

O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia
da pesquisa
em artes plásticas

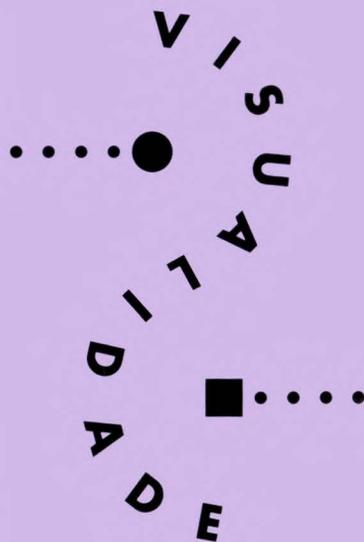
Blanca Brites
Elida Tessler
(Organizadoras)



Editora
da Universidade

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais
Instituto de Artes / UFRGS



O MEIO COMO PONTO ZERO



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL**

Reitora

Wrana Maria Panizzi

Vice-Reitor
e Pró-Reitor de Ensino

José Carlos Ferraz Hennemann

Pró-Reitor de Extensão

**Fernando Setembrino
Cruz Meirelles**

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor

Geraldo F. Huff

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Guimarães

Aron Taitelbaun

Célia Ferraz de Souza

Clovis M. D. Wannmacher

Geraldo Valente Canali

José Augusto Avancini

José Luiz Rodrigues

Lovois de Andrade Miguel

Luiza Helena Malta Moll

Maria Cristina Leandro Ferreira

Geraldo F. Huff, presidente



INSTITUTO DE ARTES

Diretor

Celso Loureiro Chaves

Vice-Diretor

Marta Isaacsson de Souza e Silva

**PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**
Coleção Visualidade

Comissão Editorial

Icleia Borsa Cattani

Maria Amélia Bulhões Garcia

Sandra Rey

Conselho Editorial

Blanca Brites

Elida Tessler

Helio Ferverza

Icleia Borsa Cattani

Maria Amélia Bulhões Garcia

Romanita Disconzi

Sandra Rey

Editora da Universidade/UFRGS • Av. João Pessoa, 415 - 90040-000 - Porto Alegre, RS - Fone/fax (51) 3316-4082 e 3316-4090 • E-mail: editora@ufrgs.br • <http://www.ufrgs.br/editora> • **Direção:** Geraldo Francisco Huff • **Editoração:** Paulo Antonio da Silveira (coordenador), Carla M. Luzzatto, Maria da Glória Almeida dos Santos, Rosângela de Mello; suporte editorial: Fernando Piccinini Schmitt, Gabriel Bolognesi Ferronato (estagiário), Luciane Leipnitz (estagiária) e Sílvia Aline Otharan Nunes (estagiária) • **Administração:** Najára Machado (coordenadora), José Pereira Brito Filho, Laerte Balbinot Dias e Mary Cirne Lima; suporte administrativo: Ana Maria D'Andrea dos Santos, Erica Fedatto, Jean Paulo da Silva Carvalho, João Batista de Souza Dias e Marcelo Wagner Scheleck • **Apoio:** Idalina Louzada e Laércio Fontoura.

O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas

Blanca Brites

Elida Tessler

(Organizadoras)



**Editora
da Universidade**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

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

© dos autores
1ª edição: 2002

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa e projeto gráfico:
Editora da UFRGS,
a partir da concepção original
de Ângela B. Fayet e Janice Alves

Revisão:
Luciane Leiphnitz

Editoração eletrônica:
Cláudia Bittencourt
Sílvia Aline Otharan Nunes

M514 O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/
organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. – Porto Alegre : Ed.
Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

1. Artes Plásticas – Artes Visuais – Metodologia. I. Brites, Blanca. II.
Tessler, Elida. III. Título.

CDU 7.01/.08:001.8

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023
ISBN 85-7025-624-8

**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, nortecendo 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 irredutível 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. E 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, norteadada 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 Lancri 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 Ladmiral (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 consequência, 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.