





Mário Azevedo

Artista plástico/visual, pesquisador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais desde 1993, onde também fez Graduação e Mestrado em Poéticas Visuais; Doutorado em Teoria, História e Crítica de Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio na Université de Picardie Jules Verne, em Amiens, na França.

RESUMO

Esse texto se propõe a comentar as inquietações que rondam o campo de conhecimento da arte durante a produção dos trabalhos de mestrado e doutorado, explorando suas tonalidades e nuances especiais. Nossos Programas de Pós-Graduação devem se lembrar, sempre, da liberdade intrínseca do espaço artístico e da riqueza que se desprende de sua investigação, estimulando reflexões sobre o tema.

Palavras-chave: *Teorias da arte, textos e/ou escritos de artistas, práticas de artistas*

ABSTRACT

This text intends to remark the concerns that surround the art knowledge space during the production of masters and doctoral works, exploring its tones and special nuances. Our Postgraduate Programs must remember, always, the intrinsic freedom of artistic space and richness that comes off of his research, stimulating thoughts on the subject.

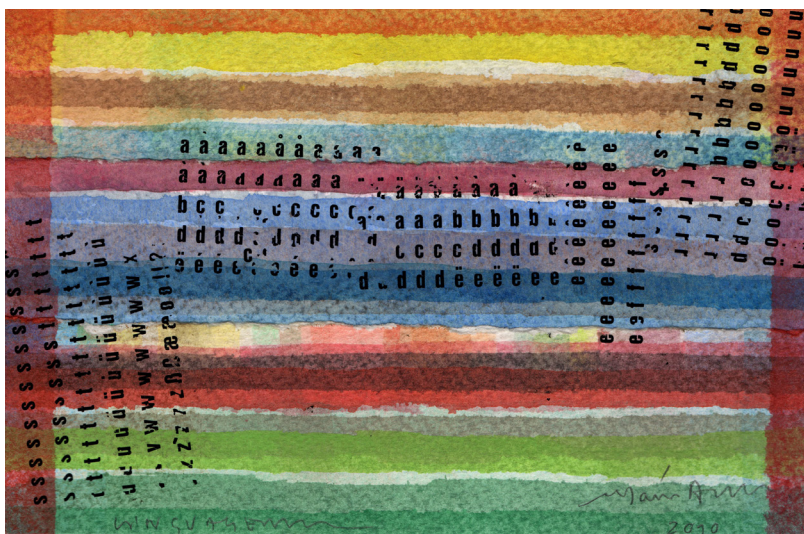
Keywords: *Theories of art, texts and/or writings of artists, artist's practices*

Teorias da arte, discursos e práticas de artistas, aqui e agora

O texto a seguir reúne e cria um novo formato para algumas notas desencadeadas há cinco ou seis anos atrás, quando fui convidado a orientar o trabalho de uma cara amiga¹. Pensei em escapar da tarefa – estava vivendo fora de Belo Horizonte e concentrado no meu próprio trabalho – mas foi impossível. Em seguida, aquele período regulamentar para elaboração de pesquisas e textos, trabalhando e escrevendo, passou sem outros problemas e a obra tomou corpo, ficando pronta em tempo hábil para sua defesa pela artista. Enfim, fui para a banca disposto a tentar iluminar alguns pontos obscuros desse campo em que nos encontrávamos tateando, palmilhando, descobrindo e demarcando espaços – simultaneamente doutorando e orientador – pulsantes de questões. Há, sem dúvida, uma espécie de trabalho extra que os artistas desenvolvem nas escolas de arte – como pesquisadores, pensadores e autores que deveras são, e por certo, há uma teoria que se desprende de sua obra que precisa ser examinada. Mas é urgente que se preserve em estado de arte todas essas ações e comunicações. Sinto que é preciso tocar nesse assunto.

¹ Trata-se do trabalho de Isaura Pena, “Dimensões do espaço - Quatro momentos”, para o Curso de Especialização em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG, no período de 2008/2009.

Imagem 1: Mario Azevedo. *Linguagem*, aquarela s/papel, 12,5 x 19 cm, 2010.



Entenda-se como teoria da arte, como toda uma atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte, ampliando e aprofundando o que a arte e seus espaços nos propõem, também como forma de conhecimento; como qualquer discurso cujos efeitos sobre o domínio artístico podem ser notados, ampliando o âmbito de seu alcance e exploração para além do que lhe é reservado, em geral.²

² Baseado em CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 9 - 21.

A teoria da arte é uma grande área de comentários que congrega teorias de fundação (ambientais e injuntivas), e teorias de acompanhamento (teorizações secundárias), teorizações práticas – como a crítica – e práticas pensadas e/ou teorizadas – como os textos de artistas – que podem ainda considerar, inclusive, a doxa e os lugares comuns, instâncias que podem ser tomadas como particularidades culturais, com seus rumores teóricos. São todos os estudos e estatutos da atividade e de sua produção, tomados amplamente.³

³ Idem.

Nos dias em que vivemos é impossível deixar de reconhecer que a arte pede formas específicas de discurso que congregam essas teorizações. Enquanto artistas – e por isso mesmo – atravessamos uma alternância entre saber e não-saber (em sentido clássico), que nos colocam às voltas com “códigos que se inventam à medida que se enunciam, estabelecendo uma ideia (vital) de jogo, cujas regras são inventadas enquanto ele decorre.”⁴

⁴ FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. In: *Porto Arte n. 4, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 1991, p.17.

A grande diferença da atividade artística para outras do conhecimento humano é sua liberdade intrínseca, seja ela imagem, texto, som ou outra coisa

qualquer: ela cria a si mesma. A invenção transcorre com uma autonomia natural – caracol marinho, redemoinho de vento, galáxia estelar – desde o criador com seus materiais até o espectador. O processo é, muitas vezes, a própria obra – opus/opera – pois há um jogo muito intenso em torno desse trabalho. “Toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica, e isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” e daí que “todo desafio de uma teoria consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita.”⁵ Neste caso, a escrita traça seu próprio trajeto e também se revela como processo de criação.

Desde meados do século XIX, “a conquista do campo artístico, foi acompanhada da exigência de tomar posse dos discursos sobre a própria arte e da necessidade de transformar e particularizar os modos desse discurso” principalmente por parte dos artistas.⁶ Para tanto, é só nos lembrarmos da intensidade com a qual os artistas modernos – na esteira do “Manifesto do Partido Comunista”, de Marx e Engels, em 1848 – publicaram seus manifestos coletivos, intensificaram o ato de escrever, iniciaram a publicação de revistas e tomaram a fala no meio das discussões intelectuais da época. Essas ações eram puro desejo de transformação – utópicas por certo – mas, pessoalmente, ainda as considero admiráveis. Não foi por pura afetação ou consciência de classe, por exemplo, que Baudelaire já pleiteava uma crítica poética, em sua época. Ele era um artista, um poeta, e exercia seu ofício criticamente.

Do mesmo modo podemos citar o “caráter descontínuo, fragmentário e inacabado dos manifestos dadaístas ou futuristas”, que não se limitaram a tornar seus conteúdos ambíguos, contraditórios e enigmáticos; este estilo “designava, por isso mesmo, do ponto de vista de sua enunciação, um aspecto importante de seu conteúdo”⁷: ao mesmo tempo em que recusavam a maneira discursiva como único modo de encadeamento racional das ideias e reivindicavam um modo de expressão específico de sua natureza, estabelecendo seu espaço neste campo e afirmando sua existência enquanto tal.

Além de apresentar suas particularidades, a teoria dos artistas mantém sempre um estatuto paradoxal: “extraída da prática e construída para sustentá-la, dela se emancipa relativamente, na medida em que o discurso deve aceitar leis próprias à substância linguística e às formas conceituais.”⁸ Quanto mais ela assume as formas de um objeto, mais leva essa direção adiante e assim (re)toma como sua essa face artística de base primordial.

⁵ FABRIS, Annateresa. *A pesquisa em artes visuais*. In: *Porto Arte* n. 4, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 1991, p.17.

⁶ CHATEAU, Dominique. *Linguagem filosófica e Teoria da Arte*. Cahiers do Beaubourg, Musée National d’Art Moderne, Paris, 1990, p.20.

⁷ Idem.

⁸ Ibidem.

Portanto, não acredito que existam diferenças fundamentais entre prática e teoria. É como se as teorias estivessem na obra e suas elucubrações sobre ela fossem dados suplementares: “como se [elas] fossem a nossa inevitável confrontação pessoal com os processos de criação”, a qual somos naturalmente impulsionados a cada passo, mais e mais profundamente, estando ou não dispostos a escrever sobre isso. Digamos que tudo depende de um certo manejo entre os elementos de que dispomos. Sempre penso que os desdobramentos do trabalho também podem ser outros trabalhos: um mergulho, um voo, uma costura, a fala, a escrita, uma colagem, uma conversa, um conjunto de indagações, uma ou duas respostas – ou mesmo o silêncio – como o registro das reflexões que sempre rondam todo fazer: é a própria experiência do artista que o autoriza a ter um ponto de vista diferenciado em qualquer coisa que faça.

No mais, é só reter a mesma coragem que – tiramos não se sabe de onde – temos ao expor nossas criações nas galerias e outros espaços, e escrever – sofridamente que seja – sobre o que ronda em torno delas, descobrindo ao final do processo que tudo vem da mesma fonte e se reúne num mesmo curso, que vai invariavelmente rumo ao campo geral, em que tudo e todas as coisas vão naturalmente dar e se misturar ao mundo, para se acabar e começar de novo. A História da Arte nos oferece nomes exemplares nesse sentido, que ampliaram sua produção para além da obra plástica, de da Vinci, Albrecht Dürer, William Blake e Nicolas Poussin, mais antigos, a Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Paul Klee e Joaquín Torres-Garcia, mais recentes, além dos brasileiros Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e Nello Nuno, (os dois últimos também foram, inclusive, ex-professores de escolas de arte belorizontinas), mais próximos de nós.

Analisando o estatuto das obras de artes plásticas/visuais no âmbito do saber, a atitude geral tende a considerá-las apenas como ilustração de uma ideia, um fenômeno, ou não considerá-las simplesmente, por não reconhecer a existência de um pensamento visual; isto é, um constructo dotado de leis específicas, capazes de nos fazer compreender o homem e os seres – sua humanidade, sua cultura –, além das questões e resultantes de sua vida neste mundo, físico e imaterial, sob um determinado cenário, como integrantes fundamentais de um momento social e universal, nos encaminhando para algo, sem dúvida, mais consistente e melhor.

Mesmo nos círculos mais intelectualizados – como as universidades, por exemplo – ainda existem muitas dificuldades em aceitar e compreender este tal pensamento visual; principalmente porque a visão de mundo

implícita na obra de arte não pode ser inferida partindo apenas de seus aspectos codificados segundo dados frios, à seco; mas a partir de uma análise formal e conceitual, mais integradora, que reconheça a autonomia da linguagem artística e sua capacidade de expressão diferenciada, através de instrumentos e meios semânticos próprios – linhas, manchas, cores, luzes, volumes, e também metáforas, alusões, jogos livres, poéticas híbridas ou mestiças, etc, etc.⁹ Seria ideal que a nossa sociedade estivesse pronta para essa interlocução com seus artistas (como um todo, se possível)!

Uma amostra clara das armadilhas assim abertas pelo sistema de oposição entre ciência e arte – visível x invisível – se encontra no lançamento de dados de produção no Currículo Lattes e sua pontuação. Nessa tabela duvidosa, por exemplo, a publicação de um romance por um determinado autor (depois de sua criação, redação, e aperfeiçoamentos, levada a cabo durante anos) vale menos que a posterior publicação, por outro autor, de um ensaio de poucas páginas sobre ele.¹⁰ Para quem trabalha com a criação – que é conhecimento – não há como aceitar que uma simples crítica seja prontamente mais valiosa que uma invenção, pois os seus sentidos fundamentais, bem como seus efeitos multiplicadores, são inteiramente divergentes.

Talvez o papel mais importante dos nossos recentes programas de Pós-Graduação, seja dar uma voz mais ativa aos artistas, criando a oportunidade de redimensionar sua expressão, de se integrar aos outros saberes e de oferecer esta produção aos outros em nível de igualdade. É também papel da arte, neste contexto, se formatar como um meio de enfrentar melhor o ambiente em que vive, numa rede de articulação bem mais complexa do que as visões corriqueiras a seu respeito. Hoje, estamos – quase todos – de acordo com Baudelaire, pois penso que já avançamos sobre sua época; ou não?

A natureza específica dos processos e suas resultantes deve constituir o cerne das reflexões do artista. Ciente dos próprios métodos e instrumentos, que ele deixe transparecer em suas considerações a invenção, a execução e a produção de suas operações, para que seus métodos se tornem públicos na sua obra. Assim, a pesquisa artística segue um caminho para afirmar sua diferença – e sua semelhança – num universo tão intensamente codificado, pois o método da criação – pesquisa artística – é pensamento e técnica, imaginação e fatura, criação de uma estrutura até então inexistente, corporificada na materialidade da própria obra de arte e graças a seus dados peculiares.¹¹

⁹ Conforme FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. In: *Porto Arte n. 4, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 1991, p.12.

¹⁰ O artigo *A arte não pode ser inferior à ciência*, do escritor e professor da PUCRS Charles Kiefer, traz um relato sobre o seu caso e aponta esse absurdo. (*Zero Hora, Caderno de Cultura, Porto Alegre, Sábado, 26 de Maio de 2012, p.6.*)

¹¹ Baseado em FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. In: *Porto Arte n. 4, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 1991, p.18.

Um verbete que define o termo artista em uma famosa enciclopédia diz: são criadores, aqueles que experimentavam a expressão, etc, etc e que lhes competia, enfim, “tirar partido sistemático das ambiguidades da posição que ocupam e do poder que essa lhes confere, para recusar toda e qualquer estandardização” – quer de sua atividade, quer de sua formação – e “reunir, em seu trabalho, as duas funções a que a sociedade desejaria alternadamente confiná-los: a de artistas tradicionais e a de intelectuais orgânicos”, não descansando sobre nenhuma delas.¹²

¹² Baseado em ZÍLIO, Carlos. Artista, formação do artista, arte moderna. In: *Arte & Ensaaios n.5, Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 1998, p. 73-78.

Isso é possível, tirando partido da distância especial que eles – os artistas – têm em relação à tradição e à própria vida social (e é bem isso que orgânico significa), para jogar, onde e quando lhes convier, com uma e com outra posição, afinal somos necessários em ambas; para afirmar e, eventualmente, defender com obstinação, certos valores de tal modo históricos, que não pertencem, de fato, nem a uma nem a outra coisa – tradição ou vida – e para assumir o partido da contradição, em todas as ocasiões, como o dever mais importante de um criador-intelectual.¹³

¹³ DAMISCH, Hubert. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. Citado por ZÍLIO, Carlos. *Artista, formação do artista, arte moderna*. In: *Arte & Ensaaios n.5, Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. 1998, p. 73-78.

Recentemente, um respeitado crítico escreveu sobre o lugar e o estatuto do artista na atualidade – estendendo essas ideias já colocadas acima – situando o artista no amplo exercício da arte: O artista contemporâneo vive em todas as formas de arte. “O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de [conquistar um] habitat. Reativar formas de arte já historiadas, mas também habitar outros campos culturais. O artista é um intruso permanente e a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para as indústrias [para as instituições fechadas] e para a sociedade de consumo.”¹⁴ É preciso considerar a produtividade – em seu aspecto mais ampliado – do conceito de exercício artístico em nossas atividades nos ateliês, nas universidades ou nos museus, como uma espécie de moto perpétuo, a razão combustível da atividade: o jogo sempre vale por si mesmo.

¹⁴ BOURRIAUD, Nicholas. O que é um artista (hoje)? In: *Arte & Ensaaios n.10, Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. 2003, p.40.

¹⁵ Tratam-se das referências a Hubert Damisch (em um texto de 1984) e Nicholas Bourriaud (em um texto de 2003).

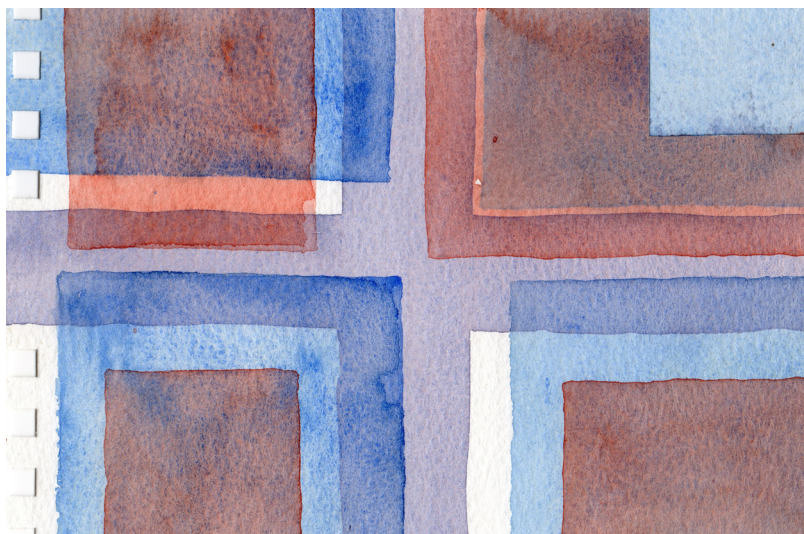
Para terminar – tramando essas duas falas¹⁵, apesar do seu intervalo de quase 20 anos – é possível afirmar que a vida, ou melhor, a sobrevivência do artista contemporâneo ainda está invariavelmente ligada ao verbo fazer (que também implica na ideia de criar); a uma certa ocupação, à instalação e à possível instauração de sua obra – hoje mais fluida – seja ela qual for, como for e aonde for.

Agradeço ao privilégio de estar aqui na Escola Guignard da UEMG – aonde já estudei por algum tempo e trabalhei também – que é para mim, uma extensão afetiva da Escola de Belas Artes da UFMG – aonde estudei, me formei e trabalho ainda hoje. A oportunidade de tratar desses temas em meio a artistas, estudantes e professores de arte durante essa “defesa” do trabalho de uma outra artista é realmente muito boa. Às vezes, sinto um certo desânimo ao constatar a ignorância de alguns colegas que ainda pensam que este lugar – uma academia contemporânea, onde todos estamos afinal – não nos representa ou, mais grave, não é adequado à nossa atuação. Não temos nenhuma culpa disso, mas possuímos responsabilidade nesses fatos. (Seremos ainda “acadêmicos”, naquele sentido? Ainda podemos falar assim? Seria mesmo tão grave pensar o que fazemos? E escrever sobre isso então; significa que fazemos mal feito?) Mas, penso que fazer arte – aqui e agora, inevitavelmente – já envolve o trato com uma certa militância em seu estabelecimento. Inventar coisas, textos ou imagens, tanto faz, nos vivifica e acredito que só isso nos liga, de fato, ao cerne da vida em movimento e ponto final. Portanto, é preciso continuar esse trabalho.

Nessa via aberta, será apenas através da nossa própria experimentação e empenho que as escolas de hoje – que nos reúnem e ratificam a nossa criação, e que alguns ainda chamam de Academias – se tornarão cada vez mais centros verdadeiros de invenção e estudo, usinas de conhecimento, de acolhimento e lançamento de ideias, de aprofundamento e expansão da arte. Não esperemos mudanças enquanto não nos responsabilizarmos realmente pelas direções que tomamos e indicamos junto aos outros, pois afinal somos simultaneamente artistas, pesquisadores, alunos e professores.

Se de fato estivermos envolvidos no processo de construção e sustentação ética de alguma linguagem criativa – neste país cheio de exemplos de qualidade variável – uma das coisas das quais tenho uma certeza de que temos a fazer é isso que estamos fazendo nesse momento: acompanhar e estimular toda reflexão que brota da obra de arte, que dinamiza o campo ao seu redor, consolidando o nosso trabalho nessa mesma instância em que ele surge, se dissemina e segue na edificação de uma cultura realmente verdadeira.

Imagem 2: Mario Azevedo. *Ilha*, aquarelas/papel, 12 x 18 cm, 2010.



REFERÊNCIAS

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FABRIS, Annateresa. *A pesquisa em artes visuais*. In: Porto Arte n. 4, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.

CHATEAU, Dominique. *Linguagem filosófica e Teoria da Arte*. Cahiers do Beaubourg, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1990.

ZÍLIO, Carlos. *Artista, formação do artista, arte moderna*. In: Arte & Ensaios n.5, Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p. 73-78.

BOURRIAUD, Nicholas. *O que é um artista (hoje)?* In: Arte & Ensaios n.10, Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.