

A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea

Sandra Rey

É doutora em Artes e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I, França. Professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na área de Poéticas Visuais na pós-graduação e Computação Gráfica, na graduação. Coordena o projeto de pesquisa "Processos híbridos na arte contemporânea"-UFRGS/CNPq.

RESUMO

O artigo aborda as especificidades dos escritos de artistas enquanto instrumental para pensar a inserção da produção pessoal no campo da arte e seus possíveis desdobramentos, contextualizando essa prática numa análise retrospectiva e discorrendo sobre as dificuldades epistemológicas inerentes a esse tipo de reflexão.



A primeira edição de uma revista ligada a programa de pós-graduação em artes visuais pode ser uma boa ocasião para refletirmos sobre a natureza e especificidades dos escritos de artistas. Em se tratando de publicação universitária, editada por programa que abriga cursos de mestrado e doutorado direcionados à formação de artistas-pesquisadores, seria talvez pertinente examinar o estatuto dos escritos de artistas frente à crítica de arte, tecendo considerações sobre o assunto e sobre as condições metodológicas de tal empreendimento, demarcando distinções desse gênero na produção teórica das artes visuais.

Pode-se considerar a relação do artista com a palavra e com a escrita um dos marcos da arte contemporânea. Essa relação, portanto, não constitui novidade. A escrita sempre ocupou parte importante nos processos de artistas inovadores. Através de anotações em diários de bordo, textos e manifestos, os artistas lançaram, ao longo da história da arte, as bases teóricas de suas produções individuais ou de grupos a que pertenciam, refletiram sobre as condições técnicas do trabalho de arte, analisaram a obra de antecessores e de colegas contemporâneos, colocaram em discussão as bases teóricas e pressupostos conceituais do fazer artístico, assim como, desde finais do século XIX, não deixam de tecer considerações críticas sobre os sistemas das artes, propondo alternativas.

Também no contexto da arte contemporânea esse trabalho, de cunho reflexivo, conceitual e teórico, supõe preparo. Aí situa-se a importância das universidades na formação dos artistas e assistimos, com entusiasmo, a uma afluência cada vez maior de candidatos nos processos seletivos da pós-graduação, assim como ao crescimento quantitativo e qualitativo dos programas em artes visuais no país.



¹Ver, a esse respeito, a introdução do livro *A tecnologia na arte*, de Edmond Couchot (2003, p. 11-20), intitulada “Sujeitos e sujeito-eu”.

²O desenho, a pintura, a escultura, a gravura...

O trabalho voltado para a pesquisa de artistas, desenvolvido na pós-graduação, adota o seguinte pressuposto de base: os fundamentos conceituais do trabalho de arte são indissociáveis dos procedimentos técnicos.

Onde situa-se o respaldo para tal pressuposto? Na natureza profundamente “impura” da arte contemporânea.

Diante de tal pressuposto, é preciso considerar que muitos processos artísticos contemporâneos não partem mais de um saber fazer técnico e específico das artes plásticas – regulamentado pela aprendizagem do ofício do desenho, da pintura, da escultura, da gravura – mantido e transmitido pelas escolas de belas-artes até meados do século XX.

No contexto das produções artísticas pós-anos 1960, as universidades passam a desempenhar um papel cada vez mais importante na formação dos artistas, por razões óbvias de inserção das práticas tanto no nível técnico quanto conceitual, em diversos campos do conhecimento.

Efetivamente, para desenvolver uma produção em artes visuais, hoje, não é mais imprescindível passar horas a fio a desenhar diante de uma natureza morta ou de um modelo vivo, mas pesquisas em bibliotecas e arquivos, assim como imersões em laboratórios são cada vez mais importantes. Não que o conhecimento específico da área tenha se tornado inútil, ou que as especificidades técnicas das categorias tradicionais da arte tenham deixado de ser relevantes para se fazer arte. Porém, deixaram de ser imprescindíveis.

Paradoxalmente, isso ocorre devido à natureza da própria arte, que é de estar em consonância com aspectos da cultura e do desenvolvimento

científico da sociedade.¹ Com a complexidade do desenvolvimento tecnológico contemporâneo, os avanços dos meios de comunicação, a globalização e o desenvolvimento das ciências, procedimentos técnicos de outras áreas são assimilados, deslocados, apropriados pelo campo das artes visuais. Em uma sociedade complexa como esta em que vivemos, as especificações técnicas que regulamentavam o ofício dos artistas plásticos cedem lugar às mais diversas hibridações e contaminações.

Diante de tal contexto, os conceitos realizam uma tarefa metodológica, anteriormente ao encargo das tradições disciplinares, classificadas como categorias da arte.²

Os conceitos, se claros e bem definidos, são um instrumental para pensar a inserção da produção pessoal no campo da arte e seus possíveis desdobramentos; facilitam o entendimento intersubjetivo e mapeiam as relações interdisciplinares propostas pela obra.

A relação mantida com os conceitos na instauração do trabalho de arte contemporânea, porém, não se dá de forma unívoca, muito menos unidirecional, como ocorria com normas e regras propostas pelas tradições disciplinares que regulamentavam os procedimentos técnicos do artista, zelosamente transmitidos pelas escolas de belas-artes. Na arte contemporânea, os conceitos não são isentos de contradições e podem perder sua validade. Em vez de normativos, demandam submeter-se ao escrutínio constante para avaliação de sua pertinência em face de eventuais deslocamentos da proposta, operados durante o processo de criação.

Ocorre que, durante o processo, os procedimentos instauram conceitos e, por sua vez, a pesquisa

no campo conceitual pode alterar os procedimentos. E o processo da obra passa a constituir-se, então, por essa alternância entre prática e teoria, por esse vaivém entre ações e conceitos.

³http://www.fapesp.br/agencia/boletim_dentro.
Consulta realizada em 27/11/2007.

O exercício da escrita pode, entretanto, colocar ao artista certas barreiras na abordagem do objeto. Ao nos confrontarmos com o campo teórico, adentramos um campo minado no qual urge resguardar-se contra certas armadilhas, entre elas uma que pode trazer conseqüências as mais nefastas ao trabalho: pensar que os escritos de artistas endossam a obra. É um outro tipo de análise – não avaliativa – que o artista estabelece com sua produção. Nunca é demais lembrar o primeiro parágrafo do texto de Marcel Duchamp (1992) sobre o processo criativo: “Consideremos inicialmente dois fatores importantes, os dois pólos de toda criação de ordem artística: por um lado o artista, por outro o espectador que, com o tempo, torna-se a posteridade”.

O TRABALHO VOLTADO PARA A PESQUISA DE ARTISTAS, DESENVOLVIDO NA PÓS-GRADUAÇÃO, ADOTA O SEGUINTE PRESSUPOSTO DE BASE: OS FUNDAMENTOS CONCEITUAIS DO TRABALHO DE ARTE SÃO INDISSOCIÁVEIS DOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS.

É preciso ainda concordar com Duchamp quando afirma que “o artista, apesar de suas melhores intenções, não desempenha nenhum papel no julgamento de suas obras” (1992). Certamente é ao espectador (e ao crítico, enquanto espectador avisado) que cabe essa função.

Isso posto, qual seria a contribuição dos escritos de artistas ao campo da crítica? Ana Belluzzo, em entrevista,³ afirma que “os escritos de artistas são muito importantes para a pesquisa porque se baseiam na experimentação e traçam análises que a crítica jamais poderia supor”. Sim, mas também elucidam questões e posicionamentos do próprio artista, muitas vezes sugeridos ou colocados abertamente pelo trabalho. Fornecem indicações sobre a proposta, a genealogia e a trajetória da obra. Situam movimentos, tendências e referências artísticas adotadas. Mas, se os escritos marcam os posicionamentos teóricos dos artistas, não seria demais enfatizar que devem evitar interpretações. Nunca devem visar ao esgotamento do potencial semântico da obra. É preciso ter clareza de que os escritos de artistas envolvem uma reflexão e análise que se situam do lado da criação e do processo, não da obra acabada.

A história da arte sempre pode elucidar nossos posicionamentos e, nesse sentido, observemos certos deslocamentos nos escritos dos artistas do modernismo para o que hoje denominamos arte contemporânea.

No modernismo, os escritos de artistas são marcados por inflexões importantes, que intervêm no destino e nos rumos da arte de então. Seus manifestos foram determinantes para contestar e desautorizar as bases teóricas e conceituais da arte vigente, herdeira de uma tradição mantida durante quatro séculos pelas grandes instituições culturais ligadas às escolas de belas-artes, assim como pelo sistema das artes constituído pelos grandes museus e galerias. Os diferentes manifestos que estruturaram o período modernista são pautados pela conjunção “ou”, na medida em que se opõem francamente à tradição e se apresentam como alternativas aos seus cânones teóricos e técnicos.

OS CONCEITOS, SE CLAROS E BEM DEFINIDOS, SÃO UM INSTRUMENTAL PARA
PENSAR A INSERÇÃO DA PRODUÇÃO PESSOAL NO CAMPO DA ARTE E SEUS
POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS; FACILITAM O ENTENDIMENTO INTERSUBJETIVO E
MAPEIAM AS RELAÇÕES INTERDISCIPLINARES PROPOSTAS PELA OBRA.

Os manifestos são marcos fundadores de novos procedimentos em torno dos quais reuniam-se grupos de artistas na virada do século XX, para produzir obras por aderência teórica, metodológica e procedural aos novos paradigmas neles apregoados. Eram assinados pelos artistas ou por um crítico que assumia para si a tarefa de elaborar teoricamente os postulados do grupo.

Na arte pós-anos 1960, porém, os escritos de artistas mudam de estatuto: já não visam a atacar os cânones das instituições culturais ligadas aos sistemas da arte, nem se preocupam em ditar novas leis e princípios, supostamente válidos para todos.

Essa nova posição vincula-se a uma grande liberdade na maneira como a arte contemporânea lida com temas, técnicas, materiais e procedimentos. Constatam-se uma enorme diversidade de manifestações, heterogeneidade de técnicas, proliferação de meios e procedimentos, um vínculo cada vez mais estreito com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia. As múltiplas manifestações que se inscrevem no campo da arte contemporânea passam a associar-se à inflexão da conjunção “e”; tornam-se “aditivas”, porque qualquer procedimento ou objeto pode migrar para o campo da

arte, tudo dependendo da proposta e operação realizada pelo artista.

Nesse contexto, a escrita torna-se um elemento importante nos processos de produção, mas a expansão do campo nas práticas artísticas contemporâneas implica administrar, no nível da escrita, certos problemas epistemológicos: como abordar um objeto (o processo artístico como pesquisa) cada vez menos demarcado e submisso a uma regulação disciplinar determinada, cada vez mais mesclado de dimensões culturais, sociais, políticas e antropológicas? Por envolver princípios metodológicos transdisciplinares, programaticamente “indisciplinados”, os escritos de artistas contemporâneos inscrevem-se num cenário epistemológico expandido, que abarca e projeta uma multiplicidade de dimensões significantes de ordem semiótica, cultural, psicológica, social, política, perceptual, antropológica...

Na pesquisa em artes visuais costuma-se brincar dizendo-se que esta é uma pesquisa “cem” modelo. Sim, a grafia não está incorreta, porque são tantas pesquisas quantos artistas, isto é, a cada artista cabe conceber sua estratégia metodológica no escopo do projeto que deseja realizar.

Grande parte dos escritos de artistas é produzida, hoje, em âmbito universitário, ligada à pesquisa em artes visuais, não só por exigências da natureza do trabalho acadêmico, mas por constatar-se que os conceitos e a reflexão teórica constituem um instrumento interdependente à gênese do trabalho de arte. Se os escritos de artistas derivam de seu objeto, enquanto processo e não obra acabada, os métodos mais adequados devem levar em conta as ações e procedimentos instauradores da obra. É aconselhável focar questões pontuais e problemas intrínsecos à produção pessoal, cir-

cunscrevendo-se os conceitos ligados aos processos adotados e o campo referencial da obra em relação à história da arte e às produções contemporâneas. É produtivo tecer considerações sobre as relações interdisciplinares dos conceitos implícitos na instauração do trabalho, com áreas de conhecimento afins.

Qual é, hoje, o estatuto crítico dos escritos de artistas?

Um objeto ou uma imagem podem ser considerados como obra de arte na medida em que não visam a nada de exterior ao seu processo de criação, que é ao mesmo tempo um processo de significação, uma semiose. A significação da obra de arte contemporânea é desvinculada de toda finalidade pragmática. É a essa “finalidade em si” que se refere Adorno.

Então, numa primeira instância, os escritos envolvem reflexões e posicionamentos sobre a realidade da arte contemporânea, induzindo os artistas a se perguntarem sobre as condições de existência de seu trabalho de arte: o que distingue um objeto de arte de um outro objeto? A partir de que momento um dado qualquer do mundo real pode transformar-se em signo para participar de um processo simbólico? De que forma o produto

de um processo artístico insere-se no campo das artes visuais? Em que sentido o trabalho reforça ou desloca certos paradigmas do campo? São perguntas que devem ser respondidas no contexto de cada produção individual.

Em segundo lugar, há de se considerar a relação particular que se estabelece, nesse caso, entre sujeito e objeto. É uma relação que não se conforma em uma base binária ou linear, uma vez que o objeto em questão é ao mesmo tempo material e simbólico e, por essa via, objeto de conhecimento que emana de um sujeito. Assim, obrigatoriamente arrasta consigo uma dimensão de desconhecimento. Ainda aqui Duchamp (1992) pode elucidar um problema crucial que atravessa os escritos dos artistas, a “impossibilidade de o artista ter plena consciência do plano estético do que ele faz e por que o faz — todas essas decisões na elaboração artística da obra permanecem no domínio da intuição e não podem ser traduzidas em uma auto-análise, falada, escrita ou mesmo pensada”. Na elaboração escrita é importante ter presente que o processo artístico envolve uma dimensão inconsciente, independentemente do conhecimento que o artista detém.

Em terceiro lugar, outra singularidade do objeto: uma vez que os escritos de artistas são elaborados a partir desse lugar que pertence somente ao artista — o processo de criação — outra dificuldade epistemológica é enfrentada, o fato de que seu objeto não se encontra completamente constituído no tempo. É preciso levar em conta que as idéias se deslocam durante o processo de criação. Portanto, cumpre avaliar constantemente a pertinência do mapeamento conceitual delimitado pela produção.

Há de se enfatizar também que os conceitos não são meramente descritivos, envolvem análises e

comparações. Quase nunca utilizados da mesma forma, às vezes são programáticos durante certo tempo, para em seguida se desativarem ou perderem sua validade. Mas o importante é que permitem traçar relações com obras da história da arte, com produções contemporâneas e com disciplinas transversais. Trazem à luz problemas subjacentes ao campo artístico e provocam reflexões e debates em diversos níveis das ciências humanas.

Ao circunscrever as condições de existência e tecer considerações sobre os dispositivos adotados na instauração do trabalho de arte, ao mapear referências ao campo da arte e suas incursões interdisciplinares, os escritos de artistas fornecem dados, tanto para espectadores quanto para teóricos identificarem a eficácia do pensamento que a obra pretende materializar.

Os conceitos, se bem trabalhados por um viés teórico e transdisciplinar, servem para revelar aproximações e diferenças históricas e culturais. Nessas condições, a escrita passa a desempenhar a função de “ferramenta” na instauração do trabalho de arte, tanto quanto o pincel ou o formão para a arte de outrora. Certamente, como dito acima, não é objetivo dos escritos de artistas a interpretação do próprio trabalho, mas sua existência e divulgação contribuem com elementos para elucidar os processos mentais e simbólicos envolvidos na obra acabada.



REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios Visuales 2*, Madrid, Diciembre 2004.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).
- COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- DUCHAMP, Marcel. Le processus créatif. Paris: L'Échoppe, 1992.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- Groupe de Recherches Esthétiques CNRS. Recherches poïétiques, Tome I. Paris: Kincklisieck, 1975.
- MORIN, Edgar. O método 3, conhecimento do conhecimento. Tradução de Juremir da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 2005.
- REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. *Porto Arte*, v. 21, p. 33-51, 2004.
- REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. *Porto Arte*, v. 13, p. 37-48, 2005.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).