre a caminhar, percorrendo distintos terrenos, às vezes querendo ocupar dois lugares ao mesmo tempo, outras buscando ultrapassar limites. A arte, como todo e qualquer campo de conhecimento, produz categorias. Temos os conheci-

dos estatutos de pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia e cerâmica, para ficar somente em alguns exemplos das chamadas *artes visuais*. Porém, indo mais longe, poderíamos também pensar na música, na dança, no teatro, na poesia, por que não? Encontramos as palavras na pintura, a cor nos cenários e figurinos do teatro, as formas na dança, os volumes, densos e esbeltos volumes na música.

Nossa situação, então, é a do trânsito entre uma categoria e outra do chamado universo da arte. Cecília Meirelles nos demonstrou a poética de "Isto ou Aquilo". Aqui, queremos também abordar o *Isto e aquilo* ou *Do isto ao aquilo*. Vejamos o exemplo de Louise Bourgeois. Sua obra escapa às classificações estéticas, possuindo uma liberdade formal que utiliza materiais conforme suas necessidades de expressão. Como nos disse Marie-Laure Bernadac, a arte e a vida, mantendo-se a seus olhos indissociáveis, fazem com que o discurso da obra e a história pessoal do artista encontrem-se sempre estreitamente imbricados.

Louise Bourgeois nos confessa alguns de seus medos:

No início, existe o medo, o medo de existir. Depois vem o enrijecimento e a recusa de enfrentar o medo. Depois a denegação, o terror de se confrontar a si mesmo impede de compreender e nos obriga a encenar sempre a mesma peça. Este é um destino trágico. (Catálogo da Bienal de Lyon, 1993, p.29)

No caso de meu trabalho, fica também evidente a existência de um medo: o medo da perda. Paradoxal imagem esta, produzida pela escolha de materiais perecíveis. Por exemplo, o que restará do pó de ferro depositado no fundo de um pote de louça branca?

O escritor português José Saramago, em uma brilhante conferência sobre sua obra, em Porto Alegre, comenta as suas relações com o tempo, com a história, com a literatura. Dizia ele: "Eu imaginava o tempo como uma grande tela, um grande pano branco, onde eu poderia depositar tudo, tudo, tudo, sem perder nada". Já o poeta brasileiro Waly Salomão (1996, p.29), em seu "Poema Jet-Lagged", anuncia: "Escrever é se vingar da perda / Embora o material tenha se derretido todo, igual queijo fundido".

A questão que se impõe agora é a seguinte: *de qual perda estamos falando?*

DEIXAREMOS MAIS ESTA QUESTÃO EM SUSPENSO, AFINAL, ESTAMOS NO TERRENO DAS INCERTEZAS

O que é que nós sabemos? Como sabemos? Quando sabemos? E, justamente, qual caminho este saber toma, que rumos ele segue, quando devemos fazer algumas escolhas e revelar nossa subjetividade? É nesse sentido que pensei em rastros (antes eu falava do caráter andarilho da arte contemporânea). Porque sempre sobra alguma coisa em nossa tentativa desesperada de dominar o mundo através da construção de conhecimentos. E esses restos constituem novas marcas, (des)conhecidas trilhas.

Partirei de minha experiência pessoal para desenvolver algumas reflexões. Em primeiro lugar, gostaria de enfatizar mais uma vez o caráter de trânsito, de circulação entre limites. Meu trabalho me conduz a pesquisar as reações de determinados materiais que, conjugados a outros, são capazes de registrar a passagem do tempo, transformando em "arte" nossas marcas cotidianas. Mostrarei logo mais algumas imagens desses trabalhos, registradas durante uma de minhas exposições, intitulada *Sobras*,¹ na qual todos os trabalhos concentravam muitos elementos ligados à idéia de restos, de resíduos, de vestígios. Os materiais com os quais trabalho são retirados de nosso dia-a-dia, e escolhidos a partir de um denominador comum: a possibilidade de impregnação da ferrugem, decorrente da oxidação dos diferentes materiais metálicos utilizados. Os trabalhos apresentados tinham um forte relacionamento com seu espaço circundante, principalmente com a biblioteca, lugar de concentração máxima da memória do homem. Uma das obras da exposição foi confeccionada no próprio local, sofrendo a ação do tempo durante todo o período da mostra. Na verdade, pretendi associar *um lugar de passagem*, uma espécie de ante-sala, que é como se configura o local de exposições do Instituto Goethe, e a noção de *passagem do tempo*.

A passagem do tempo continuou sendo o tema fundador da exposição, intitulada *Alicerces*, apresentada em Brasília, no mês de junho, como um dos resultados de minha pesquisa intitulada *A passagem da forma plana ao espaço tridimensional – história e redefinição de alguns conceitos*

¹ Exposição individual de Elida Tessler, no Instituto Goethe, em Porto Alegre, de 24/10 a 14/11/1997.

básicos para a análise da arte contemporânea associada a uma produção particular. Esta pesquisa me fez optar por um método de trabalho que unia a leitura de escritos de artistas, ensaios críticos, estudos filosóficos e continuidade do trabalho de *atelier*, construindo formas que me ensinassem sobre o assunto tanto quanto ou mais que a leitura de certos textos. "O que é uma marca?" constituiu-se como pergunta fundamental, originada certamente pela noção de *passagem*. Algumas obras em particular podem falar, creio, sobre a questão das marcas, das sobras, das relações da arte com a antiarte e da passagem do bi ao tridimensional.

Ainda como artista plástica, coordeno, junto com o artista plástico Jailton Moreira, todas as atividades de um centro de arte em Porto Alegre, chamado Torreão, que nada mais é do que o nosso *atelier*, conjugado com salas de aula onde Jailton desenvolve seus cursos e, ainda, espaço de intervenções de artistas convidados, regionais, nacionais e internacionais. Algumas delas foram realizadas em promoção conjunta com a universidade, dentro do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes e de nosso acordo Capes/Cofecub. São exemplos a intervenção da artista francesa Eliane Chiron e a participação do artista Jean Lancré no Torreão. Somente acumulando as experiências do trabalho de *atelier* e a coordenação das atividades do Torreão, é que me permito ingressar na universidade como professora, pesquisadora e orientadora de projetos em graduação e pós-graduação, pois é a soma destas experiências que me faz ter, justamente, algo a transmitir.

Anterior a tudo isso, no período compreendido entre 1988 e 1993, desenvolvi uma tese sobre o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), no âmbito de um curso de doutorado em História da Arte, ênfase em arte contemporânea. Por qual razão uma artista opta por estudos ditos teóricos? Eis aqui uma intersecção também muito importante para o artista contemporâneo. Diria até que o entrecruzamento entre produção e reflexão, entre "teoria" e "prática", entre arte e pensamento, é uma das alternativas do artista hoje. Mais, um desafio a ser vencido.

Este constitui uma das preocupações principais do nosso programa no qual concentramos inúmeros esforços na valorização do trânsito entre produção e reflexão do artista, do crítico, do historiador de arte. É lá que abrimos espaço para o não-saber, regando os grãos de desconfiança

que ainda nos restam. Valorizamos a incerteza, em seu sentido salutar. Nossas dúvidas tornam-se matéria-prima de nossas pesquisas.

Por alguns anos, dediquei-me a estudos em torno da questão da arte e da antiarte. Pelo menos, pude perguntar-me inúmeras vezes: o que é arte? Desde quando é arte? Sabemos ou não sabemos? Sabemos pelo menos que esta é uma pergunta equivocada. Impossível encontrar *uma só resposta*. E se a resposta é múltipla, por que não pensar em um desmembramento da pergunta, multiplicando-a também? Quando é arte? Onde é arte? Por que é arte?

Seria arte o objeto cotidiano deslocado para uma galeria ou museu? Seria arte quando apenas se declara "isto é arte"? Mas quem diz, quem declara? O crítico, o historiador, o público? Ou o artista? Surge então uma nova pergunta: quem é o artista? Quando um artista se torna artista? Respostas difíceis. Sabemos que a questão da formação do artista é tão complexa quanto o problema, ou falso problema, da definição de arte. Essas indagações parecem todas "velhas", pois já foram tratadas por artistas, como Marcel Duchamp, Mario Merz, Joseph Beuys, Hélio Oiticica, entre tantos outros. Porém, sempre vale a pena recolocar a pergunta. Eis um dos sentidos da arte.

Gostaria de evocar rapidamente a obra de um artista alemão, Kurt Schwitters (1887-1948), que lança a seguinte definição:

Arte. Uma palavra. E também uma noção. Todo mundo sabe o que é, mas é difícil de lhe definir. Todo mundo sabe que existe diferentes tipos de expressões artísticas, diferentes tipos de obras de arte. Nós falamos da arquitetura, pintura, escultura, poesia, música. Nós poderíamos encontrar muitos outros tipos de expressões artísticas. (Schwitters, 1990)

Kurt Schwitters foi um dos artistas do início do século XX que se preocupou em discutir questões em torno de conceitos como arte, antiarte e obra de arte total. Ele manteve uma intensa atividade, em trânsito entre a construção de uma obra plástica e a criação de uma obra, digamos, "literária". Seus escritos estão reunidos em cinco volumes (1.971 páginas), obra publicada pela primeira vez em 1981. Ela reúne textos teóricos, manifestos, descrições de trabalhos, cartas, textos críticos e poemas. Schwitters desenvolveu, paralelamente, uma experiência em artes plásticas e em poesia.

Schwitters tentou desenvolver uma integração de todos os esforços artísticos em um pensamento central *merz*. A palavra *merz*, como todos sabem, surgiu em uma colagem deste artista em 1919, como fragmento de uma publicidade impressa do banco Commerzbank. Para cada categoria de arte, Schwitters foi acrescentando o vocábulo, assim considerando poesia *merz*, pintura *merz*, desenho *merz*, teatro *merz*, arquitetura *merz*, obra de arte total *merz*, *merzbau* (uma casa *merz*, sua residência-*atelier*)... até chegar ao que definia como mundo *merz*. Em 1920, ele escreve: "Minha última ambição é a fusão entre a arte e a não-arte em um só mundo *merz*".

Ao que eu completaria: minha ambição, não a última mas talvez a primeira, é a de integrar a pesquisa em artes plásticas à universidade, a universidade ao universo da arte em geral, avançando rumo aos seus extramuros, ocupando seus interstícios. Às vezes ganhando novos espaços, outras vezes perdendo tempo. É preciso reunir a necessidade de dizer certas coisas à urgência de fazer certas outras. De "queijo fundido" a ferro enferrujado, de aromas etéreos a manchas de óxidos, de sobras a obras... Neste caminho incerto, e por isso mesmo fértil, sei que qual não ando sozinha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNADAC, Mari-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 1995.
CATÁLOGO Bienal de Lyon 1993.
SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
SCHWITTERS, Kurt. *MERZ - écrits choisis et présentés par Marc Dachy*. Paris: Ed. Gérard Lébovici, 1990.

**UM MARCO REFERENCIAL
PARA O ENSINO DA ARTE**

Arturo Hevia

Bienalmente nos encontramos para discutir sobre o ensino, a criação e a pesquisa nas artes plásticas. Nessa oportunidade, quero mostrar-lhes o desenvolvimento e a evolução do marco geral no qual se insere nossa proposta educacional e como nossa escola reagiu aos diferentes estímulos, adequando e readequando o currículo de estudos para dar uma melhor resposta às necessidades de uma sociedade em permanente mudança.

A Escola de Arte, desde que a conheço, no começo dos anos 70, mantinha um currículo tradicional, estruturado em três pilares fundamentais – Pintura, Escultura e Gravura –, no qual cada aluno optava bem no início por uma especialização, a qual, através de um total de oito semestres, o levava a obter uma licenciatura com ênfase. Em termos gráficos, poderíamos falar de três linhas de estudo paralelas.

Devemos fazer notar que, mesmo nossa escola estando imersa no sistema geral de produção, validação e difusão artísticas, também pertencia à estrutura da Pontifícia Universidade Católica do Chile, o que necessariamente traçava, desde então, uma postura ideológica, por isso objetivos e métodos estavam marcados por uma certa forma de ver a vida, a sociedade e a cultura. Dentro dessa estrutura, o currículo de licenciatura, como todos os outros da universidade, destinava 10% a cursos que, sem estar na coluna vertebral da ênfase escolhida, aprofundavam-se em temas específicos com o objetivo de formar profissionais com uma visão ampla de sua área de trabalho, assim também dedicava-se 5% dos créditos (horas de trabalho/aluno) a cursos que não tinham nada a ver com a arte, mas, sim, contribuíam para a formação integral do aluno como ser humano.

Nos anos 80, a universidade buscou um profissional com uma formação mais generalista e criou os ciclos básicos (ou seja, um pacote de cursos iniciais, de amplo espectro, nem diferenciado nem profundo). A Escola de Arte não esteve alheia a esta mudança, dividindo o ensino em dois ciclos. Um ciclo básico de quatro semestres e um ciclo final de cinco

Traduzido por Luís Augusto Junges Lopes e Ruben Daniel Mendez Castiglioni.

semestres. No primeiro ciclo, que possuía uma estrutura muito geral, ministravam-se, em um primeiro ano, cursos orientados para o domínio dos elementos básicos que intervêm na articulação da linguagem da arte: problemas de cor, estrutura, ritmo, análise da composição nos seres vivos, problemas de percepção, tensões, relações espaço/volume, etc., e uma análise de como vemos e percebemos a realidade e sua representação no plano bidimensional através do desenho.

A partir do terceiro e até o quarto semestre entrava-se no nível diferenciado do ciclo básico, no qual os alunos realizavam sua opção entre licenciatura em Arte, Pedagogia ou Restauração, nos quais se dava uma visão básica e muito ampla das diferentes disciplinas tradicionais como Pintura, Gravura, Desenho; exceto Escultura, que havia sido eliminada.

Na suspensão da especialização em Escultura, intervieram dois fatores. Primeiro, a escola não estava em condições econômicas para equipar oficinas que permitissem dar técnicas fundamentais da escultura contemporânea: escultura em pedra, escultura em madeira, escultura em ferro, ou fundição em bronze ou alumínio; por este motivo, o ensino da escultura se limitava à modelagem em argila e seu posterior trabalho em gesso.

A primeira trazia como conseqüência a segunda, a pobreza dessas oficinas fazia com que os alunos optassem pelas outras disciplinas e os que realmente se interessavam por escultura optavam por seguir os estudos em outra universidade, que contava com oficinas e equipamentos. Dessa maneira, pouquíssimos alunos se entusiasmavam em seguir a especialização com ênfase em Escultura, ficando os cursos superiores, em muitos casos, sem alunos.

Durante os quatro semestres correspondentes ao ciclo básico, dava-se também uma visão panorâmica da História da Arte através de cursos de História da Arte.

Paralelamente à suspensão da ênfase em Escultura, criou-se a ênfase em Desenho e em Restauração. Dessa forma, a Escola transformou-se em uma "Escola de Artes Bidimensionais", na qual somente se trabalhava com o espaço no curso de Composição, ministrado no segundo semestre, de tal forma que, a partir do quinto semestre, os alunos optavam, então, por uma especialização, entre Pintura, Gravura, Desenho e Restauração,

considerando uma oficina com alto número de créditos (21 semestrais até o oitavo semestre).

Durante esse tempo, era-lhes ministrada uma série de cursos teóricos específicos comuns a todas as especializações: Arte Chilena, Arte Latino-Americana e Problemas da Arte Atual. Soma-se a isso um total de seis cursos de aprofundamento, eletivos mas orientados para aprofundar na área de sua especialização. O nono e último semestre estava orientado para o desenvolvimento do trabalho que levava ao exame de graduação, tanto em seu aspecto teórico como prático. Esse nono semestre foi criado em virtude de que muitos alunos egressos não eram capazes de organizar sistematicamente seu trabalho orientado para o exame de graduação, não chegando a culminar seus estudos com a obtenção do grau acadêmico, apesar de ter cursado e aprovado a totalidade do currículo de maneira satisfatória.

Graficamente, isso significava que o currículo expunha um ensino bidimensional das artes plásticas, que partia de um tronco comum de quatro semestres e terminava em quatro ramos ou linhas paralelas de cinco semestres.

Em 1988, criou-se um novo currículo, com o qual a carreira foi estendida a dez semestres fazendo aumentar o ciclo básico em quatro a cinco semestres, incorporando-se a esse ciclo três cursos de Estética, uma terceira oficina de cada uma das disciplinas tradicionais (Pintura, Gravura e Desenho) e um curso de introdução à Restauração. Além disso, saíram do ciclo final para o básico os cursos de Arte Latino-Americana e Arte Chilena. Por outro lado, agregou-se ao ciclo final o curso de Metodologia da Pesquisa.

A esse currículo se reintegrou, no ano de 1990, a especialização em Escultura, mas somente no ciclo final.

Paralelamente, desde meados dos anos 80, nas diferentes especializações, particularmente na de Gravura, se havia dado uma forma de transgressão dos marcos estabelecidos para cada disciplina. Assim, uma vez passadas as diferentes instâncias técnicas da gravura: água-tinta, água-forte, ponta-seca, etc.; quando os alunos chegavam à Oficina de Criação, a técnica era violentamente transgredida, forçada, para realizar instalações, ações de arte ou atravessar conceitualmente a gravura de ponta a ponta. Curiosamente, sempre justificando pertencer à gravura com algum motivo

ou elemento impresso, pela qualidade de cópia, por ter incluída uma serialização ou o uso de alguma matriz. Tudo isso a ponto de não se sair do currículo nem dos objetivos do curso.

Por outra parte, verificava-se uma forte tendência nos alunos de especialização, em consequência do ciclo final, em ter cursos que não se encontravam em sua ênfase ou cursar duas especializações de forma paralela, já que lhes era insuficiente para seu projeto criativo uma única disciplina das chamadas tradicionais. Esta situação fez com que a Escola tomasse consciência a respeito do novo caminho que deveria marcar o ensino da Arte e que, como sabemos, havia começado a inflar as disciplinas tradicionais, já desde a segunda década do século XX. No entanto, não se havia feito uma tomada de consciência a respeito do currículo. Não havia nada, do ponto de vista da estrutura curricular, que desse conta dessa nova forma de ver as coisas nem dos ecléticos movimentos ou correntes que agitavam a arte por esses dias.

Evidentemente, a criação não passava pelo marco rigoroso das disciplinas tradicionais. E parecia que, quanto mais rigorosa ou limitada a disciplina, mais motivava a romper as margens. Salvo as disciplinas que tinham uma diversidade nos materiais e nas técnicas, todas as outras pareciam limitadas e propícias para serem transgredidas pelas posturas criativas dos alunos que já conheciam a arte sem fronteiras.

Devo dizer, por outro lado, que esse fenômeno não se manifestou da mesma maneira na especialização em Escultura. Creio poder estabelecer que isso não ocorreu por duas razões. Primeiro, porque existia grande interesse em trabalhar tanto nas disciplinas que cultivam a tridimensionalidade como com a quase liberdade sem limite material e técnico que outorga essa linguagem. Segundo, a ausência, em nosso currículo, da ênfase e de todos os seus cursos, que estavam suspensos desde fins dos anos 70, havia gerado um grande desejo em nossos alunos por pesquisar nessa área, o que lhes havia sido impedido por dez anos.

A busca dos novos horizontes da arte deixava novamente em segundo plano o currículo, obrigando a Escola a criar uma nova estrutura que permitiria fazer com que o aluno se movimentasse com maior liberdade dentro de um currículo que desse guarida às "novas correntes da arte". Mas como satisfazer estas demandas? Dar maior liberdade no ciclo final,

dando guarida a essas novas correntes? Arte da terra, arte do corpo, arte conceitual, arte postal, ações de arte, instalações, etc., sob uma nova especialização? Mas sob que pauta englobar movimentos tão díspares?

Nos últimos tempos, apareceram outras especializações, marcadas fortemente pelas tecnologias, como o vídeo e a computação. Há algumas décadas a fotografia já havia ingressado na escola. Ingressando em um sistema educacional no qual, se não pertencesse às disciplinas tradicionais, não era digna de ensinar-se. Feito um caranguejo ermitão que entrou na concha institucional dos gravadores – uma impressão em papel fotossensível diriam os gravadores –, mas todos nós sabemos que está muito longe de uma água-tinta, uma ponta-seca ou uma litografia. Voltando ao tema da computação, conseguimos há alguns anos, não sem esforço, introduzir a computação gráfica como curso opcional dentro do currículo regular. E não estou falando de problemas econômicos, mas de professores que negavam, nos anos 90, a possibilidade de que a computação fosse usada como um meio de expressão artística.

A manipulação da imagem através da computação trouxe consigo não apenas a imagem fixa, que provia a fotografia ou o desenho, mas também a imagem em movimento e, com isso, o vídeo como sistema de produção, que também abriu caminho como meio de expressão.

O domínio e o processamento da imagem fixa ou em movimento através de programas ordenadores, ou reordenadores, ou, dito de outra forma, manipuladores da imagem, puseram em evidência a familiaridade entre os diferentes processos de imagem captada e os novos sistemas de processamento desenvolvidos. Ante a evidência dos fatos, criou-se uma nova linha de trabalho denominada de multimídia ou meios digitais, que retirou a fotografia da gravura para integrá-la, nessa nova área, ao vídeo.

A definição dessa nova área de trabalho se fez evidente em um marco estabelecido quase por si só, no qual os processos e as tecnologias e uma certa linguagem particular foram determinantes. A imagem se captura, se processa e se armazena em uma chave numérica eletrônica ou digital; a foto deixa de ser um processo químico, a fita de vídeo deixa de ser um processo magnético, para passar a ser um arquivo digital. Característica fundamental desse novo meio é a imaterialidade, um meio absolutamente virtual, do qual não existe o objeto, mas um registro digital. Também desaparece o conceito

dando guarida a essas novas correntes? Arte da terra, arte do corpo, arte conceitual, arte postal, ações de arte, instalações, etc., sob uma nova especialização? Mas sob que pauta englobar movimentos tão díspares?

Nos últimos tempos, apareceram outras especializações, marcadas fortemente pelas tecnologias, como o vídeo e a computação. Há algumas décadas a fotografia já havia ingressado na escola. Ingressando em um sistema educacional no qual, se não pertencesse às disciplinas tradicionais, não era digna de ensinar-se. Feito um caranguejo ermitão que entrou na concha institucional dos gravadores – uma impressão em papel fotossensível diriam os gravadores –, mas todos nós sabemos que está muito longe de uma água-tinta, uma ponta-seca ou uma litografia. Voltando ao tema da computação, conseguimos há alguns anos, não sem esforço, introduzir a computação gráfica como curso opcional dentro do currículo regular. E não estou falando de problemas econômicos, mas de professores que negavam, nos anos 90, a possibilidade de que a computação fosse usada como um meio de expressão artística.

A manipulação da imagem através da computação trouxe consigo não apenas a imagem fixa, que provia a fotografia ou o desenho, mas também a imagem em movimento e, com isso, o vídeo como sistema de produção, que também abriu caminho como meio de expressão.

O domínio e o processamento da imagem fixa ou em movimento através de programas ordenadores, ou reordenadores, ou, dito de outra forma, manipuladores da imagem, puseram em evidência a familiaridade entre os diferentes processos de imagem captada e os novos sistemas de processamento desenvolvidos. Ante a evidência dos fatos, criou-se uma nova linha de trabalho denominada de multimídia ou meios digitais, que retirou a fotografia da gravura para integrá-la, nessa nova área, ao vídeo.

A definição dessa nova área de trabalho se fez evidente em um marco estabelecido quase por si só, no qual os processos e as tecnologias e uma certa linguagem particular foram determinantes. A imagem se captura, se processa e se armazena em uma chave numérica eletrônica ou digital; a foto deixa de ser um processo químico, a fita de vídeo deixa de ser um processo magnético, para passar a ser um arquivo digital. Característica fundamental desse novo meio é a imaterialidade, um meio absolutamente virtual, do qual não existe o objeto, mas um registro digital. Também desaparece o conceito

de suporte e paleta ou ferramenta, englobando-se ambos em um só. Assim, esse meio imaterial é suporte e paleta ao mesmo tempo.

Mas algum processo tecnológico, ou linguagem particular, ou sistema de produção pode nos ajudar a enquadrar a arte da terra, a arte do corpo, a arte conceitual ou as instalações? Evidentemente, o problema é outro. Até o expressionismo abstrato, podia-se entender a arte a partir das disciplinas tradicionais da arte, mas, com o advento da *pop art*, mudou definitivamente a forma de entender a arte. Por que um objeto banal, da vida comum, uma caixa de serragem ou detergente pode ser uma obra de arte e não as outras exatamente iguais que estão no armazém?

Definitivamente, a arte deixou de estar definida apenas em torno de fenômenos de percepção, para passar a definir-se através de fenômenos intelectuais que não conhecem direção histórica e que buscam ser diferentes, sem importar a direção ou o sentido imperativo na arte.

Contudo, a solução para esse problema veio por outra parte. A universidade decidiu que as licenciaturas deveriam ter um caráter generalista e as especializações deveriam ser produto de uma pós-graduação, e não de uma licenciatura. A partir desse critério geral imposto pela universidade e da dinâmica com que havia mexido o currículo de 1988, 1989, a Escola desenvolveu um novo currículo para o ano de 1994, no qual reduziu a licenciatura de dez para oito semestres, para homologá-la em nível internacional, eliminando o quinto e o nono.

No ciclo básico, aumenta-se o espectro de cursos teóricos com Arte Pré-Colombiana e Antropologia Cultural, e as oficinas de Composição I, Composição II e Cor II são substituídas pelos cursos de Configuração, Oficina Integral e Oficina de Técnicas e Materiais, para tornar ainda mais ampla a formação do aluno. Mas a mudança radical se produz no ciclo final, do qual desaparecem as oficinas de especialização das disciplinas tradicionais, substituídas por uma oficina central denominada Oficina Avançada de Plástica, que se desenvolve ao longo de três semestres. Essa oficina pretende dar ao aluno ferramentas conceituais em torno dos problemas da arte, a partir de sua própria experiência criativa, com o fim de desenvolver uma linguagem plástica pessoal e autêntica, em qualquer das disciplinas das artes plásticas.

Paralelamente à Oficina de Plástica se ministra uma série de cursos opcionais a partir dos quais o aluno deve resgatar as técnicas das discipli-

nas que lhe interessam para o trabalho em seu projeto criativo. O plano de estudos contempla, como no plano anterior, deixar o último semestre para a elaboração tanto teórica como prática do projeto de graduação.

Esse novo currículo, a partir do ciclo de formação básica comum, gera no ciclo final uma única linha de trabalho, reconhecendo o trabalho criativo do homem como um todo que globaliza os diferentes aspectos de sua cultura, que não devem, necessariamente, expressar-se através de uma única ou de específicas disciplinas, deixando o aluno em liberdade para alimentar seu processo criativo a partir de diferentes fontes.

Ao estabelecer uma licenciatura em cujo ciclo final não intervêm as oficinas das especializações tradicionais como oficinas de criação, esse novo currículo reconhece que a criatividade em artes visuais não é patrimônio de linguagens específicas, mas do homem, e que é ele, a partir de sua própria complexidade, quem provê o suporte e as ferramentas de acordo com seus pré-requisitos. No entanto, devemos deixar claro que esse novo currículo não elimina a especialização, mas a traslada em nível de pós-graduação.

Conjuntamente, temos hoje os primeiros alunos do currículo de 1994 junto aos últimos do currículo de 1989 no ciclo final, o que nos oferece um interessante ponto de comparação entre os dois sistemas. Podemos ver nos alunos do novo currículo uma criatividade que flui livremente sem reconhecer nem preocupar-se em ter uma filiação com alguma disciplina estabelecida, desenvolvendo interessantes propostas vivenciadas, que têm muito a ver com o próprio artista mais do que com qualquer disciplina específica. E poderíamos dizer que em sua diversidade cada um desenvolveu seu próprio sistema de produção, no qual reconhecemos códigos estéticos universais, mas colocado em cena através de uma proposta muito particular de meios.

Em 25 anos, a Escola, seguindo o curso dos tempos, recorreu a quatro modelos ideológicos de ensino da arte. Nos anos 70, o modelo se definia em três linhas disciplinares paralelas. Nos 80, a partir de um tronco comum dado por um ciclo de educação básica, separa-se em quatro linhas de especialização de disciplinas bidimensionais. No fim dos anos 80, o currículo recupera a tridimensionalidade. Para terminar em 1994 com um currículo que, partindo de um tronco básico comum, se abre, a partir do ciclo final, em uma imensidão de linhas que surgem do entrecruzamento de todas as possibilidades de cursos que os alunos elegem.

Não entendemos essa permanente readequação do currículo como uma falha, ou como se os currículos antigos estivessem malfeitos; a entendemos apenas como a dinâmica da arte, que é a dinâmica do pensamento do homem, em constante crescimento, que, periodicamente e cada vez mais rápido, deve descartar velhas estruturas para readequar-se aos novos tempos. Um homem que avança tão rápido que fez do crescimento permanente, e, portanto, da crise, uma forma de vida.

Esse não será o último currículo, penso que, talvez, o que fizemos não é algo novo, mas é nossa particular maneira de fazer as coisas, de acordo com os tempos. Uma forma de pôr em cena o desejo permanente de nossos professores e dirigentes docentes, de buscar respostas aos novos questionamentos que, dia após dia, o homem faz a si mesmo.

**POR UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA
DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS**

Sandra Rey

A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA: ARTE COMO PROCESSO HÍBRIDO

Liberada de cânones, em especial o da *representação*, em vigor durante quatro séculos no mundo ocidental, a arte passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador. Na ausência de um conjunto de regras válidas e consensualmente aceitas que possam balizar a produção artística ante o "tudo pode" e os comentários, muitas vezes apressados, sobre a "falta de critérios" das manifestações artísticas, nas quais o artista buscará subsídios e encontrará respaldo para o seu fazer? Ao contrário do que se possa imaginar, a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados.

A arte contemporânea levanta a questão da ausência de parâmetros rigidamente estabelecidos. Não existe um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada *a priori* pelo artista. A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, "invente o seu próprio modo de fazê-la" (Pareyson, 1991, p.59). O artista contemporâneo, para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação.

A pesquisa *em artes visuais*¹ implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são

¹ Em nosso Programa de Pós-Graduação estabelecemos a diferença entre as duas formas de pesquisa, nomeando pesquisa *em arte* aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho, e pesquisa *sobre arte* a realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção etc. Ver, a esse respeito, nosso ensaio "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais" (1996), do qual retomamos algumas questões no desenvolvimento do presente trabalho.

investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de *möbius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" (p.59) e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra *teoria* deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável.

IDÉIAS, PROCEDIMENTOS E SIGNIFICADOS EM FORMAÇÃO E DESLOCAMENTO

Podemos identificar, na instauração da obra, três dimensões que se enlaçam de forma, às vezes mais, às vezes menos perceptível. Uma primeira dimensão, abstrata, processa-se no nível do pensamento e revela-se na forma de *idéias*, de *esboços*, muitas vezes sem grandes intenções, em algumas *anotações* improvisadas ou em *projetos* mais elaborados, que poderão, ou não, se concretizar em obras. Num segundo plano, temos a dimensão da prática feita de procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos. E, num terceiro nível — como tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a um certo estímulo —, a obra *em processo* conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. Dessa forma, a ela se articulam conceitos, e estabelecem-se elos entre as manifestações da cultura. A obra *em processo de formação* insere-se de maneira específica, algumas vezes peculiar, numa discussão proposta pela produção contemporânea e/ou pela História da Arte.

Isso em vista, podemos supor que é complexa a pesquisa em artes visuais. Se, por um lado, ela pressupõe o desenvolvimento de competências para a realização dessas três dimensões, sem dúvida, por outro, é ne-

cessário prever uma margem, durante a instauração da obra, para o que pode vir a acontecer — os *acazos* que podem redirecionar o processo.

Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual.

A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que esses objetos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre aspectos da própria arte e da cultura. Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões. A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas. A pesquisa faz avançar às questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos. É desafio constante para o artista-pesquisador provocar um avanço, ou, talvez, mais próprio seria dizer um *deslocamento*² desse campo específico de conhecimento que é delimitado pelas artes visuais.

UM SENTIDO ALÉM DO QUE VEMOS

A pesquisa parte de um pressuposto fundamental, que pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica*. A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente, aparente.

² Sugerimos a palavra *deslocamento* por ser muito questionável a noção de progresso em arte. Não podemos dizer que a arte contemporânea seja superior à arte clássica, nem esta superior à arte do período gótico, por exemplo. O que temos de ter presente é o vínculo estreito da arte produzida por uma sociedade com avanço do conhecimento, da tecnologia e das questões ideológicas e filosóficas e/ou religiosas.

Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de *iceberg*, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, idéias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade.

A dimensão teórica da obra constitui-se na colocação em cena de idéias, seja sob a forma plástico-visual, seja sob a forma de conceitos. Tanto no trabalho prático quanto na escrita, a teoria não pode ser tomada como um dado *a priori*. Em arte, constitui-se um equívoco pensar que os conceitos podem ser ilustrados.

É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta *singular* a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência, que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de *linguagens*.

A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura. Já os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar. Uma vez pinçados das condutas instauradoras da obra, balizam a pesquisa teórica. Frequentemente, a investigação teórica indica novas possibilidades para a resolução de procedimentos técnicos. A pesquisa em artes visuais parte da *maneira* como a obra é feita. *Manière*, na língua francesa, vem de mão (*main*); "a arte se faz com as mãos".³ Assim como o trabalho enfraquece se for mera ilustração de conceitos, por sua vez, os conceitos abordados pelo viés da teoria não podem ser meras ilustrações do trabalho acabado, ou palavras vazias. Eles se evidenciam no processo de instauração da obra e fazem a *articulação* entre aquela obra especifi-

³ "A arte se faz com as mãos. Elas são o instrumento da criação, mas, antes disso, o órgão do conhecimento" (Focillon, 1947, p.112).

ca, ou uma série de obras, e o campo de conhecimento específico e/ou interdisciplinar.⁴

O trabalho teórico sobre os conceitos traz à luz o que não fica visível na obra, cumpre a função de aproximar o que parece afastado, mas também de distanciar o que parece próximo, elucidando o posicionamento da obra (ou do seu criador) em relação à produção contemporânea ou àquela catalogada nos compêndios de História da Arte. Se quiséssemos dizer de uma maneira muito simples, a dimensão teórica implica que a obra possui um sentido *além do que vemos*.⁵

CONCEITOS OPERATÓRIOS

A obra como produto final acontece na *aïsthésis*. Ela, acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência. Pensemos, por exemplo, nas *Demoiselles d'Avignon* (Picasso) ou no *Grand Verre* (Duchamp). Mas, conforme Passeron (1996, p.28), "[...] a aura da obra única poderia ser apenas um mito se fosse somente de ordem estética, isto é, ficasse apenas na dependência do receptor". "A aura da obra se prende menos à mensagem proposta do que na sua 'presença' que se deve, na realidade, à 'insubstituível' mão do artista" (p.29). É algo que passa através dele. Então, sob o prisma da *obra em processo*, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são

⁴ *Interdisciplinar* porque os conceitos implícitos na obra podem remeter (e freqüentemente o fazem) a outros campos do conhecimento específico como a Filosofia, a Psicanálise, a Física, a Sociologia, etc., por inserir-se num debate proposto pela arte contemporânea ou pela História da Arte.

⁵ Esse sentido, para *além do que vemos*, remete-nos à célebre formulação de Paul Klee (1980), "a arte não representa o visível, a arte torna visível".

operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*.

A arte é, antes de tudo, a fabricação de alguma coisa (Soriano, citado por Passeron, 1996, p.26), e *conceitos operatórios* permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico. Podemos citar inúmeros exemplos na História da Arte, desde os conceitos que normatizaram a produção artística durante séculos (conceito de *representação* ou de *mimesis*, por exemplo) até as operações de artistas que, realizando deslocamentos prático-reflexivos através de sua obra, criaram seus próprios conceitos operatórios e acabaram por redirecionar o debate proposto pela arte em seu tempo: *ready-made* (Duchamp), *objet-trouvé* (Picasso), *parangolé*, *penetrável* (Oiticica).

A OBRA COMO INSTAURADORA DE LINGUAGENS

Na arte contemporânea, o *conceito de linguagem* ultrapassa as categorias fundamentadas nas técnicas⁶ e consubstancia-se na colocação em cena de uma série de códigos formais ou visuais, sejam eles concretos ou em nível de representação, assim como na articulação de significados através dos quais o artista manifesta sua subjetividade como uma essência que se comunica *na* — não *pela* — configuração formal e semântica da obra de arte.⁷ A linguagem do artista não se evidencia apenas na objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma "verdade" ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela *maneira de fazer* própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções.

⁶ Como algo intrínseco às qualidades oferecidas por determinada técnica, como, por exemplo, a linguagem do vídeo, do desenho, da gravura, etc.

⁷ Ver, a respeito do conceito de linguagem segundo Walter Benjamin, Rainer Rochlitz (1992, p.19-32).

Na arte, a pergunta *o quê* deve ser substituída por *como*: *como isso foi feito? Como isso produz sentido?*

Observamos como um fato na instauração da obra que, ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos (o *quê*), o artista o faz *à sua maneira* (como), manifestando sua subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção. A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados. *A obra instaura um mundo*, segundo Heidegger (1987) e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações.

O FALSO E O VERDADEIRO NA ARTE

Na ciência, podemos afirmar com segurança o falso e o verdadeiro. Já na arte, podemos até ousar proclamar o que é verdadeiro; mas quem, depois de Duchamp, se atreveria a afirmar categoricamente "isto não é arte?". Nelson Goodman desloca a questão "o que é arte?" para "quando existe arte?", isto é, em que condições um objeto funciona como objeto de arte e não como outro objeto.

A História mostra-nos que alguns artistas considerados "malditos" em determinada época redirecionaram o curso da produção artística em momentos posteriores. Pensemos em Cézanne e Van Gogh, por exemplo. Inúmeros artistas empenharam-se em borrar as fronteiras entre arte e vida, entre arte e ciência, arte e conceito, arte e natureza, arte e realidade, bem como entre as diversas categorias da arte: o que é uma pintura? Qual a diferença entre uma escultura e um objeto? Como se estabelece a relação entre obra e espaço de instalação? O que é uma instalação? A arte contemporânea mais coloca questões do que fornece respostas que possam ser catalogadas como "verdadeiras" ou "falsas". É mais precisamente na articulação de questionamentos do que na elaboração de respostas que podemos situar o seu vigor.

Se a obra está acabada e formalmente resolvida, o que realmente importa é a capacidade de mobilizar a produção de significantes.

A CONSTRUÇÃO DE UM MÉTODO ABERTO

Daí podemos concluir que o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade – como é o caso da ciência – mas, sim, a *instauração de uma verdade*. É preciso observar que a pesquisa em artes visuais é realizada segundo padrões científicos, embora seja necessário lançar mão de uma metodologia diferenciada. A pesquisa em arte pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, mas que também se diferenciam da pesquisa na área social, como até mesmo se diferenciam da pesquisa sobre arte, concebida a partir do produto final. A pesquisa em arte constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com características muito próprias a seu campo. Pressupõe uma abordagem específica do objeto artístico e requer questões metodológicas também específicas. Podemos extrapolar brincando e afirmar que não existe uma metodologia para a pesquisa em artes visuais, mas que esta modalidade de pesquisa é *(s)sem modelo*. A metodologia *sem modelo* implica que existam tantas metodologias quanto artistas e/ou obras, mas o que constituiria uma pesquisa *sem modelo* preestabelecido?

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está *em processo*. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, o trabalho com os conceitos relança o pesquisador em novas experimentações, entre as quais ele deverá aprender a discernir as que possuem estatuto artístico das que configuram meras experimentações. Nas artes visuais, todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita. O objeto de estudo, não existindo como um dado preliminar no referencial teórico, precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e se direciona como uma seta. São as interpelações da práxis

que indicarão e delimitarão a pesquisa teórica. Esse trabalho de pesquisa é bem diferente da pesquisa eminentemente teórica que se debruça sobre análises de obras acabadas, embora as duas modalidades pesquisem arte e sejam fundamentais para o desenvolvimento e a reflexão sobre a cultura.

Se imaginarmos que a arte se constitui num fluxo, a pesquisa *em* artes visuais situar-se-ia na nascente desse fluxo, enquanto a pesquisa *sobre* arte estaria localizada na desembocadura do mesmo fluxo. Podemos questionar essa idéia pensando que nascente e desembocadura se constituem no mesmo fluxo e que ambas realizam trocas e chegam ao mesmo destino: o espectador.⁸ Afinal, de um modo geral, podemos dizer que o objeto de estudo é o mesmo tanto na pesquisa *em* arte como na *sobre* arte: a obra. Sim, mas o importante é tomarmos consciência de que o lugar do pesquisador induz a posições metodológicas diferenciadas na pesquisa. Como o fim visado é o mesmo — a obra —, é importante salientarmos as diferenças de especificidades na abordagem do objeto. O que se constitui, porém, como fundamental diferença é que a pesquisa *em* artes visuais, situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante *devir*, isto é, em constante processo de formação/transformação, aproximando o conceito de *origem* segundo Benjamin (1985, p.43-44): "como algo que que não cessa de nascer no devir e no declínio".⁹

A PESQUISA COMO INSTAURAÇÃO DE UM LUGAR

O *lugar* onde nos situamos em relação à pesquisa, já vimos, muda as relações que estabelecemos com o nosso objeto de estudo. A pesquisa *em* arte aproxima-se da *utopia*.¹⁰ Utopia define-se como algo que não tem lugar ou, pelo menos, não possui ainda um lugar definido no tempo presente. A

⁸ "Como definir uma obra de arte digna deste nome, senão que o principal critério da criação é a eficácia da ação sobre o receptor?" (Rochlitz, 1992, p.142). Também podemos pensar com Duchamp: "a arte se dá no encontro de uma intenção com uma atenção".

⁹ Ver também, a esse respeito, os comentários de Didi-Huberman (1992, p.126-127).

¹⁰ No sentido original da palavra, cujo prefixo grego *u* indica negação, e *topos* significa lugar.

obra *se fazendo* constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória. Não podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará. "A obra é caminho dela mesma", segundo Klee. Essa *trajetória*, lugar onde a utopia se realiza, define-se com pertinência no conceito de *instauração*¹¹ segundo René Passeron. Nesse sentido, o estudo da obra em processo vai encontrar respaldo teórico e filosófico na *Poiética*.¹² A pesquisa em poéticas visuais apóia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua *instauração*, no *modo de existência da obra se fazendo*. O objeto da *Poiética* não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra *se fazendo*. A *Poiética* pressupõe três parâmetros fundamentais: *liberdade* (expressão da singularidade), *errabilidade* (direito de se enganar) e *eficácia* (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de *como* a obra é feita.

Na arte contemporânea, se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguiremos apreender a obra. Temos de ter explicações sobre a proposta e o modo de fazer do artista. A compreensão da obra passa pelo entendimento verbal, não podemos entender sem a palavra, embora seja preciso aprender a conviver com esse paradoxo: a palavra jamais poderá traduzir a obra. A linguagem verbal não a substitui mas é como o outro lado da mesma moeda. A obra deixa-se apreender pela linguagem verbal ou escrita. Obra e linguagem (oral ou escrita) são tão indissociáveis quanto o corpo e a mente, um precisa do outro para existir. Não é demais reforçar a idéia de que é preciso ter presente que, muitas vezes, o importante é invisível aos olhos, mas precisa ser desvendado.

¹¹ Instaurar uma obra de arte é dar existência a um ser que não existia antes. Contém a idéia de uma energia interna, como se a obra instaurada tivesse, a partir de um instante, que não é o instante em que está acabada, a força de irradiar por si mesma (Passeron, 1996).

¹² *Poiética* (de *poiétique*), termo cunhado por Paul Valéry em conferência do Collège de France para estudar a gênese de um poema. René Passeron ampliou a significação para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte. Ver Passeron, *Pour une philosophie de la création* (1989) e *La naissance d'Icare, Éléments de poiétique générale* (1996).

ALGUNS INSTRUMENTOS PARA ANÁLISE

Tentamos mostrar, ao longo desta argumentação, a inoperância de aplicações metodológicas como um aparato teórico estabelecido *a priori* pelo artista. Mas, tendo em vista os problemas abordados anteriormente, podemos nos perguntar se fica mesmo impossível estabelecer qualquer parâmetro para orientar essa atividade. Devemos, então, concluir pela impossibilidade em sistematizar a pesquisa em arte?

O que a pesquisa *em arte* requer de modo agudo é o difícil exercício da razão e da sensibilidade. A experiência da pesquisa no desenvolvimento de meu trabalho pessoal e na orientação de pesquisa de outros artistas me possibilita a consciência da administração de forças dialéticas operantes nessa atividade e da constante necessidade de ajustes entre esses dois pólos da inteligência e da psique humana. O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador.

Mas a experiência com a pesquisa em arte também nos permite estabelecer alguns instrumentos para uma análise *poiética* da própria obra e da(s) obra(s) de artistas que entram em relação com nosso trabalho, desde o nível mais simples até outros mais complexos. São eles que apresentamos a seguir.

a) Verbalizar

Durante a pesquisa, é importante falar sobre o trabalho, explicar para as pessoas o que estamos fazendo. Para o artista, nem sempre é fácil descrever o trabalho ou a sua proposta, no entanto, esse exercício é fundamental. É na interlocução com o outro que muitas idéias ou significados que ficam num nível mais inconsciente se explicitam.

b) Criar estratégias

Durante a pesquisa, podemos lançar mão de algumas estratégias, como, por exemplo, realizar descompassos: de maneira geral, é melhor terminar o trabalho prático antes da redação de qualquer texto final, mas a realidade é que grande parte das duas pesquisas, a prática e a teórica, é

levada concomitantemente. É preciso verificar algumas direções que a pesquisa sugere e que, muitas vezes, podem ser descartadas, mas que poderão servir mais adiante. Então, manter um diário de anotações (secreto) durante o processo de elaboração do trabalho prático, no qual possamos escrever todos os nossos pensamentos, sem censura, tem-se confirmado como ótima estratégia para a redação de qualquer texto teórico e/ou poético. Também é fundamental a elaboração de fichas de anotações sobre suas próprias obras e as de artistas que são referenciais para a pesquisa. Igualmente importante é fichar conceitos que possam ser colocados em relação com o trabalho realizado.

c) Estar atento às ambigüidades

Como na fita de *mæbius*, na obra, os contrários também se unem; portanto, na contradição pode estar a luz de algo que se apresenta escondido na obra. É importante observar o que parece contraditório na sua própria obra e nas obras dos artistas estudados. Durante o processo, podemos perceber coisas inusitadas. Muitas vezes, os artistas falam de impressões que só eles tiveram, ou de sensações e percepções singulares. Na contradição pode estar contido o núcleo das coisas. É preciso ler com atenção os escritos dos artistas, pois o que está dito nestes está, de alguma forma, expresso na obra. É necessário ficarmos atentos ao que, à primeira vista, achamos "sem importância". Pelo contrário, também devemos ficar atentos ao risco (ou à tentação) de cair numa hipersemiotização, isto é, atribuir sentido desmesurado a qualquer coisa que se faça.

d) Instrumentos para a pesquisa teórica

Coletar dados para a pesquisa teórica e, sempre que possível, ver as obras originais. Depoimentos e entrevistas (se o artista está vivo), a obra original (sem dúvida) e escritos do artista. Catálogos também são uma fonte preciosa. Consultar escritos dos artistas estudados, realizar entrevistas. Procurar, sempre que possível, as informações nas fontes. Estas são informações brutas para fazer e responder perguntas.

e) Conceitualizar

Aprender a fazer uso das ferramentas teóricas. Para descobrir como a obra funciona, precisamos de ferramentas teóricas. É aí que vamos excursionar em campos interdisciplinares: textos de História da Arte, Filosofia, Psicanálise, Sociologia, entrevistas e depoimentos de artistas, livros

de Física ou de outras áreas científicas, romances, etc., para, dessas excursões, voltarmos com conceitos que entram em relação com os procedimentos adotados para a realização da obra. Trata-se de ver como tal conceito de Benjamin, por exemplo, pode aplicar-se a tal obra, mas, também, trata-se de ver como outra obra pode servir como exemplo de enunciados teóricos. Podemos nos utilizar de vários autores, mas, como às vezes é importante reafirmar o óbvio, os mais úteis são os maiores. Como já havíamos mencionado em outro artigo, os grandes pensadores compreenderam muitas coisas e, invariavelmente, possuem três qualidades: profunda envergadura teórica; clareza, apesar da complexidade de seu pensamento; e, em muitos casos, produção de textos com notáveis qualidades poéticas. Se encontramos, por exemplo, em algum texto de artista ou crítico, uma citação de Merleau-Ponty que podemos relacionar com nosso trabalho, é importante para a pesquisa chegar até a fonte do conceito.

f) As análises comparativas

O comparatismo diferencial consiste na tarefa de aproximar o que parece muito diferente, diferenciar o que parece muito semelhante. Por exemplo, o *Nu descendo a escada*, de Duchamp, seguidamente é interpretado, em alguns livros de História da Arte, como um quadro futurista. Mas, segundo as declarações de Duchamp (Cabanne, 1987, p.55-58), durante a elaboração do *Nu*, não conhecia os futuristas e dizia não estar nem um pouco interessado nas questões da velocidade que os mobilizavam, mas no estudo do desdobramento do movimento a partir das experiências com a cronofotografia. Duchamp fala em "retardamento" do movimento. Esse exemplo ilustra que não podemos nos fiar apenas na aparência da obra, mas investigar nos seus escritos e procurar desvendar os conceitos que o artista está veiculando. É importante procurar diferenças no que, à primeira vista, pode parecer muito semelhante.

g) Redigir pequenos ensaios

É importante realizar exercícios de redação. É produtivo, desde o início da pesquisa, redigir pequenos ensaios. Pode ser eficaz que cada parágrafo receba um título, e uma boa estratégia para não perdermos o fio condutor é trocar o parágrafo quando mudar o assunto. Também uma boa maneira de organizar a redação é dividir em itens e a cada item atribuir um título. A escrita também envolve a aquisição de habilidades complexas, e

escrever pequenos ensaios prepara para o trabalho de maior fôlego antes de nos lançarmos à redação final.

h) Apresentar claramente sua idéias

Fazer um esforço em relação à clareza. Na redação final, organizar bem as suas idéias: a hipótese estabelece o fio condutor para a pesquisa e, na conclusão, é preciso dar uma resposta provisória para a hipótese. Na introdução, é importante redigir claramente as questões que norteiam a pesquisa e a hipótese perseguida. Num âmbito universitário, a pesquisa tem de trazer contribuições à área específica e acrescentar alguma coisa à pesquisa geral. Fazer pesquisa num âmbito universitário é assumir um compromisso com a produção de conhecimento.¹³ A dissertação ou a tese em artes visuais não está isenta dos padrões de rigor acadêmico que possam sustentar o desenvolvimento de conteúdos relevantes que realmente signifiquem uma contribuição ao conhecimento na área.

i) Expressar-se com propriedade v

Quando usar o *eu*, o *nós* e o *impessoal* na redação? A primeira pessoa do singular refere-se a tudo que é estritamente pessoal, como se supõe ser o caso da produção plástica. Usamos o *nós* quando teorizamos, quando nos referimos a conceitos ou idéias de autores, com a citação, quando for o caso, referência ou nota de rodapé para explicações complementares. E, finalmente, usamos o impessoal quando nos referimos a procedimentos ou mencionamos técnicas ou idéias de domínio comum. É preciso ter claro que a originalidade de uma dissertação está no fio condutor que propomos para explorar o campo de conhecimento que delimitamos, assim como, e fundamentalmente, na articulação que fazemos entre prática e teoria.

A escrita também é um processo. Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar as respostas, mas também não é certo que não tenhamos de mudar o rumo. A escrita também traça seu próprio trajeto, também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria. É importante lembrarmos, ainda, que a obra se constitui a partir da cultura que temos, e isto se cultiva. A clareza e a complexidade têm de entrar na estrutura do texto. Matisse, Duchamp, Klee,

¹³ De maneira alguma a dissertação de mestrado ou a tese de doutorado deve limitar-se à compilação de conhecimentos já veiculados.

Kandinsky e Oiticica, por exemplo, têm posições muito claras a respeito de suas obras, apesar da estrutura complexa de seus pensamentos e obras. Os grandes artistas, assim como os grandes pensadores, são, ao mesmo tempo, profundos, claros e também poéticos.

j) Apresentar os resultados de forma criativa

Não podemos deixar de considerar que a dissertação ou a tese é a reflexão resultante de um trabalho de criação. Então, é recomendável que o sumário e a apresentação final possam, de alguma forma, remeter ao trabalho prático. Se é indispensável escrever o trabalho dentro de padrões de rigor acadêmico, respeitando normas da ABNT, é muito importante, também, inventar uma forma de apresentar a dissertação ou a tese de modo que, na sua diagramação e na apresentação formal, leve em conta a obra produzida. É importante jogar o jogo da Universidade, mas também subvertê-lo.

LEITMOTIV: O PRAZER DA CRIAÇÃO E DA DESCOBERTA

Finalmente, se, por um lado, a pesquisa *em* artes visuais deve ser realizada com toda seriedade, por outro, é o prazer da descoberta e da criação que faz avançar a pesquisa. Se não podemos perder de vista que os obstáculos são inerentes a ela, devemos ter confiança, pois a experiência acaba nos mostrando que, quanto mais obstáculos, melhor é a obra, mais relevante é a pesquisa. Um termômetro para sabermos se estamos trilhando o bom caminho é uma espécie de entusiasmo e alegria que toma o artista-pesquisador diante das descobertas e da abertura semântica que é mobilizada pelo processo de criação e pela pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Müller, Paris: Flammarion, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ce que nous voyons ce que nous regarde*. Paris: Le Éditions du Minuit, 1992.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes. L'Éloge de la main*. P.U.F., 1947.
- HEIDEGGER, Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art*. Paris: Authentica, 1987.
- KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989.
- KLEE, Paul. *La pensée créatrice, écrits sur l'art 1*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Paris: Ed. Dessain et Tolra, 1980
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, 1992.
- PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- _____. *La naissance d'Icare, éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éd., 1996.
- PAREYSON, Luigi. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996.
- ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art, la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.

**A CRÍTICA DE ARTE
DEPOIS DAS VANGUARDAS
Ricardo Nascimento Fabbrini**

Com freqüência os historiadores da crítica de arte referem-se a Baudelaire, especialmente a seus artigos "Salão de 1845", "Salão de 1846", "A Exposição Universal de 1855" e "Salão de 1859" como sendo os textos inaugurais da crítica de arte moderna. Uma "crítica parcial, apaixonada e política", que, nas palavras do próprio Baudelaire (1995, p.673-674), embora busque "captar intimamente o temperamento de cada artista e os motores que o fazem agir" recorre também à "*análise e à descrição minuciosa de cada obra*" (grifo nosso).

Desde então, foi-se tornando assente que a crítica de arte, independentemente da referência teórica e do viés interpretativo assumidos, deve pressupor a individuação das obras e o conhecimento do *métier* do artista.¹ Foi-se consolidando durante o período das vanguardas (tomado aqui extensivamente, pois adotamos as categorias da historiografia da arte moderna – do impressionismo no final do século XIX, o momento inaugural das vanguardas heróicas, ao hiper-realismo ou minimalismo dos anos 70 do século XX, o ponto terminal das vanguardas tardias) uma crítica do particular, de uma forma artística singular que respira, contudo, a atmosfera dos movimentos vanguardistas.

Uma *crítica moderna* que adotou uma mesma estratégia discursiva: o ensaio. Pois, com o fim da idéia de sistema das artes e das preceptivas artísticas da tradição, o ensaio mostrou-se o meio mais eficaz de interpretação da arte *experimental* de vanguarda:

¹ O que inegavelmente é uma generalização, pois não visio neste texto reconstituir as diferentes posturas da crítica de arte, nem seus avanços e recuos em direção ao *particular* (a análise de uma obra singular), ao longo da modernidade (entendida como o período das vanguardas artísticas). Utilizo também o termo "crítica de arte" em sentido amplo, pois abarca os textos de resenhistas, articulistas de jornais e revistas, historiadores, cientistas da arte (psicanalistas, sociólogos, etc.), etc.

O ensaio, no modo de expor – afirma Adorno –, não deve fazer como se ele tivesse deduzido o objeto e que dele nada mais restaria a dizer. É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. (Adorno, 1986, p.180)

Só o ensaio podia acolher discursivamente esta arte moderna do frenesi urbano (futurista ou construtivista), da fragmentação da experiência (dadaísta ou surrealista), da pesquisa que sacudia o lastro do passado (expresso no *leitmotiv* de Ezra Pound: “make it new”).

O ensaísmo, esta prática de textos experimentais, álacres e lúdicos, como boa parte da arte de vanguarda, realizou-se de modo exemplar na *Teoria estética* de Adorno, obra inacabada, como exige o próprio ensaísmo, publicada em 1970, que se tornou referência nos estudos sobre a *modernidade artística*. Em seus ensaios que não fazem sistema, Adorno, sem fiar-se na “paixão” do crítico que fisga a “têmpera do artista” como propunha Baudelaire, analisa a “materialidade da linguagem” de obras particulares – da pintura (de Kandinsky, Klee, Mondrian), da música (de Schönberg, Stravinsky, Alban Berg, Webern, etc.), da literatura (Kafka, Thomas Mann, etc.) ou do teatro (Beckett e Brecht) – como forma de objetivação social (do “conteúdo objetivo ou de verdade” da obra) e como alegoria (do grego *allos*: outro; *agourein*: falar: sua “dimensão utópica” ou “revolucionária”). Criou um paradigma materialista de interpretação das vanguardas que valorizou, na tradição de Baudelaire, a especificidade da forma artística. Multiplicando as mediações entre a particularidade da obra e a totalidade do real (compreendendo sobretudo uma psicologia de massas e das mídias) por meio de *approaches* sucessivos, das investidas e esquivas da interpretação, Adorno inscreveu as obras vanguardistas em seus contextos históricos específicos, sem nenhum reducionismo mecanicista.

É claro que o *modus operandi* desse *Ensaio de ensaios* que deu visibilidade à constituição intra-estética das obras modernas sem, contudo, ofuscar a totalidade, ou impedir sua postulação, não produz as mesmas efetuações quando estendido, sem adequações, à produção artística pós-vanguardista. Para que esta perspectiva antidedutiva, antidogmática, anti-sistemática e interdisciplinar, pois aberta e inclusiva, possa interpretar a arte atual, ela precisa incorporar os desdobramentos recentes das ciências humanas.

O ensaio deve assimilar, da França, por exemplo, o estruturalismo (Barthes, Lacan, Althusser e Foucault), a filosofia do desejo de Deleuze e Guattari, e mais recentemente o pós-estruturalismo (de Baudrillard e Lyotard, entre outros), se quiser compreender o imaginário dos últimos trinta anos. É necessária uma ensaística que, sem abdicar da crítica do que é assimilado, atualize, multiplique e refine as mediações, adequando o instrumental analítico oriundo da *Escola Histórica de Frankfurt* (uma vez que estamos nos referindo, de modo bruto, às vertentes do pensamento contemporâneo) ao quadro epistemológico ou de distribuição dos saberes em constituição desde o início dos anos 60.

Essa proliferação metodológica ou ajuste dos saberes é indispensável para a inscrição da obra (pós-vanguardista) no contexto epistêmico atual. Ela possibilita a adequação das mediações que relacionam, em mão dupla, a obra singular e a totalidade do social. Num levantamento das ciências da arte, no início dos anos 80, Mikel Dufrenne (1982) enumerou – com este objetivo de atualizar-se em matéria metodológica – as “ciências da arte” (ou os diferentes tipos, os tradicionais e os de última geração, de interpretação do objeto artístico): a abordagem histórica, comparatista, sociológica, psicológica (gestáltica e fenomenológica), psicanalítica, antropológica, semiótica e informacional. Um elenco que poderia incluir a desconstrução francesa de Derrida, que encampou, por seu turno, as interpretações semiótica e psicanalítica.

É verdade que dessa iridescência das *ciências da arte* pode resultar um pastiche epistemológico e a impossibilidade de compatibilizar perspectivas tão diversas. Em mãos peritas, entretanto, esses estratos discursivos podem produzir um modo de exposição adequado ao *éthos* pós-vanguardista. Pois é da densidade dessa tessitura de saberes que depende a fecundidade operatória do pensamento (o que aproxima, sem prejuízo da distância irreduzível que os separa, os estruturalistas e pós-estruturalistas franceses dos frankfurtianos de primeira ou segunda geração) necessária à compreensão da arte atual.

Destaquemos a ensaística do americano Fredric Jameson, mesmo não endossando sua análise sombria que diagnostica *a crise da arte na pós-modernidade*. De *Marxismo e forma* dos anos 70 ao *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* de 1981, Jameson incorporou as diferentes teorias francesas dos signos, sem desviar-se, todavia, de sua rota dialética e materialista. Seu objetivo sempre foi “mapear uma totalidade”, ou seja, dar subsídios à compreensão da arte no “modo de

produção" da "sociedade pós-industrial" (Jameson, 1991, p.196-197 e 1997). Uma comprovação de que as diferentes ciências particulares da arte podem coexistir, sem que a interpretação recaia num ecletismo vazio. Uma coexistência que, se bem articulada, como em Jameson, permite a inscrição de uma obra singular no campo epistemológico ou no imaginário da sociedade atual: o período pós-industrial segundo o modo de produção; o pós-estruturalismo para a filosofia francesa; o período pós-vanguardistas para a História da Arte; o pós-modernismo para a história da arquitetura e a sociedade midiática, etc.

É preciso acrescentar que essa crítica de arte que mobiliza todo um aparato de saberes para situar a obra (evitando assim a oposição caricata tantas vezes repetida entre interpretações *formalistas* e *historicistas*) não deve variar apenas em função das opções teóricas preferenciais do intérprete (seu domínio numa determinada *ciência da arte*) mas, sobretudo, em razão das solicitações do objeto investigado.

Além desse trânsito entre os saberes, o crítico deve basear-se em diversas fontes textuais para interpretar uma obra particular que se apresenta *fenomenologicamente* aos seus órgãos do sentido. Ante a uma obra de vanguarda, ele dispõe dos textos do próprio artista (ou por ele subscritos, por exemplo, os manifestos); da crítica de arte em periódicos (que desempenha a função de cronista); da História da Arte (que procura ordenar a produção de um dado período em função de uma idéia reguladora (*o novo*, por exemplo, organizando as vanguardas); das ciências da arte, para falar como Dufrenne (que revelam que a obra de arte é uma forma de conhecimento do mundo ou, numa perspectiva hegeliano-lukacsiana, um momento determinado de autoconhecimento do "gênero humano"); e, por fim, a teoria da arte (que produz o sentido de um objeto artístico inscrevendo-o num quadro epistemológico, ou, de modo mais vago e literário, no *ar-do-tempo* de um dado período histórico). Níveis que não devem ser hierarquizados, uma vez que são igualmente indispensáveis e complementares.²

² Em *O espaço de Lygia Clark* (1994), procurei combinar esses diferentes planos discursivos. A fonte primária desse trabalho foi a *obra-trajeto* de Lygia Clark: o plano (*as superfícies moduladas*); o bicho (*as estruturas articuláveis*), as proposições construtivas mononucleares (que requerem a participação individual do ex-observador), binucleares e polinucleares (que incitam à participação grupal: *o corpo coletivo*); e os

Essa prática de mobilizar múltiplas referências teóricas e variadas fontes textuais para interpretar uma obra determinada abriu campo, contudo, para uma ensaística de efeitos retóricos. Difundiu-se tanto uma crítica de arte que se esgota na fatualidade, no recenseamento das obras e na reunião dos artigos sobre um determinado artista (na coleta de sua *fortuna crítica*), como a que, descartando-se das especificidades conceituais dos aportes teóricos invocados, recai num jargão *campi* ou num tom vago, entre o metafísico e o hermenêutico. Uma crítica que no primeiro caso fica aquém da interpretação, mesmo nas hipóteses de um arquivamento exaustivo, e, no segundo, simula pelo lustro da linguagem o trabalho do conceito (ausente e devido).

objetos relacionais (ou terapêuticos). Para interpretar essa trajetória, mobilizei, além de obras de artistas contemporâneos de Lygia, diferentes *fontes discursivas*: a) os textos, entrevistas e depoimentos da artista; b) os textos por ela subscritos (os manifestos); c) os textos de outros artistas de linhagem construtiva (como Hélio Oiticica e Lygia Pape); d) os artigos em periódicos (resenhas de exposições: Walmir Ayala, Reynaldo Roels Jr., Jayme Maurício, etc.); e) críticas em jornais e revistas, brasileiras e estrangeiras, que relatam sua trajetória (Frederico Morais, Roberto Pontual, Guy Brett); f) críticas fundantes que invocam as *ciências da arte* (Mário Pedrosa, Mário Schemberg e Ferreira Gullar); g) as histórias da arte que inscrevem sua obra no capítulo brasileiro (Pietro Maria Bardi e Walter Zanini) ou latino-americano (Marta Traba e Herbert Read) da arte construtiva; h) as ciências da arte, aptas a interpretar cada uma das fases de sua lógica evolutiva. As superfícies moduladas (anos 50) remetem à Psicologia da Gestalt (introduzida no meio artístico por Mário Pedrosa); os bichos e as proposições individuais (anos 60) invocam a Fenomenologia de Merleau-Ponty (divulgada por Pedrosa e Gullar); a relação entre o ato livre e o ato gratuito reenvia ao existencialismo francês (de Sartre e Camus), à Teoria Crítica da Sociedade ("A Ideologia da Sociedade Industrial" de Marcuse referida por Hélio em carta a Lygia) e à Teoria da Obra Aberta de Umberto Eco; as proposições coletivas (anos 70 e 80) impõem-nos a revisão freudiana – a filosofia do desejo de Guattari e Deleuze, a psicanálise de Melanie Klein, a antipsiquiatria anglo-americana de R. D. Laing e David Cooper, a psicologia de Winnicott, a lingüística de Edward Sapir, etc. A maior parte desses teóricos está indiciada nos textos, depoimentos e correspondências da artista. São sinais de suas preocupações teóricas (indissociáveis de sua *experiência vivida* como atestam suas cartas e diários) que apontam para ocupações artísticas (igualmente *vivenciais*). Outros autores, contudo, são apenas presumíveis, pois integram o imaginário do período. São autores de entrelinhas, que sussurram nas falhas de seu pensamento. Estas "referências" supostas que preenchem tais faltas são importantes para "construir as categorias subjacentes ao trabalho da artista demonstrando a coerência de seu trajeto", nas palavras de Celso F. Favaretto; e, por fim, i) a teoria da arte: pela sedimentação destes estratos discursivos é possível, texto a texto, configurar o imaginário, no interior de um quadro epistemológico, das vanguardas construtivas no Brasil. E, portanto, reconstruir obra a obra, traço a passo, a lógica orgânica da obra-trajeto de Lygia Clark.

Mas isso não significa que a dimensão literária ou metafórica da análise deva ser eliminada. Não se trata de opor a consistência lógica dos argumentos ao logro retórico, mas de ancorar as figuras de linguagem ou de estilo utilizadas pela crítica em bases conceituais. Pois os próprios conceitos, que não podem ser identificados à abstração dos universais, são elásticos, variáveis, submetem-se à força de extravio do significado, sofrem mutações conceituais, encenam, como atestam os próprios textos filosóficos ou psicanalíticos.

Em outros termos, o problema consiste em verificar em que medida o crítico de arte pode incorporar à sua rede de relações lógicas, que constrói argumentos, figuras formadoras de estilo, sem que seu texto se torne unicamente um texto ficcional. O importante é perceber que o estudo da metodologia da pesquisa em artes plásticas é indissociável (como no caso dos demais saberes) da investigação da relação entre os aparelhamentos analítico e retórico da linguagem. É que as figuras formadoras de estilo, eventualmente utilizadas pelo crítico, devem operar eficazmente no processo de interpretação e não apenas edulcorar o texto com o objetivo de, sofisticadamente, legitimar a enunciação e dar gravidade teórica ou amparo acadêmico à obra examinada.

II

Nesta segunda parte examinarei, assumindo os riscos de uma postura prescritiva, de que modo essa crítica de arte que avoca diferentes referenciais teóricos, que reúne as várias fontes textuais disponíveis e que equaciona discursivamente a tensão entre a imagem e o conceito pode interpretar uma obra atual ou pós-vanguardista.

Depois que a vanguarda entrou em recesso e virou *establishment*, pois institucionalizada pelos grandes museus e pelas mega-retrospectivas promovidas pelas bienais internacionais, a crítica deve ordenar o campo em dispersão da arte contemporânea, não mais em função do *choc* ou do *novo* (que até então orientava os historiadores da arte moderna), mas em razão do passado revisitado. Pois a produção atual pode ser definida pela preocupação comum com o tempo e pela nova significação que o passado, pré-vanguardista e vanguardista, vem assumindo desde o final dos anos 70.

E essa reorientação da produção exige do crítico a mobilização de conceitos ou idéias reguladoras que o habilitem a ordenar a *práxis* artística. Ante a produção presente, descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças (uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas), ele deve situar os novos artistas em relação à tradição. Seu objetivo não deve ser apenas a coleta de dados, a estocagem de informações eventualmente utilizáveis, mas a interpretação, a partir da análise de obras concretas, do sentido da produção artística após o esboroamento das vanguardas.

Cabe-lhe, portanto, registrar os diferentes modos de relação da arte contemporânea à tradição, compondo *linhagens* ou *séries*. As obras atuais, visadas pela análise, precisam ser confrontadas com as já repertoriadas pelos historiadores da arte. E, quando possível, tais *séries* (que substituem os movimentos artísticos) podem ser relacionadas às nacionalidades, procedimento aliás corrente entre os artistas desde o declínio do cosmopolitismo das vanguardas.

O objetivo do crítico não é modelar o campo das artes contemporâneas, mas postular as identidades inexpressas que o atravessam desvendando a lógica de seus impulsos. Desde que se constatou, no final dos anos 70, a natureza vacilante e provisória ou mesmo insuficiente de uma classificação puramente estilística, tornou-se necessária a adoção de novos critérios para ordenar a produção artística, pois se verificou que a pluralidade dos *approaches* dos artistas atuais borra as margens estilísticas, operacionais, apenas para interpretar o período das vanguardas. O próprio embaralhamento dos estilos vanguardistas, que se tornou recorrente, incentiva a recusa de uma classificação. Além disso, as mudanças contínuas verificáveis na trajetória de cada artista dificultam sua vinculação a um modo invariante e particular de produção. Muitos se alinham no correr de sua trajetória pessoal a várias linhagens desinteressando-se das categorias positivas da História da Arte.

O crítico de arte contemporânea deve, assim, substituir as taxionomias produzidas pelo *estilo* ou pelo *movimento artístico* pelo arranjo em *séries temporais* que não se excluem nem podem ser dispostas (diferentemente das vanguardas) numa ordem seqüencial. Não se trata mais de encadear as obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos: definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). O novo foi arquivado, segundo as interpretações atuais do período

modernista, como um fetiche conceitual, historicamente motivado, inseparável do conceito geral de progresso.

Finda a etapa vanguardista, artistas e, por conseguinte, a crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que "a arte não evolui ou retrocede, muda"; que não há "evolução estética" mas "desdobramento de linguagens" (Gullar, 1993, p.133-134). E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. "Não é o fim da arte", afirma Otávio Paz: "é o fim da idéia da arte moderna" (ou seja, "o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura") ou do "grande relato" das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard).³ Para eles, o caminho unívoco da História (a "lógica do desenvolvimento retilíneo e coerente das vanguardas") teria se seguido por histórias plurais que podem ser indicadas, como proponho aqui, por séries.⁴ Séries que são simultâneas e em sinapses (pois se entrecruzam) e que enredam o artista pós-vanguardista, embaralhador dos estilos postulados pelos historiadores da arte.

O recurso à série visa apreender as lógicas plurais, freqüentemente inclusivas, da arte pós-vanguardista que podem ser pensadas em função das operações efetuadas sobre os conjuntos dos termos culturais escolhidos. Seriado, o crítico não tomará a arte do presente por uma pura heterogeneidade, por uma diferença aleatória cuja efetividade seria impossível aferir. Partirá, ao contrário, do princípio de que é preciso aguçar a sensibilidade para as diferenças e reforçar a capacidade de suportar a plethora das particularidades, para então, ordenando-as em séries, configurar uma paisagem em grande parte ainda desconhecida.⁵ Séries que, pela condensação de indícios comuns, ou de efetuações artísticas análogas, poderão compor, no curso do tempo, um quadro de sintomas da arte posterior às vanguardas.

Optando pela seriação de algumas obras em função de suas homologias artísticas (que possibilitam a montagem de afinidades) e, quan-

³ Conforme Otávio Paz, *Os filhos do barro* (1984); conforme, também, Harold Rosenberg, *A tradição do novo* (1974); e, por fim, Jean-François Lyotard, *O pós-moderno* (1986, p.69).

⁴ Conforme Otávio Paz, *A outra voz* (1993, p.53); conforme, também, Jean-François Lyotard, *O pós-moderno* (1986, p.28).

⁵ Conforme, sobre a função das séries, o texto de Celso Fernando Favaretto, "Unidade e multiplicidade no debate pós-moderno", em *O uno e o múltiplo nas relações entre áreas do saber* (1995, p.29-33).

do possível, das origens nacionais dessas, o crítico evitará a totalização realista (as generalizações teóricas) e a fissão proliferante do nominalismo (a valorização da produção resistente à teoria). A enumeração das séries referentes tanto ao *objeto material* (a pintura e a escultura) como ao campo mais vasto dos *objetos estéticos* (o *objet trouvé*, o *ready-made*, a *assemblage*, a *performance*, o *happening*, a *instalação*, etc.) – os dois modos de existência da arte, segundo Gerard Genette –, efetuada pela crítica, não deve fundar uma classificação, mas apenas mostra que nem a *práxis* artística pós-vanguardista é arbitrária nem a reflexão atual é impotente para ordená-la ou mesmo explicá-la.⁶ Em outros termos, o desafio da crítica é mostrar que é possível interpretar a arte atual, não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística.

A crítica precisa, entim, conformar as suas efetuações a “esta verdadeira explosão do discurso da memória” (um “grande sintoma cultural das sociedades ocidentais”), no diagnóstico de Andreas Huyssen (1996, p.13-14), que presenciamos há quinze ou vinte anos. Expor, em suma, como vêm operando, nas artes plásticas, o olhar retrospectivo e o ato de lembrar, ou seja, examinar as implicações no campo da figuração dessa tentativa (e para alguns da impossibilidade) de articular o passado em memória.⁷

⁶ Para Gerard Genette, o período das vanguardas artísticas foi marcado pela transição da “arte autográfica” (do objeto material) à arte “alográfica” (ao objeto estético); conforme *L’Oeuvre de l’Art: immanence et transcendence* (1994, p.12). Se a prática da pintura no fim dos anos 70 reverteu momentaneamente este movimento engendrado pelas vanguardas, no fim da década seguinte renovou-se o interesse pela desmaterialização dos suportes tradicionais. E, na década de 90, conviviam sem disputa ou primazia estes “dois modos de existência da arte em nosso século” (p.39).

⁷ Outro desafio da crítica atual é a interpretação da *arte tecnológica* (uma *dobra* das vanguardas construtivas – o que também permite *seriá-las* –, que não possui, contudo, o mesmo poder de *punch* dos *movimentos modernos*: um futurismo *cool* de possibilidades artísticas em grande medida ainda ignoradas). Essa tecnologia em busca de um imaginário (ou códigos que sonham *devires* artísticos) exige mais do que nas linguagens tradicionais (na pintura, na escultura, no objeto, etc.) a multiplicação dos planos discursivos. É necessária a adoção de várias referências teóricas para atender a especificidade dessas novas mídias: um “lugar de passagem” entre os códigos (Peixoto, 1996). Lembremos também dos textos recentes de Jean-Marie Schaeffer (1996), Raymond Bellour (1997) e Arlindo Machado (1993), entre outros, que examinam o *estatuto* da imagem eletrônica. Estes autores que devem muito ao texto-tutor *A câmara clara*, de Barthes, mostram que a imagem eletrônica

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p.180.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*. Lisboa: Bertrand, 1982. (v.1 e 2).
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso Fernando. Unidade e multiplicidade no debate pós-moderno. In: MARTINELLI, Maria Lúcia; ON, Maria Lucia Rodrigues e MUCHAIL, Salma Tannus (orgs.). *O uno e o múltiplo nas relações entre áreas do saber*. São Paulo: Cortes/EDUC-SP, 1995.
- GENETTE, Gerard. *L'Oeuvre de l'Art: immanence et transcendence*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. UFRJ, 1996, p.13-14.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, s.d.
- _____. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP/Editora Boitempo, 1997.
- _____. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LYOTARD, Jean-François Lyotard. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- PAZ, Otávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC São Paulo/Marca D'Água, 1996.
- ROSEMBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.

(do vídeo, por exemplo) só ganha espessura, ou identidade artística, quando referida a outras mídias (e também à tradição). Como observamos não apenas nas obras de alguns videoartistas (Nam June Paik, Bill Viola, Thierry Kuntzel, etc.) mas também de cineastas (como Peter Greenaway e Jean-Luc Godard, que pictorializam o plano cinematográfico recorrendo à história da pintura e paralisam a imagem-movimento no instantâneo fotográfico). Essas interfaces no processo de estruturação da imagem impõem ao crítico – sobretudo neste caso – não apenas o recurso às séries, comentado neste item, como a mobilidade ou desterritorialização dos discursos descrita na primeira parte.

**PARTICIPANTES DO III COLÓQUIO
INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**