

YIFTAH PELED



Metodologias em Poéticas Visuais

RESUMO

A inserção de artistas na linha de pesquisa em Poéticas Visuais em diferentes programas de pós-graduação em artes visuais promove um processo de hibridização do papel desses atores. A combinação do artista e do pesquisador apresenta uma necessidade de construir metodologias adequadas aos objetivos desse campo de estudos. Para essa construção foram utilizados diferentes elementos: a fundante obra de Marcel Duchamp, o conceito de performatividade e a discussão crítica sobre o tema e teses e dissertações de artistas/autores que propuseram instigantes metodologias em pós-graduações na área de Poéticas Visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Metodologia. Poéticas visuais.
Performatividade.

METODOLOGIAS EM POÉTICAS VISUAIS

Introdução

“Obviamente, grande parte destes dados tem valor duvidoso e minhas interpretações – especialmente algumas delas – podem certamente ser questionáveis, mas eu suponho que uma abordagem especulativa solta sobre uma área fundamental de conduta é melhor do que uma cegueira rigorosa em relação a ela.”

Goffman, 1963 (tradução do autor).

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais se caracteriza como um campo que se dedica a projetos e trabalhos em artes visuais, com ênfase no desenvolvimento de poéticas e pesquisas, teóricas e experimentais, sobre processos artísticos,¹ utilizando diversos suportes. Essa linha objetiva desenvolver a investigação e a reflexão do modo de produção a partir das relações entre procedimentos e linguagens, buscando contribuir efetivamente para a prática, análise e construção do conhecimento do fazer artístico e de suas manifestações contemporâneas.²

Dentro desse perfil, essa linha de pesquisa torna-se um legítimo espaço onde artistas têm se envolvido na condição de pesquisadores com grandes desafios metodológicos, uma vez que eles buscam articular suas poéticas pessoais dentro de uma estrutura acadêmica, e também pela complexidade que transpassa a produção de um volume de escrita acadêmico.

Lancri (2002) destaca que a redação do texto que acompanha a pesquisa poética deve buscar a maior precisão possível no pensamento, sem, no entanto, racionalizar a arte. Isso significa situar a produção e não tentar meramente explicá-la, relacionando a teoria e a prática artística.

1
Definição da área de Concentração em Poéticas Visuais do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/57#arvi>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

2
Objetivo da área de Concentração em Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Campinas. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/pg/art.sobre.curso2007.php?id=2>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita. [...] A parte da 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 [...]. (Lancri, 2002, p. 19-18).

Pohlmann (2008) também contribui para a discussão afirmando que na pesquisa em artes visuais há um trânsito ininterrupto entre a prática e a teoria que não tenta “juntar” uma à outra, mas, antes, “ligá-las” em modulações e articulações de mão dupla. A arte contemporânea pressupõe mais dúvidas do que respostas e, neste sentido, a pesquisa em Poéticas Visuais tem o espaço para propor metodologias diferenciadas, de caráter experimental. Citando Ribeiro (s.d.): “é preciso estabelecer princípios de formação que não obstruam margens à experimentação”.

Para Plaza (1996), o fazer-pensar arte na universidade significa o estabelecimento de laboratórios vivos, sem uma estética rígida de cunho científico ou uma dicotomia entre saber e fazer. O que existe na realidade são “cruzamentos ‘intertextuais’ entre ciência e arte” (p.26).

A partir dessas premissas, esse artigo objetiva explorar conceitualmente o tema das metodologias dentro da linha de pesquisa de Poéticas Visuais, de modo a oferecer a artistas e pesquisadores subsídios para a construção de metodologias criativas.³ O artigo inicia com uma análise do conceito de performatividade para compreender as diferentes ações utilizadas como recurso artístico na contemporaneidade. Em seguida, apresenta-se a relação do artista com o elemento discursivo, pautado na obra de Marcel Duchamp. Essas abordagens apóiam conceitualmente a discussão que envolve a desmonopolização dos papéis rígidos no contexto cultural, com foco para a pluralização do papel do artista. O texto finaliza apresentando metodologias específicas de pesquisas de artistas contemporâneos em diferentes programas de pós-graduação em Poéticas Visuais.

I – Duchamp / Austin

A prática da performatividade torna-se cada vez mais relevante quando se trata da ampliação do campo de atuação do artista contemporâneo. Percebem-se, com frequência crescente, trabalhos de artistas que se realizam através de documentos, publicações, livros, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas e conversas.

O conceito de performatividade foi introduzido pelo filósofo e linguista inglês J.L. Austin. Seu artigo “Como fazer coisas com palavras”, destaca uma qualidade que se manifesta em algumas instâncias da fala. Para o autor, em tais momentos: “dizer algo é fazer algo” (1962, p. 147). A fala afirmativa pode adquirir características que são equivalentes ao fazer. Um exemplo é o ato cerimonial de confirmação no casamento que envolve a afirmação “*I do*” (traduzido da língua inglesa como “eu faço”). Para Austin (1962), tal afirmação é mais do que uma aceitação ou uma

3

Essa discussão é resultado de uma construção dialógica realizada durante o doutorado do autor na área de Poéticas Visuais na Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Tavares.

declaração, uma vez que ao emitir as palavras “estamos fazendo algo, mais do que nos reportando a algo” (p.147).

Um movimento lógico é examinar o campo cultural sob esta perspectiva, como Amélia Jones e Andrew Stephenson (1999), que indicam o método da performatividade como ferramenta para o estudo de cultura visual:

Adotar uma noção de performatividade como estratégia crítica dentro do estudo da cultura visual permite o reconhecimento da interpretação como um assunto frágil, parcial e precário que basicamente provê uma crítica da história e da crítica de arte tradicionalmente praticadas. (p.2; tradução do autor).

Assim, os desdobramentos artísticos podem ser vistos como uma condição de performatividade:

[...] o significado artístico pode ser entendido como uma encenação de engajamentos interpretativos que são por si só, performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático, com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado. (Jones; Stephenson, 1999, p. 1; tradução do autor).

O estudo da performatividade faz transparecer algo que antes era oculto, ou seja, como os discursos são promovidos e distribuídos para tornarem-se parte de um corpo social.

A ação performativa transfere o artista para um terreno duchampiano, em um contexto contemporâneo no qual o elemento discursivo é integrado tencionando e confundindo delimitações dos campos das artes visuais.

Essa ampliação também se relaciona com a quebra de fronteiras em relação à atuação do artista contemporâneo dentro do sistema cultural no qual a escrita desempenha um novo papel.

Ressalta-se o artista Marcel Duchamp como articulador discursivo, especialmente no caso de seus trabalhos mais potentes, os *ready-mades*, com destaque para *A fonte*. Sob a autoria de R. Mutt, o artista francês tentou, em vão, expor essa obra, rejeitada na mostra de artes da *Society for Independent Artists*, em Nova York. Ao publicar a imagem da obra, Duchamp revela sua autoria no jornal *The Blind Man* e torna pública a carta mandada para a comissão julgadora do salão, argumentando que Mutt “criou um novo pensamento para o objeto” (Duchamp *apud* Tompkins, 2004, p. 208). Com

essa operação, Duchamp se apropriou dos meios discursivos com instrumentos de afirmação de suas operações provocando um ruído no circuito da arte (Peled, 2007).

Duchamp estimula um estado de consciência que permite analisar criticamente sua obra em seu contexto. A operação que envolveu a inserção dos *ready-made* tem uma base discursiva e contextual importante para a produção de arte que se seguiu e para sua relação com a performatividade. O aspecto performativo e discursivo se torna referência à tendência contemporânea manifesta nas fissuras ficcionais que Robert Mutt descortinou.

Junto com outro trabalho, *O grande vidro*, Duchamp apresentou uma caixa com desenhos, notas e textos que complementam seu projeto. Nesse formato, o artista acrescenta mais uma rachadura⁴ processual no formato da obra de arte.

Foster (1996), ao analisar Duchamp, afirma que “ainda hoje em dia, poucos são capazes de aceitar o *status* da arte como um signo social emaranhado a outros signos em sistemas produtivos de valor, poder e prestígio” (p. 140). O papel do artista e seus formatos de afirmação acabam por receber um novo impulso a partir de Duchamp, modificando o campo das artes de forma definitiva⁵ e superando a visão kantiana do belo independente (De Duve, 1996).

2 – Pluralidade

Apoiados pelas bases históricas do academicismo, grande parte dos cursos de graduação em Artes Visuais no país ainda mantém a separação entre competências técnicas, inserindo seus alunos no campo das artes através das formalidades específicas da escultura, da pintura, da gravura, do desenho, entre outras áreas. Mesmo a arte digital e a *performance*, apesar de sua condição essencialmente híbrida, estão sendo enquadradas como novas categorias no contexto de formação acadêmica. Entretanto, na prática contemporânea essa visão separatista vem sendo gradualmente abandonada. Raramente, com exceção das mostras de arte digital/ tecnológica aparece uma exposição que restringe áreas a partir de técnicas. Atualmente parece vencida a ideia de sustentar o argumento de pureza formal.

Harrison e Wood (2003) mostram que a projeção modernista faliu também na divisão projetada entre o papel de artista e crítico, segundo a qual se supunha que “o artista fosse um ‘fazedor desarticulado’ em cujo nome o crítico apresentava sentidos e explicações inteligentes” (p. 207).

Outra forma de resistência, agora em relação ao artista pesquisador é abordada na publicação de textos de artistas de Ferreira e Cotrim (2006) que ressaltam oposição ao uso das declarações e palavras dos artistas, relacionada à teoria modernista. Os textos não só se integram à poética de cada obra, como também invadem o domínio do discurso da crítica e da história da arte.

4 A obra *O grande vidro* rachou quando foi transportada para o Philadelphia Museum of Art e Duchamp incorporou a ocorrência na obra.

5 A partir do Duchamp, a relação arte/ escrita ganha momento de destaque na literatura. O poeta Mallarmé explorou a ideia da espacialidade utilizada também na poesia concreta. Nas artes visuais a escrita aparece na arte conceitual, nas instruções Fluxus e nas obras/publicações e múltiplos.

Essa resistência compactua com a adoção de fronteiras definidas e de papéis distintos dos agentes do campo artístico, posição defendida em debate⁶ onde surgiu o questionamento da capacidade de rigor cognitivo e crítico do artista, sugerindo a posição da crítica especializada como um suposto árbitro mais qualificado e neutro. Tal postura tende a projetar gestos paternos para com o artista, contra uma burocratização de si próprio no contato com o sistema acadêmico.

Pertinente ao conteúdo acima explorado destaca-se o artista inglês John Latham, que em 1966 realizou um projeto denominado *Still and chew*. Latham retirou da biblioteca da *St. Martin's School of Arts*, em Londres, onde lecionava, o livro *Art and Culture*, do crítico modernista Clement Greenberg.⁷ Depois, solicitou a seus alunos que mastigassem as páginas do livro e cuspissem o papel em um frasco. A massa coletada foi destilada através de variados processos químicos. Quando Latham recebeu uma solicitação da biblioteca para devolver o livro, entregou o vidro com uma etiqueta intitulada “Essência de Greenberg”.⁸ A transformação da escrita pelo artista aparece como uma ação contestadora frente às ideologias imponentes projetadas por críticos modernistas da sua época e mostra também uma integração corporal, uma forma de digestão artística da escrita em um formato inédito e criativo, no qual um contexto discursivo crítico é incorporado e transformado pelo artista.

Na contemporaneidade artistas desempenham uma variedade de atividades no campo cultural,⁹ assumindo papéis de curadores, críticos ou editores. O conceito do *Artista-Etc*, de Ricardo Basbaum (2010), torna-se pertinente para destacar formas de atuação que valorizam os aspectos da crítica e da metalinguagem e que são ativados a partir de possíveis cruzamentos das funções no campo da arte.

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc). (p. 1).

Uma visão dicotômica sobre as funções do artista no campo da arte não parece corresponder às condições fluidas do artista contemporâneo. O campo cultural tornou-se um contexto complexo e atravessado no qual todos os agentes desempenham uma variedade de papéis. Nesse contexto, o artista da área de Poéticas Visuais pode desempenhar um papel dinâmico.

6

Menção a mesa-redonda Trópico na Pinacoteca: arte e universidade, realizada em 26 de junho de 2004, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, com a participação de Carla Zaccagnini (artista) e Tadeu Chiarelli (professor da ECA/USP, historiador da Arte e curador do MAM/SP) e coordenada por Lisette Lagnado. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2379,1.shl>>. Acesso em: 7 fev. 2010.

7

Clement Greenberg (1961) defendia uma manutenção purista entre as áreas do campo das artes, definindo-as como campos de competências distintas, ligados a seus suportes técnicos. Sua teoria advogava a exclusão do conteúdo político na arte e divulgava a supremacia do expressionismo abstrato como uma nova etapa da história da arte.

8

A ação rendeu ao artista uma carta de demissão da instituição de ensino. Sua obra foi adquirida e compõe acervo do *Museum of Modern Art*, MoMA, em Nova York. Mais dados sobre a ação encontram-se no texto “Leap in to the void” de Paul Schimmel (1998).

9

Kester (2004) sugere conduzir a arte da estética do objeto para um contexto dialógico na forma de uma “interação performativa” (p.10).

3 – O contexto de pesquisa em Poéticas Visuais

Nas últimas duas décadas, o ingresso de artistas com produção contemporânea em linhas de pesquisa de Poéticas Visuais nas universidades brasileiras possibilitou o surgimento de algumas propostas que estimularam uma reflexão sobre novas possibilidades metodológicas, destacadas a seguir. Algumas citações das metodologias utilizadas são apresentadas literalmente para demonstrar a forma precisa e específica dessas articulações.

A intenção dessa inclusão é apresentar um panorama e oferecer fomento criativo para artistas e orientadores que enfrentam o desafio de produção no campo das Poéticas Visuais, dentro do qual a construção de uma metodologia específica torna-se muito pertinente.

3.1 – “Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)”

Artistas que apresentam em seu trabalho um aspecto discursivo e já operam artisticamente dentro de um contexto ampliado de arte parecem gozar de certa facilidade de fazer um entrelaçamento mais fluido com o contexto acadêmico de Poéticas Visuais. Um exemplo desse perfil é o artista Ricardo Basbaum que transformou o título de sua tese em uma pergunta e uma proposição. Para Basbaum (2008, p. 9), o pensamento é “carregado de potencialidade plástica”, pautado em uma explicação química dos processos físicos. Em sua tese, o artista define uma metodologia complexa, na qual se destacam movimentos entre plasticidade, texto, ficcionalidade e autoquestionamento.

A pesquisa se desenvolve em duas etapas complementares: em um primeiro momento é elaborada a noção de *Künstlertheorie* ou Teoria de Artista, como procedimento de trabalho que envolve ao mesmo tempo a produção de textos e de obras de arte, articulando teoria e prática a partir de um sistema de revezamentos plástico-discursivos; em um segundo momento, procura-se desenvolver o que seria a teoria do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, com a utilização da chamada escrita de artista na elaboração de uma nova narrativa, que incorpora diversos escritos já existentes – articulando, deste modo, formas visuais e discursivas. Como resultado, é produzido um texto que ao mesmo tempo que se inscreve como teoria de artista (*Künstlertheorie*), indaga acerca da possibilidade de funcionar enquanto obra de arte. (p. 4).

A “Teoria do Artista” de Michael Lingner embasa a relação de Basbaum com a escrita e “extraí daí um jogo relacional produtivo” (p. 15). Nessa narrativa de um percurso histórico que inicia com o movimento para independência do artista no Romantismo, Lingner divide a relação do artista com a escrita em três etapas: constitutivas, integrativas e performativas.

A primeira etapa acontece a partir do afastamento de artistas do Classicismo, época na qual o texto do artista era separado da obra. Um exemplo é a obra do pintor Philipp Otto Runge. Depois é destacada uma nova condição do artista na Modernidade, quando acontece uma relação de integração na qual as camadas discursivas se tornam importantes. Tal relação pode ser percebida em artistas como Wassily Kandinsky e Marcel Duchamp. E a última etapa tem por base a Arte Conceitual representada pelo artista Joseph Kosuth que demonstra uma integração total da obra com a teoria. Kosuth (*apud* Osborne, 2002, p. 27), no final dos anos 60, declarou que “toda arte (após Duchamp) é conceitual (na sua natureza), porque a arte só pode existir conceitualmente”. Basbaum mostra que mesmo tentando afastar-se do formalismo Greenbergiano, a arte conceitual de Kosuth assumiu um formalismo da escrita que o artista tenta superar em seu projeto artístico.

O artista pesquisador procura resolver o problema das delimitações do contexto acadêmico ao afirmar que sua tese procura: “[...] contabilizar alguma presença como obra em sua efetiva condição como agregado plástico-conceitual, atravessada por um campo discursivo” (Basbaum, 2008, p. 16).

Parece que Basbaum está respondendo as críticas supramencionadas sobre o artista na linha de pesquisa em Poéticas Visuais quando afirma que sua escrita não pretende ocupar a posição de crítico de si mesmo e também procura não criar um texto crítico, mas estar permeado por ele na busca por “relações de alteridade” (p. 20).

3.2 – Lugares moles

Jorge Menna Barreto (2007), em sua dissertação de mestrado *Lugares moles*, apresenta conteúdo sobre o sentido do termo *site specific*, importado da língua inglesa, no qual a tradução pode ser compreendida como uma forma de leitura crítica. O artista apresenta os objetivos de sua metodologia:

A meta da pesquisa é dobrar o conceito implicado pelo termo sobre a própria palavra, ou seja, defender a ideia de que a expressão *site specific* é, em si, *site specific* e que, portanto, a sua utilização em outros contextos e línguas que não é seu de origem, deve sofrer algum tipo de elaboração ou tradução. O *site specific* não é entendido somente como assunto, mas como

um método de abordagem da própria dissertação como um espaço específico onde é possível propor uma operação artística. (Barreto, 2007, p. 10).

O autor usa neologismos como “texterritorialidade” para abarcar contextos de tradução nos quais ele insere sua invenção (p. 8).

A dissertação é atravessada por intervenções gráficas que o autor denomina como método negativo; linhas que, marcadas sobre a escrita,¹⁰ indicam uma “transposição contextual” (p. 17).

A pesquisa apresenta, primeiramente, o contexto de trabalhos relacionados ao *site specific* realizados pelo artista denominados como o “acontecido”. Em seguida, ele propõe o “inacontecido”, utilizando para isso variados autores e realizando uma das operações mais criativas da dissertação: um debate fictício, no qual Barreto dialoga com diversos autores ligados ao tema proposto por ele¹¹ e apresenta críticos e artistas, vivos e mortos, traduzindo suas falas como se estivessem em uma mesa redonda onde acontece uma troca de ideias que constrói uma especificidade do momento. Assim, os textos ganham voz através de suas interpretações e os vivos conversam com os mortos:

Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados conforme descrito no Método Negativo no início desta dissertação. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são de uma versão livre e experimental do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas. A exceção é a inserção de Paulo Reis feita diretamente no texto pelo próprio autor. (Barreto, 2007, p. 2).

Essa ação coloca em evidência a tradução contextual operada dentro de um campo discursivo da arte, no qual ideias se transformam em cada contexto de uso.

Em 2010, a publicação de mestrado de Barreto foi colocada a venda dentro do projeto *Loja*, da pesquisadora Regina Melim, como obra /publicação.

3.3 – Livro-obra.

A flexibilização do formato do volume de uma tese ou dissertação pode ser vista como o início da desconstrução do padrão acadêmico encapado. A relação

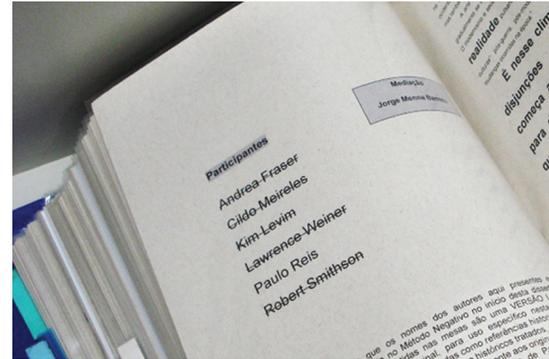


Figura 1. Detalhe da dissertação de Jorge Menna Barreto. Foto: Yiftah, Peled, 2009.

¹⁰ Essa operação gráfica remete a Joseph Kosuth e suas operações sobre a escrita, realizadas em instalações e obras. Por exemplo, na obra exposta *Here is an example* (1987) o ato de autoanulação refere-se a uma reformulação do sentido de sua própria escrita.

¹¹ O supramencionado livro de textos de artistas de autoria de Ferreira e Cotrim (2006, p. 9), pensado como espaço para “sugerir os possíveis diálogos de uma pluralidade de vozes”, coloca textos de artistas brasileiros ao lado de outros cânones dos anos 1960 e 1970, criando um diálogo discursivo entre eles. Tal publicação remete a uma operação parecida a de Barreto, mas sem o elemento inventivo que o artista insere através de uma conversa fictícia.

entre texto e o livro de artista¹² se torna pertinente. Nesse contexto, o volume da escrita torna-se um objeto de arte correlacionando com a poética do artista. A coerência poética do artista procura encontrar sua medida de coerência. Vitor Cesar, Carla Zaccagnini e Ana Maria da Silva de Araújo Tavares efetuam este tipo de operação.

O artista Vitor Cesar defendeu em 2009 a dissertação *Artista é público*, cuja metodologia foi assim apresentada:

Como metodologia para examinar tais questões, realizei uma reflexão sobre a minha experiência enquanto artista simultaneamente a uma abordagem teórica. Assim, a estrutura da dissertação se divide em dois núcleos: o primeiro apresenta um recorte de meu percurso artístico, que problematiza a forma do texto enquanto mediador entre o leitor da dissertação e as propostas artísticas realizadas. O segundo abrange uma contextualização teórica que discute a maneira pela qual as transformações das práticas artísticas, ao longo do século XX, abordam o conceito de público e esfera pública, tendo como referência Hannah Arendt, seguida de uma tentativa de aproximação de tais questões com o contexto brasileiro. O texto aqui apresentado é, por sua vez, uma conformação gráfica que pretende estabelecer visualmente as interconexões conceituais desse processo metodológico. (Cesar, 2009, p. 7).

A estrutura da dissertação de Cesar se estabelece a partir de dois núcleos distintos e entrecruzados, apresentados separadamente. O primeiro aborda a produção artística do artista; o segundo “atravessa”, usando seu próprio termo, sua produção. Nas palavras do pesquisador: “ainda que as partes sejam apresentadas separadamente, vale destacar que se tratam de camadas de um modo de trabalhar que se sobrepõem e são permeáveis entre si” (p. 16).

No capítulo “Como transformar obstáculos? De que maneira escrever sobre os trabalhos?”, Cesar se debruça sobre a impossibilidade de uma apresentação neutra: “esta dissertação é um objeto que procura estabelecer uma mediação entre o leitor e os projetos que aconteceram, por isso, ao mesmo tempo em que busca ser uma ponte entre os dois, também se constitui como um obstáculo entre eles” (p. 21).

No capítulo “Destinatários (relatos fragmentados de um público)”, através de depoimentos, Cesar traz uma reflexão do público sobre seu trabalho, mostrando as problemáticas e os hiatos que surgem no ato comunicativo da obra. Para diferenciar

12

O livro *A página violada*, de Paulo Silveira (2001), é uma referência que explora especificamente o formato de livro artístico, uma operação cada vez mais comum nos projetos em Poéticas Visuais.

esses depoimentos, ele digita o texto usando fontes diferenciadas, individualizando cada fala. Os depoimentos são anônimos, estratégia que coloca os mesmos como possíveis ficcionalidades criadas pelo artista sobre seu trabalho próprio.

Cesar, que também é *designer* gráfico, fez inserções completas em sua formatação original de textos de outros artistas como Felix Torres e Hélio Oiticica, permitindo uma integração da visualidade da escrita destes artistas no seu trabalho. A dissertação tem um forte apelo visual, fato que contribuiu para a construção de uma espacialidade que habita a escrita. Tal contexto remete a referência histórica da obra literária *Um lance de dados*, do poeta francês Stéphane Mallarmé, destacada por Campos *et alii* (1974); um marco poético onde a palavra ganhou uma dimensão composicional na página branca, tornando-se uma composição implantada nos limites territoriais do papel, distribuída como objetos em uma instalação. Essa aproximação entre escrita e artes plásticas tem sido cada vez mais explorada desde o início da modernidade e seu uso é radical na poesia concreta brasileira.

Resumidamente, pode-se afirmar que no campo das artes plásticas a palavra ganha mobilidade e é deslocada para o espaço. As ferramentas da era digital possibilitam a palavra ganhar ainda outras dimensões, em um formato cada vez mais explorado denominado hipertexto. O hipertexto oferece um contexto não linear de leitura, ligando o verbal e não verbal em uma condição multissequencial, proporcionando assim uma nova forma de experiência textual (Landow, 1997). Através do seu uso, a apresentação de trabalhos acadêmicos pode se tornar mais flexível ou até dispensar o formato impresso, principalmente se usa a linguagem hipermídia.

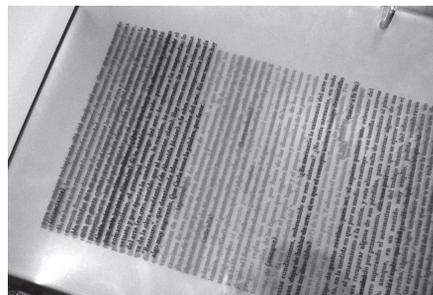
Para Salgado (2008), à hipermídia possibilita o formato de uma leitura mais complexa. O autor apresenta o potencial e a limitação dessa linguagem:

A linguagem hipermídia, portanto, traz consigo uma potencialidade para articulação das linguagens sonora, visual e verbal de modo não hierárquico de forma inédita na história. Entretanto, apesar das condições tecnológicas para que a hipermídia se estabeleça, os rumos que se sedimentam dia a dia estão cada vez mais distantes dessa possibilidade. (p. 6).

Na visão desse autor, um dos problemas que se apresenta no uso da hipermídia aparece quando “[...] os aspectos de linguagem ficam em segundo plano já que os *designers* foram desviados da ação projetual para a ação técnica” (p. 7).

Carla Zaccagnini (2004) em sua dissertação *A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra* esclarece que seu projeto “pretende ser a análise de um recorte de minha produção artística simultaneamente, um projeto artístico que não se realiza em nenhum outro suporte para além destas páginas” (p. 1).

Figuras 2 e 3. Detalhes da dissertação de Carla Zaccagnini. Fotos: Yiftah Peled, 2009.



A dissertação é apresentada em dois volumes de escrita presos na mesma capa. Os volumes se separam quando se abre a dissertação para leitura e, ao mesmo tempo, se sobrepõem, sugerindo a possibilidade de uma leitura dupla ou simultânea das duas partes.¹³

Os textos apresentados são da autora e do crítico de arte Santiago García Navarro. Zaccagnini explicou em entrevista a Ribeiro (s.d.) que a dissertação “partiu da compreensão de que o texto é, por definição, a matéria do trabalho acadêmico. E o resultado só traz textos e não tem imagem”. A colaboração entre artista e crítico se deu através da descrição de cada trabalho que a artista enviava:

O crítico respondia com inserções nesse texto descritivo. Daí a encadernação dupla: tem o texto dele impresso numa folha de transparência, que encaixa no meu texto, impresso em sulfite. O meu texto é o corpo da dissertação e o dele, um anexo – esta é a única maneira como eu poderia inserir o texto de outra pessoa no meu trabalho. Mas a ideia, claro, é que você leia o texto híbrido, formado pelas duas escritas. (Zaccagnini *apud* Ribeiro, s.d.).

A formatação dos volumes corresponde com o aspecto da interpenetração do texto crítico pelo texto do artista e vice-versa. Além disso, a parte direita do texto (do discurso crítico) é impressa sobre acrílico transparente, recurso que permite que parte do texto das páginas anteriores fique visível (visível até certo ponto; o texto torna-se opaco gradativamente, como ideias que só ganham foco na medida em que a leitura de páginas avança). Dessa forma, Zaccagnini proporciona diferenciadas formas de penetração em seu texto.

Na sua tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*, a artista Ana Maria da Silva de Araujo Tavares (2000, p. 45) afirma que “o trabalho de pesquisa nasce de preocupações germinais: a quem a obra se dirige quem é o seu sujeito? Enfocar essas questões significou não incluir o que

13

Esse recurso de sobreposição das páginas remete ao projeto que Latham instalou na fachada do *Flat Time House*, em 2003, denominada de *Book Sculpture*, relacionada a sua tentativa de unir ciência e arte. Mais informações em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/latham/furtherresources.shtm>>. Acesso em: 7 maio 2011.

é da subjetividade do artista, mas, sobretudo estar consciente do sistema na qual a arte se insere”. Seguindo essa lógica, Tavares expande o volume textual para uma dimensão espacial contextual. Na capa em branco da tese encontra-se um espelho redondo convexo que reflete o ambiente (no caso, a biblioteca da ECA/USP), como um espelho de trânsito, na qual as periferias normalmente imperceptíveis do trabalho ganham visibilidade.

Tal estratégia de uso do espelho que reflete o ambiente da biblioteca na qual se encontram outras publicações impossibilita a separação do objeto/tese de outros pensamentos ali presentes. O reflexo do espelho acaba também integrando outros cruzamentos, uma vez que muitos trabalhos de teses e dissertações presentes na mesma biblioteca são de artistas orientados pela professora e artista Ana Tavares. Como uma advertência de um sinal de trânsito, a forma convexa do espelho na tese se torna um alerta sobre a condição do leitor contaminado pela escrita.

3.4 – Ficcionalidade

Alguns trabalhos de pós-graduação focam na questão da ficcionalidade que já apareceu em projetos supramencionados e que atravessa qualquer escrita.

O texto de mestrado de Dora Longo Bahia cria uma versão brasileira do artista Marcel Duchamp, denominado na dissertação de Marcelo do Campo. Essa estratégia corresponde com a declaração de Thomas McEvilley (1991, p. 70) que afirma que: “não existe uma descrição neutra, todos os pronunciamentos sobre arte envolvem atribuição de conteúdo e este elemento apresenta um aspecto performativo”.

A metodologia é o jogo ficcional que a artista trama para os leitores, um jogo dentro do qual um leitor não informado estará em área de risco. O resumo já coloca uma dúvida sobre o destino do Marcelo quando Longo Bahia apresenta sua data de nascimento junto com a data do seu suposto sumiço. A narrativa apresentada pela pesquisadora leva o leitor a desconfiar das formas de legitimação da arte e do artista, da veracidade informativa e da criação do mito do artista. A figura do artista se torna uma entidade criada pelo “campo”; assim, o sobrenome do Marcelo se torna ainda mais pertinente (no sentido de valorização ou de sumiço) dentro de um campo cultural.

A introdução da tese questiona os limites da arte. Essa é uma dica para justificar a opção de Longo Bahia pelo uso do aspecto ficcional da escrita e da documentação fotográfica por ela manipulada. A operação reverbera dentro da diferenciação que Auslander (2006) usou para distinguir formas de divulgar a *performance*. Uma delas foi denominada de “documental”; a outra é uma categoria “ficcional”.

A tendência documental consiste em utilizar fotos de *performance* que dão uma impressão de veracidade sobre algo que aconteceu, um registro de um acontecimento “real”. A outra – ficcional – assume a invenção que reside em toda fotografia, mas

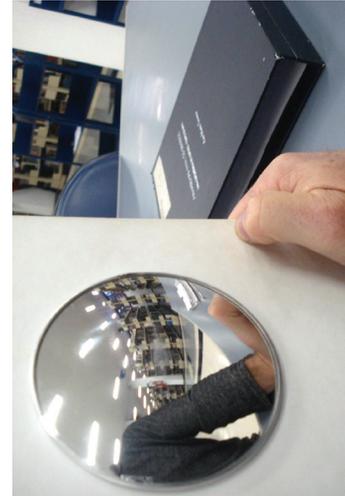


Figura 4. Tese de Ana Maria da Silva de Araujo Tavares, fotografada com leitor na biblioteca da ECA/USP. Foto: Yiftah Peled, 2009.

enquanto uma construção cênica fabricada. Algo como fez Yves Klein ao remontar imagens no seu trabalho *Leap into the void* (1960). Para Longo Bahia, toda obra de arte é um estado de suspensão entre a realidade e sua representação. Assim, ela explora no seu texto uma relação sobre a natureza da obra de arte em artistas como Smithson e Duchamp, bem como o uso de heterônimos por artistas como Duchamp e Fernando Pessoa.

O trabalho de Longo Bahia, apresentado como sendo de autoria de Marcelo do Campo, opera dentro de uma fissura da representação do texto científico que a área das Poéticas Visuais permite. A base de uma suposta verdade científica é manipulada. A artista usa variadas formas de afirmação para construir a figura de Marcelo do Campo, como no parágrafo abaixo:

Entrei em contato com sua obra pela primeira vez, ao pesquisar informações sobre o projeto da Vila Nova Artigas para o novo prédio do FAU no campo da USP. Junto às plantas de Artigas, encontrei cópias heliográficas de desenhos contendo os seguintes dizeres: planta modificada por Marcelo do Campo. Os desenhos eram muitas vezes absurdos, pois contrariavam as normas da arquitetura. (Longo Bahia, 2009, p. 18)

A ação de Campo, ao mudar as normas estruturais da planta e manipular a edificação que se torna insustentável, equivale à construção da metodologia de Longo Bahia que modifica estruturalmente as premissas da escrita acadêmica tradicional, bem como seus fundamentos embasados em uma suposta verdade.



Figura 5. Detalhe da dissertação de Dora Longo Bahia. Foto: Yiftah Peled, 2009.

Momentos criativos na dissertação acontecem quando a artista se integra com as obras de Marcelo do Campo, criando um “estado de suspensão entre situações e julgamentos” (p. 24). Através do vídeo preto e branco (*Ambiência 2*), apresentado como tendo sido produzido em 1971, Longo Bahia aparece deitada em uma postura de resistência estática a uma suposta tortura feita por uma figura mascarada que agora se tornou dominante. É quase inevitável concluir que o torturador de Longo Bahia é o fantasma criado por ela mesma que se torna mais potente.¹⁴

Longo Bahia destaca o sumiço de Marcelo do Campo na obscuridade do sul do Brasil:

No final de 1975, desiludido com os rumos da sociedade brasileira, Marcelo do Campo abandona suas investigações artísticas. Muda-se para Florianópolis para dedicar-se ao surfe e à criação de abelhas. Desde então, não se tem mais notícias de seu paradeiro. (Longo Bahia, 2009, p. 26).

Recentemente foi descoberto que Marcelo do Campo mudou de nome quando se refugiou em Florianópolis. Ele ficou conhecido no seu bairro como Marcelinho do Campeche. Marcelinho, mesmo envolvido com o surfe e as abelhas, continuou a produzir artisticamente e parte de sua produção foi realizada de forma colaborativa com outros artistas. Algumas dessas obras, descobertas recentemente, foram mostradas no Espaço de Performance Contemporâneo,¹⁵ em Florianópolis, em 2011.

Dialogando com a proposta de Longo Bahia, a dissertação da artista Marilé Dardot é composta de três partes. O segundo volume, denominado *Volume outro*, mostra que a dissertação também partiu da criação de um personagem. No primeiro volume, Dardot inventou a figura do colecionador Duda Miranda, cuja coleção é feita com obras que ele mesmo pode reproduzir.

O texto do colecionador faz transparecer como refazer e recriar obras a partir da memória. A lista de obras que aparece na sequência do texto confirma esta operação, uma vez que abaixo de cada título do artista aparece um complemento, “por Duda Miranda”, com data original da obra e a data em que ela foi refeita por ele.

A introdução é construída em um discurso pautado em pesquisa acadêmica e apresenta o sentido da ação do colecionador:

Neste sentido, as obras da Coleção Duda Miranda seriam consideradas falsas. Mas não consideramos Duda Miranda como um falsário no sentido usual do termo, pois ele não pretende enganar ninguém; não pretende, com suas peças, obter nenhum lucro financeiro (arte como mercadoria). (Dardot, 2003, p. 9).

14

Em 2010, Marcelo do Campo é apresentado como um dos artistas da exposição *Por aqui, formas tornaram-se atitudes*, com curadoria do Josué Mattos, inaugurada no SEESC Vila Mariana no dia 30 de novembro de 2010.

15

Disponível em: <<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/temporao.htm>>.

A metodologia de Dardot tenciona a relação com o verídico e torna a invenção do colecionador um instrumento de discussão sobre a posse e o valor da arte. A proposta também aborda o acervo hospedado no corpo e mente do leitor. Dardot oferece uma expansão da figura desse leitor quando provoca: “você também pode ser Duda Miranda” (2003, p.38).

Considerações finais

As formas artísticas das pesquisas aqui apresentadas demonstram a variedade de possibilidades para construção de instigantes metodologias no contexto das Poéticas Visuais. Talvez seja essa uma das contribuições mais importantes da inserção de artistas na academia.

O contexto certamente é um desafio que ultrapassa o formato acadêmico padrão e qualquer facilidade de escolha e de elaboração sobre um tema.

A proposição dos programas de Poéticas Visuais exige uma complefixação da relação entre pesquisador, orientador e o tema escolhido, bem como uma expansão e uma diversificação das propostas de metodologias que devem ser exploradas em tal programa.

Um programa de pós-graduação em artes voltado para artistas promove a criação de relações fluidas que problematizam uma divisão entre teoria e prática. Em alguns contextos desta pesquisa, o pesquisador/artista/acadêmico é mobilizado dentro de uma situação que permite uma plataforma performativa, um contexto estruturado para pesquisa e uma expectativa para a superação criativa de regras preestabelecidas.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *A Journal of Performance and Art*, v. 84, p. 1-10, 2006.
- AUSTIN, John Langshaw. How to do things with words. (1962) In: BIAL, Henry (Org.). *The performance studies reader*. New York: Routledge, 2004. p. 147-153.
- BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. 2007. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.*
- BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc*. 2010. Disponível em: <<http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html>>. Acesso em: 7 nov. 2010.
- _____. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – *Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.*
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CESAR, Vitor. *Artista é público*. 2009. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.*
- DARDOT, Marilá. *A de arte: a coleção Duda Miranda*. 2003. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.* [CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães]
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaios: Revista do Mestrado em História da Arte*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano V, n. 5, p. 125-152, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: Academic Press, 1963.
- GREENBERG, Clement. Modernist painting. *Arts Yearbook*: 4. New York: Art Digest, 1961.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. London: Blackwell Publishing, 2003.
- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (Org.). *Performing the body, performing the text*. London: Routledge, 1999.
- KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: UCL Press, 2004.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 19.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0: the converge of contemporary critical theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- LONGO BAHIA, Dora. *Marcelo do Campo: 1969-1975*. 2003. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.*
- McEVILLEY, Thomas. *Art and Discontent: theory at the millennium*. New York: McPherson, 1991. (Documentext)
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002. (Themes & Movements)
- PELED, Yiftah. *Ready made: inclusão ruidosa*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. v.1, p. 511-515.

POHLMANN, Angela Raffin. *Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais*. 2008. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2010.

PLAZA, Julio. Arte/ciência, uma consciência. *Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 19, n. 29, p. 24-33, set./dez. 1996.

RIBEIRO, José Augusto. *Arte e universidade: como foi o encontro Trópico na Pinacoteca*. Dossiê Debate/Em Obras. s.d. Disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,1.shl>>. Acesso em: 12 maio 2011.

SALGADO, Luiz Antonio Zahdi. *Hipermídia: a linguagem prometida*. Disponível em: <www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/.../artigo_livre_salgado.pdf>. Acesso em: 5 maio 2011.

SCHIMMEL, Paul. (Org) *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York: Thames and Hudson, 1998.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

TAVARES, Ana Maria da Silva Araújo. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. 2000. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ZACCANINI, Carla. *A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra*. 2004. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.*



YIFTAH PELED

Artista, formado em Escultura pelo Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/UDESC). Mestre em Teatro pelo CEART/UDESC, onde defendeu dissertação sob *performance*. Atualmente é doutorando no Programa de Poéticas Visuais da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, onde pesquisa o tema das Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance. É professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Contato: yiftahpeled64@gmail.com.