

# A suprema ironia de um artista se declarar Investigador em Arte

## Arte, Investigação e Polimatia Sazonal

José Quaresma

“Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l’art!”

Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, 1827

Ati Maier: *Is everything an illusion for you? How can you see what is true for yourself? You must process the information of the world somehow. We live in a world of total information overflow and virtual reality. How do you filter this immense input?*

Katharina Grosse: *You see, to me everything is illusion, not an illusion (as opposed to a reality). **Everything is unstable, clicking into place again and again and making sense each second.** Therefore, the concept of the overflow of information is not interesting to me.*

Katharina Grosse,

<http://bombmagazine.org/article/14910/katharina-grosse> visitado a 27/9/2015

“A razão chega sempre tarde” é uma construção que, entre muitas outras indicações, expressa a necessidade de afirmar que as dobras da nossa sensibilidade já habitam os fenômenos antes da “aranha eterna da razão” (*Assim falava Zaratustra*) desenvolver a sua teia delimitadora da vida e da experiência, o que neste campo específico da PaR (Practice art Research) ou ABR (Art Based Research), designa a “aranha” que paralisa o fluxo da experiência sensível e artística daquilo que nos rodeia.

Porém, como é afirmado na Introdução deste livro, não se trata aqui de mais um regresso à grande suspeita dos excessos da razão, das possibilidades de sistematizar e de tipificar estratos da experiência estética e artística. Concordando com Nietzsche sobre o sentido da afirmação que se segue: “Enquanto cada metáfora da intuição é individual e

ímpar e, assim, sabe escapar a toda a classificação, o grande edifício dos conceitos mostra a regularidade estrita de um columbário romano e exala na lógica esse rigor e frieza próprios da matemática,” neste contexto, porém, não é essa a orientação que se pretende dar à crítica e à ironia da investigação em artes.

O sentido que lhe queremos atribuir é justamente o da assimilação livre dos métodos de investigação, por vezes alargada ao ecletismo (se artisticamente justificável como já há muito proposto por Aristóteles, na *Poética*, a propósito da verosimilhança), sejam os métodos já testados, sejam outros que se proponham como novos e válidos para objectos inéditos de investigação artística. Sendo assim, não se trata de mais um contributo para a longa e polémica história da “resistência” à “pretensão universal” dos métodos classicamente perspectivados: “Les études qu'on va lire se rattachent à la résistance ainsi opposée à la prétention à universalité élevée par la méthodologie scientifique, une résistance qui fait son chemin à l'intérieur même de la science moderne. Elles se proposent de discerner, partout où elle se rencontre, l'expérience de vérité qui dépasse le domaine soumis au contrôle de la méthode scientifique et de l'interroger sur sa légitimation spécifique.”<sup>2</sup>

A assimilação de que queremos falar é aquela que resulta da condição de estarmos imersos nos espaços e suspensos nos cordões entre as coisas, estarmos antes de tudo embebidos na “carne do mundo”, mas não só do ponto de vista da sensibilidade. Estamos igualmente implicados na fecunda complexidade humana, cultural e artística do mundo, isto é, estamos pré-lançados no “mundo da vida” (*Lebenswelt*) como também lhe chamam (Husserl, Alfred Schütz, Thomas Luckmann, Habermas) podendo este, uma vez interligado ao território dos nossos interesses de pesquisa, vir complementar, alargar, e até hibridizar os métodos de investigação em artes de que podemos dispor.

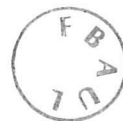
Ora, sendo assim, mesmo que no âmbito da ABR consideremos de essencial para a investigação em artes a terceira tipologia de investigação preconizada por James Elkins em *Artists with PhDs*, justamente aquela que está consagrada como não devedora a outros domínios académicos das respectivas motivações e instrumentos: “Visual art practice should [...] remain true to its own media and purpose. The argument here is basically that visual art practice should not borrow from other academic fields, but remain true to its own media and purposes. It has also been said that the studio-art PhD, in any of the forms I have been listing, is inherently unfair because it requires a student to complete doctoral level work in an academic field and also create doctorate-level visual art”<sup>3</sup>, desta vez, como já afirmámos no nosso texto: “A produção artística como investigação — Exigências em torno de uma tipologia de Art Based Research”<sup>4</sup>, fazer a atribuição ao vasto campo reivindicado para a Investigação Baseada na Prática de uma condição auto-deliberativa, não pode ser sinónimo de um corte em relação aos outros saberes que juntamente com os artísticos perfazem um rizoma de cordões, uns expostos, a maior parte nem por isso, que interligam a experiência humana e artística como um todo.

1 Nietzsche, *Para além da verdade e da mentira no sentido extra-moral*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, pp. 213-232.

2 Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996, p.11

3 James Elkins, (org.), *Artists with PhDs. On the New Degree in Studio Art*, Nova Iorque, New academy Press, 2009, p.161.

4 In José Quaresma, Fernando Rosa Dias, *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Lisboa, Centro de Filosofia da UL, 2015.



Neste caso, a nosso ver, não se trata de um corte “epistemológico” indesejado, mas sim de um corte a evitar sobre a relação natural, espontânea, entre as diversas formas de experiência e dos saberes que se constituem, muitas vezes com ligações que transcendem a nossa “vontade legisladora” sobre o que seja a arte, as humanidades, a ciência, filosofia de arte, estética, tecno-ciência (até a política para a ciência e a política para a investigação). Contudo, mesmo que não façamos a recondução deste princípio de desconexão (que representa, faça-se justiça, apenas uma das três tipologias centrais de James Elkins) com outros modos de relacionar reflexão e práxis artística, não podemos deixar de enfatizar a referência realizada por Elkins à condição “unfair” para os artistas que é a seguinte: exigir-lhe uma duplicação da subjectividade, duplicação da existência, duplicação polímata, que está muito para além da natural duplicação verificada aquando de um esforço de indagação como aquele que se exige a investigadores de outras áreas:

1. Se avanço para uma tese em ciências bio-médicas, uma tese em astrofísica, em ciências do direito, ou em paleontologia, com todas as tarefas teóricas e práticas que lhes são inerentes, a desenvolver durante um período longo de tempo, das duas uma: ou terei ou não terei disponibilidade (em linguagem mais castradora, “capacidade”) para um inevitável desdobramento subjectivo, dependendo o êxito desta tarefa investigativa do alargamento e do enriquecimento das mediações entre as diversas faculdades humanas. Daí a grande pertinência da obra de Robert Romanyshyn sobre todas as formas de investigação em Humanidades e Artes, *The Wounded Researcher. Research with Soul in Mind*, exactamente pelo facto do tempo da investigação ser uma exigência que **cala fundo** na esfera subjectiva, apelando às motivações mais elementares e remotas de um indivíduo, mas também, ao alargamento no presente do jogo das suas faculdades para conseguir pôr em prática uma missão que vai despertar muitos dos bons e dos maus “sentinelas” do seu espírito.
2. Ou então, a objecção de que nas artes e na literatura, muitos projectos ou obras em questão exigem que os seus autores se submetam a operações de duplicação subjectiva prolongadas para alcançar estados de auto-diferenciação, por vezes dilacerantes para os próprios, como se poderá dizer de determinados estados sensíveis auto-induzidos por Fernando Pessoa a si mesmo nos jogos heteronímicos, ou na descida aos abismos órficos que foi, nas palavras de José Gil, um autêntico laboratório: “ele tinha o seu laboratório”; ou ainda, perante as experiências performativas de Marina Abramovic durante as quais a sensibilidade da autora percorre estados subjectivos múltiplos, sobre-humanos de tanta dor, persistência, e muitas outras ocorrências sinestésicas de grande perplexidade e difícil menção “The erratic nature of creative discovery – of which unsystematic drifting, serendipity, chance inspirations and clues form an integral part – is such that a methodological justification is not easy to codify.”<sup>5</sup>

Mas estas passagens por vários “Eus” que esteticamente se constroem, esta espécie de investigação da identidade simultaneamente pessoal e artística, nada tem de “unfair”, coercivo, imposto, com adopção de máscaras de longa duração! Não! São uma perscrui-

5 Henk Borgdorff, “The production of Knowledge in Artistic Research”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (coords) Michael Biggs; Henrik Karlson, Nova Iorque, Routledge, 2011. Loc. 2276 de 14650

tação muito delicada do espírito humano que habita cada um de nós, que decorre ou de necessidades pessoais, ou da vontade artística, ou de ambas conjugadas. Só nestes casos de liberdade projectual e investigativa, em que se escolhem e assimilam os métodos que entendermos como vitais e mais pertinentes (sejam os prático-teóricos, os teóricos, os práticos, os teórico-práticos), se pode falar de reunião das condições de possibilidade justas e adequadas para a Investigação em Artes baseada na prática.

Em todas as outras situações (exceptuando as teses meramente práticas que continuam a exercer grande pressão sobre os meios académicos para deste modo reivindicarem espaço de outorgação idêntica às outras tipologias de investigação em artes) somos, de facto, injustos, na exigência aos proponentes de teses no âmbito da ABR para arrancarem do seu peito o duplo esforço de apresentar uma prática artística autêntica, intensa e original (I), e ainda, uma elaboração discursiva também autêntica, intensa e original (II).

Daí a suprema ironia de se chamar investigador a um artista, para efeitos de tese de PhD no âmbito da ABR (repetimos, sobretudo neste domínio), pois, na verdade, desta maneira e neste contexto de produção, um artista não é um investigador. Sê-lo-á se realizar uma tese que tenha relação com a ABR mas que não seja exclusivamente ABR; sê-lo-á, também, se tiver particulares condições de carácter polímata, sê-lo-á, ainda, se realizar as duas tarefas em tempos muito diferentes, ou tempos interpolados do seu percurso individual. Sendo de outra maneira, optando-se por outro percurso, só ironicamente poderemos chamar a um artista investigador como, aliás, prosaicamente se ouve afirmar sobre a aberração da acumulação dos dois estatutos artista/investigador, ou então, artista/doutor.

Sucedo que esta ironia tem uma carga social e estatutária, que embora ligada à actividade artística, não é matéria de trabalho e motivação investigativa como a acepção de ironia que queremos defender. Também não é para nós satisfatória, enquanto fenda irónica, a explanação desenvolvida em torno da seguinte afirmação: "In an often quoted remark the Abstract Expressionist Barnett Newman once said, 'Aesthetics is for artists what ornithology is for birds.' I wonder what Newman would make of the overflow of M.F.A.-bearing would-be artists pouring out of art schools and universities these days. Maybe he'd say, 'An artist without a graduate degree is like a fish without a bicycle.' The professionalization and academicization of the art world has been lamented for some years, but lately they have become epidemic. The recent inflated art market has created the illusion that being an artist is a financially viable calling. Meanwhile art schools and universities — which often provide tenure (safe haven) for artists who may be taken seriously nowhere else — expanded to accommodate the rising number of art students and are now thoroughly invested in keeping these numbers high. In this context the growing interest among art schools and universities (mostly abroad so far) in offering a Ph.D. in art makes the blood run cold. It also seems like rank, even cynical commercial opportunism. It's too soon to tell, but I'd like to think that the economic downturn is doing serious damage to this trend and maybe even put budding artists off graduate school entirely."<sup>6</sup>

A ideia de associar o acesso a espaços de ensino artístico a intenções de "mercado universitário", alargando-o ao ponto de se temer uma epidemia para os santuários da arte e do ensino da mesma, que justamente por estes motivos podem fazer o sangue congelar, isto

6 Roberta Smith, "Artists Without Mortarboards", in *New York Times*, September 13, 2009, [http://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13roberta.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13roberta.html?_r=0)

é, o *pathos* da arte e do prazer estético “makes the blood run cold”, não são, afirmamos de novo, os posicionamentos a partir dos quais desejamos lançar a ironia que subjaz à assimilação dos métodos no âmbito da arte. O campo que visamos para o poder fazer, confina com a radicalidade da atitude de Robin Nelson que passamos a citar: “Let me be clear at the outset what I mean by PaR. PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score / performance, theatre / performance, visual exhibitions, film, or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry. In contrast to those skeptical scholars who dismiss, or look down upon, PaR as insubstantial and lacking in rigour, I recognize that PaR projects require more labour and a broader range of skills to engage in a multi-mode research inquiry than more traditional research processes and, when done well, demonstrate an equivalent rigour.”<sup>7</sup>

O rigor aqui aludido refere-se em grande medida ao extremo cuidado manifestado pelos artistas na observação e maturação do seu processo de trabalho. Tarefas que têm, como em outras missões investigativas que queiramos elencar, uma grande e silenciosa afinidade com a *skepsis* da Grécia Antiga, ao contrário da dimensão céptica a que Robin Nelson se refere: “The Greek word *skepsis* means investigation. By calling themselves skeptics, the ancient skeptics thus describe themselves as investigators. They also call themselves ‘those who suspend’, thereby signaling that their investigations lead them to suspension of judgment. They do not put forward theories, and they do not deny that knowledge can be found. At its core, ancient skepticism is a way of life devoted to inquiry.”<sup>8</sup>

Vejam, então, de forma sucinta, uma mediação irónica entre a arte e a investigação, tendo como pano de fundo a fortuna crítica de diversos autores, a começar por Sócrates e passando naturalmente por outros, como Barnett Newman (referimo-lo aqui com um sentido diferente de Roberta Smith) que em 1952 profere a seguinte afirmação: “Aesthetics is for me like ornithology must be for the birds”<sup>9</sup>. Também uma alusão à miríade de potencialidades da ironia em Linda Hutcheon, ou ainda, numa referência a Milos Forman pela boca de Mozart e o desejo de ter três cabeças, algo que também nós, pelo menos ficionalmente, pretendemos alcançar: vir a tê-las não para poder usar três perucas diferentes das quais muito pudéssemos gostar, mas para poder realizar em simultâneo aquilo que poucos ou nenhuns conseguem, seja em que campo for: (1) reflexão radical e (2) realização prática intensa, (3) com a harmonização inteligível de ambas as performances, a artística e a intelectual (a impossibilidade, repetimos, está na realização de ambas as coisas ao mesmo tempo com um grau de penetração que nos coloque numa zona de contacto com o que é “mais íntimo” do que nós mesmos, como diria S. Agostinho).

7 Robin Nelson, “Introduction: The What, Where, When and Why of <<Practice of Research>>”, in *Practice as Research in the Arts*, Nova Iorque, Palgrave, 2013, ArtLoc. 301 de 5939.

8 “Ancient Skepticism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/skepticism-ancient/>>.

9 “Sponsored by the American Society for Aesthetics and the Woodstock Artists Association, the Fourth Annual Woodstock Art Conference convened in Woodstock, New York, August 22-23, 1952, to address the subject ‘Aesthetics and the Artist.’ Newman was one of the eight artists who joined with philosophers, poets, architects, and designers in three panel discussions arranged ‘so that distinguished artists and thinkers may develop better understanding between themselves in order to establish a more significant relationship between theory and practice.’ In these remarks, which are a collation of Newman’s panel statement with two sets of his own corrections, Newman effectively dismisses aesthetics and the purpose of the conference as useless to artists.” O’Neill, John, (ed.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Los Angeles, University of California Press, 1992.p. 242.

“With 1445 entries listed under ‘irony’ in the MLA Bibliography for only a single decade, why might the world need yet another book about irony? And that listing tells just part of the story – the literary part: this topic has been tackled by scholars in fields as diverse as linguistics and political science, sociology and history, aesthetics and religion, philosophy and rhetoric, psychology and anthropology Irony has been located and explicated in literature, the visual arts, music, dance, theater, museum displays, conversation, philosophical argumentation, and the list could go on and on. [...] There seems to be a fascination with irony – one that I obviously share – whether it be regarded as a rhetorical trope or a way of seeing the world.”<sup>10</sup>

Em plena “casa” da ironia, Linda Hutcheon abre a especulação sobre a necessidade de mais um volume sobre a ironia, fazendo uma espécie de auto-ironia que antecipa uma eventual falência do seu propósito investigativo. Caso não fosse a própria a considerar que para além de tropo retórico, lhe interessa mais a questão da ironia como uma certa visão do mundo (nós preferimos dizer sentimento do mundo), também Linda Hutcheon estaria a ser retórica com a revelação de uma modéstia editorial, facto que a nosso ver não se verifica de todo. Mas, na verdade, na sequência dos campos de investigação preenchidos pela autora com a força da ironia, o que poderemos acrescentar ao par ironia e investigação em artes, ou melhor, à mediação contudente que a ironia pode executar entre as artes e as necessidades académicas de universalizar o que pertence à ordem do sensível?

Ora, esta articulação pode apoiar-se em muitas passagens de autores do passado como Sócrates, Juvenal, Kierkegaard, Victor Hugo, Nietzsche, Maurice Blanchot, mas também, Bosch, Goya, Daumier, Picasso ou Anselm Kiefer, que produziram discursos filosóficos, literários e artísticos densamente enriquecidos de labor irónico perante o qual continua muita tarefa interpretativa por realizar. Ainda que o nosso objectivo seja a ironia que se atravessa na investigação em artes, pensamos ser útil considerar, muito sucintamente, a força matricial que o exemplo de Sócrates contém

Por coincidência, Sócrates, justamente aquele que sempre associamos aos primeiros grandes momentos do uso da faculdade humana da ironia, fá-lo a nosso favor, isto é, em benefício da ironia aliada à investigação em artes, pois, dialoga e interroga personagens em diversos diálogos que são sofistas de renome, “atletas da palavra”, sobretudo “polímatas” que muito presumem saber e por esse muito se fazem pagar. Ora a polimatia é exactamente **a condição** que acompanha grande parte das tipologias para desenvolvimento de teses de investigação em artes. Veja-se o caso sensacional de *Hípias Maior*, diálogo (suspeito para determinados especialistas) de Platão que coloca Sócrates em querela com o sofista de Élide, considerado um investigador que semeava *sophia* pelas cidades gregas em que passava. “Professor itinerante”, carregado de *polymathia* (sempre pronto para demonstrações intelectuais, como realizou por diversas vezes nos festivais de Olímpia), é versado em muitas matérias, faz alarde disso mesmo, achando-se insuperável. Por todos estes motivos, até desafia o instinto irónico dos inibidos e daqueles que nunca suspeitaram poder tê-lo, isto é, a vontade de fazer ironia sobre ele.

No caso de Sócrates, que tem como horizonte filosófico absoluto a preocupação em considerar “só sei que nada sei” (*Apologia*), uma vez contrastando tanto com a atitude de

10 Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 2005 (1ª ed. 1994) loc. 172 de 6866

Hípias, este contexto de diferença sobre o que possa ser a sabedoria — neste caso concreto o que é o Belo — conduzirá o nosso filósofo a uma profunda e irónica tarefa de refutação e dialéctica ascensional, conducente à ironia final de uma exasperante aporia, após a apresentação de múltiplas definições para a beleza (incluindo analogias com marmitas, ouro, bela égua, bela lira, bela mulher, outras): “Pelo menos, esse provérbio que por aí corre, «o que é belo é difícil», fiquei a conhecê-lo bem!”

A nossa perspectiva sobre a ironia e a investigação realizada por artistas vive muito na sombra desta aporia, desta indeterminação, pretendendo fazer da mesma a zona de “acesso privilegiado” que os artistas têm para observar o mundo de todos e o mundo da arte de alguns. Mas o conforto do “acesso privilegiado”, só por si, é insuficiente. O desenvolvimento de um projecto artístico que se coloca próximo ou dentro de um espaço de consagração académica (uma consagração como outra qualquer) e que tem a finura irónica como traço essencial de interligação entre instâncias criativas e intelectuais, não pode fazê-lo à maneira de uma “acção instrumental” (Habermas) que manipula fases, processos, tempos, pessoas, meios diversos, de forma a atingir o êxito pretendido. Não por razões de “transparência” (a ironia, salvo raríssimas excepções projectuais, nada deve à transparência) mas de expectativa mútua de equidade nas intenções de partida, ou seja, a generosa latitude do acto que envolve quem o lança e quem o recebe, não se coaduna com “troça” institucional gratuita, rapidamente caracterizável como desonestidade intelectual. E, contudo, nenhum destes entraves (também os há) significa diminuição da força criativa da proposta apresentada, não lhe retira espaço de propagação (muito menos de discussão estética), entre outras potencialidades de uma vontade artística e investigativa assim reunidas em nome da ironia. Assimilar com deleite o(s) método(s) estranhos ao núcleo motivacional e artístico que identifique um determinado projecto; enxertar neste, com ludicidade, a diferença externa e processual que se afigurava como uma intrusão incómoda e excessivamente dialéctica, conducente à sensação de ruína estética; tudo transformar numa *textura* que nos seja familiar, a nós, mas também familiar e propícia à exigência académica; são estes os objectivos principais de um projecto artístico ABR que se caracterize de irónico.

Investigar a partir da prática artística, pode constituir-se como uma forma original, robusta, esteticamente desejada, ainda que academicamente incongruente, tendo sempre presente a exortação de Robert Romanyshyn: “with the soul in mind”. Tendo sempre presente que a força da orientação primordial de uma tarefa investigativa advém de uma câmara íntima da subjectividade, que é soberana e rigorosamente insubstituível (ipseidade), fazendo desta condição aquilo que Malévitch, por exemplo, reivindicou para si e para o Suprematismo como um todo, a saber, a *sensibilidade pura*, isso trar-nos-á a tal segurança que transmuta em sistema de equivalências o temor académico e a perplexidade de quem vai fazer “uma estreia”, “uma inauguração” ou outra mostra pública que nos ponha “a nu” perante nós mesmos, um público, um júri, a crítica, ou outra forma de pressão que se queira imaginar.

Incorporar ironicamente os métodos - os inéditos, os já testados, a hibridação de ambos - recriando a fundo os dispositivos de integração lúdica (mas de conhecimento e originalidade também), são apenas um “caminho da floresta” da investigação, que pretende realizar quatro tarefas em simultâneo: provocar criativamente fissuras nos sistemas e métodos, isto é, algo que sempre se quis / integrar o que estes têm de rizomático e supra-

-individual, algo que sempre se procura / fazer *tabula rasa* da nossa própria prática artística e noção estética da mesma, algo que tem sempre de acontecer / saber dar sentido à estranheza dos resultados destas três operações, algo que nos esforçamos por conseguir.

No fundo, a procura da satisfação de um desiderato que é similar àquilo que já Mozart exclamara, com risada estridente, ao experimentar três perucas diferentes no filme de Milos Forman, 1984:

“THEY ARE ALL SO BEAUTIFUL.  
WHY DON'T I HAVE THREE HEADS?”