

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CÂMPUS DE SÃO PAULO**

Marcos Pereira Lamego Filho

Artemídia e pandemia: pesquisa sobre arte no fim do mundo

São Paulo

2022

Marcos Pereira Lamego Filho

Artemídia e pandemia: pesquisa sobre arte no fim do mundo

Relatório para o Exame geral de Defesa, apresentado à Banca Examinadora do Instituto de Artes – IA –, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L228a Lamego Filho, Marcos Pereira, 1977-

Artemídia e pandemia : pesquisa sobre arte no fim do mundo /
Marcos Pereira Lamego Filho. - São Paulo, 2022.

78 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte e tecnologia. 2. Multimídia (Arte). 3. Criação (Literária,
artística, etc.). I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700.105

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes, em nível de mestrado, do Instituto e Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista, aprovada em 24 de agosto de 2022 pela banca examinadora composta por:

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Omar Khoury

Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dra. Glaucia Eneida Davino

Pesquisadora/Independente

São Paulo

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e amigas, familiares, alunos e professores.

Agradeço aos trabalhadores essenciais, especialmente aos lotados na área da Saúde.

Agradeço aos pesquisadores e pesquisadoras que, dia após dia, movem a sociedade com a partilha do pensar. Somos sobreviventes, você e eu.

RESUMO

Este trabalho traz um relato de pesquisa sobre arte. Aqui, eu apresento três processos: um processo iniciado antes da pandemia, um processo que atravessa o início da pandemia e um terceiro, que acontece durante a pandemia. Através destes processos, eu divido uma trajetória pessoal problematizando metodologia e discutindo as reflexões posteriores que um objeto artístico é capaz de originar.

Palavras-chave: arte; pandemia; práxis artística; caminho (odos); processos artísticos.

ABSTRACT

This work presents a research report on art. Here, I present three processes. First, one that started before the pandemic. The second one, a process that goes through the beginning of the pandemic, and a third one, that takes place during the pandemic. Through these processes, I share a personal trajectory, problematizing methodology and discussing the later reflections that an artistic object is capable of originating.

Key-Words: art; pandemic; artistic praxis; path (odos); artistic processes.

SUMÁRIO

1 - Introdução	9
2 - Artemídia e espaço	12
2.1 – Sobre o retrato.....	12
2.2 – Sobre o autorretrato	16
2.3 – Sobre o relato de um processo de criação inacabado.....	21
2.4 – Sobre o relato de um processo de criação concluído.....	25
2.5 – Sobre a Obra de arte em um circuito itinerante	29
3 - Artemídia e materialidade.....	34
3.1 – Sobre a materialidade.....	34
3.2 – Sobre o proto-objeto em estado de semi-exposição.....	35
3.3 – Sobre o objeto em estado de semi-exposição.....	38
4 - Artemídia e tempo	50
4.1 – Sobre tempo e processo na pandemia	50
4.2 – Sobre as Fotografias sonoras	55
5 - Artemídia e pesquisa	59
5.1 – Pesquisa sobre arte	59
5.2 – Sobre o processo do marco referencial teórico.....	68
6 - Considerações	74
Referências	76
Bibliografia.....	77

1 - Introdução

Esta pesquisa traz um agrupamento de reflexões sobre o processo de fazer e pensar sobre arte, assentadas na relação entre Arte, Ciência e Comunicação, o paradigma da Artemídia, em aderência com o Grupo de Pesquisa Artemídia e Videoclipe, liderado pelo orientador deste trabalho, em um contexto específico: a deflagrada pandemia de SARS-CoV-2, ou coronavírus (COVID-19), que se iniciou na cidade de Wuhan, província de Hubei, na China no final de 2019 e assumiu uma abrangência global no começo de 2020. Iniciei meu mestrado em 2019. Creio, então, factível afirmar que precisei ajustar tempos e processos na pesquisa e, neste sentido, agradeço ao orientador, banca e programa de pós-graduação pela compreensão em um momento em que todos precisávamos dela.

Este agrupamento relaciona conceitos, ideias e estésias de artistas, autores e autoras, professores e professoras que tive a sorte de acompanhar e também traz reflexões que construí enquanto fazia e pensava sobre arte; colaborou e ainda colabora no aprofundamento das minhas intencionalidades e é, também, um processo em andamento – afinal, se tudo deu certo, as reflexões sobre uma pesquisa realizada jamais saem de nós, vão se aprimorando com o tempo - que procura nortear um pensar mais ou menos estruturado na busca de uma explicação sobre a minha consciência acerca dos objetos artísticos feitos por mim em um período determinado, durante o programa de pós-graduação em artes e no contexto da pandemia.

Neste relato, eu apresento aspectos que entendo como determinantes no meu percurso, relacionando uma produção material realizada por mim em diálogo com o programa e com as disciplinas cursadas, seja por envolvimento direto dos professores nas etapas de execução ou através do uso de bibliografia indicada e selecionada por

mim, investigando meu processo pessoal de produção e buscando entender como dialogar entre metodologia e arte e, para que serve isso tudo, diante do possível fim do mundo.

Decidi pela cronologia, apresentando os trabalhos elencados em uma tentativa de costurar um fio condutor, o que me parece ser a maneira mais lógica de enxergar um processo acontecido. Aliás, antecipo uma provocação para o Capítulo 5, *Artemídia e Pesquisa*: estou cada vez mais convencido sobre as fendas presentes na relação entre metodologia, pesquisa e arte. Parte possível de se problematizar, nesta inquietação, é a investigação onde relaciono alguns autores associados à metodologia de pesquisa para construir uma argumentação sobre o que entendo como tácito, explícito e possível de ser explicado. E, neste caso, como argumentar de maneira favorável ao objeto artístico autoral. Mas, antes desta proposição, julgo razoável trazer o processo. Afinal, as reflexões, todas elas, vieram após os trabalhos.

No Capítulo 2, *Artemídia e Espaço*, falo sobre meu processo a partir do trabalho equivalente *Obra de arte em um circuito itinerante*, tratado na perspectiva do espaço expositivo. Neste processo eu coloco uma discussão sobre a produção, apresentação e a performance da obra de arte, situando uma obra em percurso de exposição.

No Capítulo 3, *Artemídia e Matéria*, faço uma articulação sobre materialidade e dimensionalidade, me aproximando da escultura e da aplicação destes conceitos em um objeto artístico realizado por mim, o *Objeto em estado de semi-exposição*. Este processo traz a relação da minha pesquisa com o começo da pandemia.

No capítulo 4, *Artemídia e Tempo*, eu proponho uma discussão sobre o tempo, associado à ideia da edição e do *frame* de vídeo. Para trazer este diálogo à tona, faço uso de outro trabalho equivalente, a série *Fotografias Sonoras*.

No Capítulo 5, *Artemídia e Pesquisa*, cumpro a apresentação da apropriação metodológica: além do escrito, do proposto, do indicado e da categorização, trago o que foi possível de se fazer em tempos onde o único encontro era o encontro consigo mesmo.

Tenho comigo que este percurso entre os trabalhos equivalentes que serão apresentados e discutidos estão dentro de um processo que começa com uma ocupação do espaço, lida com a ausência deste e relativiza o tempo, em um mundo que deixou de existir. O meu mundo pós-pandemia é outro.

2 - Artemídia e espaço

2.1 – Sobre o retrato

Sempre tive uma grande admiração pelo rosto humano. Me interessam os tamanhos dos poros da pele; os narizes, todos eles, robustos, aduncos, arrebitados, diminutos, abertos ou afunilados, com seus triângulos frontais e a força dos perfis; o ângulo seco e quase reto, ou discreto e arredondado, que anuncia o término do maxilar e faz caminho até o lóbulo; as linhas esparsas e descontinuas que contornam a fronteira do couro cabeludo, trazendo mais um sem-número de linhas, estas organizadas porém autônomas, curtas, compridas, circulares, onduladas, ralas, frondosas; os lábios, do rosa claro ao marrom profundo, finos, molhados, entumecidos, ressecados, articulados, suportados por ranhuras que se dilatam e se contraem em harmonia com o som; as distâncias e tamanhos das narinas, com seus pelos curtos ou aparentes; a espessura e expressão das sobrancelhas e suas cores próprias; o comprimento e a dispersão dos cílios, que quando se soltam e são recuperados trazem um sonho de brinde; as tonalidades que um rosto carrega, seja exaurido após uma corrida, quando brilha molhadamente para refrescar seu próprio viço, ou no rubor fosco que um comentário inesperado permite florescer, ou pálido no sobressalto ou quase uniforme em repouso; os contornos das barbas, barbichas, difusas ou volumosas, cavanhaques, costeletas e bigodes, estes, por vezes, femininos; a pele esticada e acinzentada do pós-barba; as bochechas, planas, arredondadas, magras ou rechonchudas e que apoiam os olhos, estes com uma coleção de cores, articulados mecanicamente em conjunto com os músculos faciais e que eliminam a suspeita do sentimento, ainda que por detrás dos óculos, translúcidos, escuros ou transparentes...

O rosto humano, com toda sua coleção de formas e arranjos é, sozinho, um convite ao ato de contemplar, penso eu, que sempre me senti convidado. Observo as rugas e linhas de expressão e construo histórias, minhas, sobre o outro, que pertencem ao momento frugal da nossa troca, uma memória que nem sempre persiste e que é resultado da minha apropriação.

Talvez seja por isso que sempre que pude e posso, enquanto fotógrafo, me detenho com o retrato fotográfico. Por vezes, o retrato posado (figura 01), de certa forma homenageando os tempos em que a pintura monopolizou esta atividade; acatando os últimos 200 anos, nos momentos em que a documentação histórica valeu-se do registro químico – e, depois, do registro digital –; ou o retrato espontâneo (figura 02) celebrando a imortalidade do momento, preservando a recordação impensada, não planejada.

Seja posado ou espontâneo, é nesta trama de formas, cores e linhas que me demoro. Acima de tudo, um retrato é uma homenagem ao outro. Uma construção bidimensional, a planificação de um volume que ultrapassa a relação de altura e largura, carregando também, de forma tácita, uma indicação do tempo.

E, talvez esteja aí, nesta intrincada investigação, relacionando formas, cores, dimensões, linhas e tempos, num processo que serve totalmente ao outro, a inquietação que o autorretrato carregue na sua origem. Afinal, se cabe ao artista que o retrato do outro seja realizado, a quem mais caberia a realização do seu próprio retrato?

Figura 01: Retrato posado. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 02: Retrato espontâneo. 2019.



Fonte: acervo pessoal.

2.2 – Sobre o autorretrato

Seguindo uma lógica de possibilidades, histórica ou cronologicamente, o autorretrato tem sua origem na descoberta do reflexo. O reflexo, que concede a autoimagem. E aqui eu não faço referência alguma ao espelho, objeto, mas ao sentido de consciência sobre a autoimagem. Ao ato de reconhecer a si como imagem espelhada. Recupero, como ponto de partida, uma herança ocidental que normalmente é associada ao exercício da vaidade: pobre Narciso, que transcendeu o nome próprio para virar adjetivo e que considero como pai do autorretrato.

Se é verdade que Narciso se apaixonou pela própria imagem, ou como Danto (2005) propõe, primeiro se apaixonou e *depois* teve consciência de que era sobre si, se reconhecendo como observador E objeto a ser observado, não é de todo errado concluir que um autorretrato cumpra exatamente este processo em sua elaboração. Talvez, creio eu, seja exatamente isso, trazendo consigo, em sua alegoria expandida, também, a origem da vaidade do artista.

Seja por necessidade, quando pintores precisavam praticar e não dispunham de orçamento para contratação de modelos, seja por assegurar, de alguma forma, a autoria da obra se fazendo presente na composição visual, seja por explorar novos pontos de vista na relação entre fruidor e artista, como *As Meninas*, de Velázquez, ou para recorrer ao uso da metáfora, como Michelangelo fez ao deixar a própria pele na mão de São Bartolomeu, na Capela Sistina ou, ainda, mantendo uma transparente relação de não-representação, desvinculada de qualquer tentativa de proposta realista-figurativa, como Basquiat, a trajetória do autorretrato parece seguir, assim como a pintura, uma espécie de emancipação do compromisso com a imagem, na medida em que a fotografia passa a ocupar este espaço.

Em um movimento crescente que se inicia com os impressionistas, no século XIX, a vacância que o distanciamento para com a imagem figurativa-realista vai produzindo, em termos de discurso, passa a ser preenchida com o texto escrito. As impressões sobre determinado tema ou proposta que pintura e escultura venham a tratar, na perspectiva do processo criativo do artista, ganham protagonismo, ainda que a aplicação do conceito de processo no contexto sociohistórico do impressionismo não seja, ao meu ver, a melhor ferramenta. Nesta gangorra da arte e das linguagens, verbo em uma ponta e matéria na outra, o texto escrito assume uma cadeira fixa no concurso das narrativas artísticas, ainda que na maior parte das vezes seja produzido por terceiros: historiadores, críticos de arte e galeristas que, com raríssimas exceções, versam sobre o que não produzem e ainda assim determinam trajetórias. Ou, como Belting (2016) propõe, enquanto artistas asseguram o futuro da arte, os críticos lhe asseguram seu passado. Um volumoso passado, de acordo com a editora Macmillan, que considerou mais de meio milhão de inserções sobre arte, em seu dicionário lançado em 1994. Uma das versões brasileiras, de Frederico Moraes (2018), é mais modesta: trata de *apenas* 800 definições sobre arte.

Claramente, penso eu, se 800 definições – para ficar na versão tropical – são necessárias para dar conta de uma área do conhecimento, isso quer dizer que estamos diante de algo que angariou a dedicação de muita gente e que, nem de longe, chegou em um consenso. Um objeto de preocupação que se modificou ao longo do tempo e que tentou acomodar o futuro, trazido pelos artistas. Parece-me que há sentido na proposta de Belting. Mais ainda, talvez seja, o texto, responsável pela permanência do que é feito, uma vez que a argumentação, mesmo que eventualmente retórica, seja seu domínio. Admitir que a arte também é texto é um complemento relevante que fornece ao fruidor, no melhor dos cenários, um dos caminhos para que o ato criativo de

Duchamp aconteça. E parece ser um jogo mais sincero, especialmente se evocarmos as preocupações sobre a mimese, o distanciamento entre o ideado e o realizado, trazidas no texto de Platão (2019).

Afinal, se o autorretrato é um jogo que considera inúmeras propostas de representação do artista, inserido em múltiplos contextos, podemos supor que esta abertura nas possibilidades de representação admite distanciamentos e aproximações do ideal, mas em nenhum momento se torna real, por se tratar de uma representação. E, neste ponto, quão mais aproximada for a passagem de cores, a planificação dos volumes, o sombreado, a tonalidade da luz e todos os demais elementos da composição, comparativamente ao que se está representando, maior a tentativa de que o artista trabalhe para enganar o fruidor. Paradoxalmente, quão melhor for a habilidade do artista em selecionar e aplicar pigmentos, linhas e manchas em um suporte, maior será o seu potencial de falsificador, habitando a fina linha que separa o objeto real do objeto representado. O perfeito enganador.

Cauquelin (2005), no entanto, entende a mimese como uma proposta de criação, tal qual a natureza, que produz os elementos sem atribuição moral. Com uma diferença: a criação artística, para ela, é assumidamente a criação de uma ficção. Não há o exercício da fraude, não é a cópia de algo que existe, mas uma intervenção que parte de algo e que, ao meu ver, só é passível de existir se carregar algo do artista nesta criação. Saímos da intenção da enganação para a afirmação da criação.

Felizmente, a fotografia e as teorias dos signos acabaram protagonizando essa discussão, no âmbito do índice e trazendo o tempero que faltava: para que uma imagem fotografada aconteça, superadas todas as questões técnicas – lentes, diafragmas, obturadores, luz, enquadramento etc. – é necessário que o objeto representado, seja um rosto ou seja a sombra de um regente organizando o ensaio (figura 03) realmente

exista, e que aquele evento tenha acontecido, ainda que organizado somente para manter o registro fotográfico. Todavia, conforme caminhamos ao sentido da ficção, entendo que o verbo se torna imprescindível para que o fruidor possa se apropriar do objeto artístico, seja pintura, escultura, retrato ou autorretrato.

Figura 03: Registro de um ensaio. 2019.



Fonte: acervo pessoal.

2.3 – Sobre o relato de um processo de criação inacabado

Tal qual a alegoria de Narciso, sobre o autoconhecimento, penso que descrever um processo de criação pessoal beba na mesma fonte. Isto porque, durante a criação de uma obra, não temos exatamente consciência do que está sendo feito. Obviamente, meu relato se restringe ao meu processo de criação, friso antes de seguir com a argumentação.

Algumas decisões acabam vindo de maneira mais ou menos consciente, quando eu escolho o suporte, ou a técnica, ou a linguagem e seleciono um pouco do que vou usar. Mas são decisões que, via de regra, tomo com base na disponibilidade do material. Em seguida, estes processos funcionam, para mim, como uma explosão de estusias, uma vontade incontrolável de experimentação. Como será que a textura da tinta vai se comportar aqui? Qual cor eu vou usar primeiro? Faço o que já estou acostumado, vou procurando algo na composição, durante o processo, ou parto de uma imagem para explorar a matéria em um contexto mais organizado? Como evitar a armadilha de procurar figuras nas manchas? Devo evitá-la? E se, ao final, eu não ficar satisfeito com o processo, mas sentir que o efeito da explosão cessou? Devo retomar este trabalho novamente ou simplesmente jogar algo por cima e recomeçar como fosse uma tela nova – algo que faço com alguma frequência -? Claro, pelo direcionamento das perguntas já é possível supor que estou falando de um processo que deve culminar em uma pintura.

Mas estas perguntas costumam aparecer de forma desordenada, estourando como fossem grãos de pipoca. Uma surge sozinha, sugerindo que tudo será previsível e entediante – afinal, quem coloca o milho no fogo sempre espera um pouco de difusão -, até que o segundo grão vira do avesso, como dizendo que não há sequência temporal,

enquanto o terceiro grão transcende, raramente desacompanhado do quarto grão, continuando, enfim, a transformação que seguirá até que se esgote o amarelo da panela. A sensação que tenho, quando começo um processo de criação, é como a chegada de uma chuva.

Se é verdade que Narciso foi à fonte e lá ficou até se descobrir belo, é verdade também que nem todo processo gesta um Narciso. Alguns trabalhos abandonam a fonte antes que se dê o tempo da descoberta e a maior parte destes exerce a opção do esquecimento; quando muito, aposentam, até que bem, como rascunhos, ou esboços ou estudos, servindo ao processo na condição de evidência. Mas nem todos se afastam suficientemente ao ponto de não conseguirem voltar.

Tenho um processo em andamento que já concluiu 5 anos e ainda não regressou (figura 04), mas sempre faz a ronda como que me cobrando a conclusão, se fazendo presente ou me fazendo pensar sobre quando partir para o encerramento. Os trabalhos inacabados possuem um altíssimo poder de cobrança e permanência, talvez maior que os trabalhos finalizados. Já pensei em decretá-lo como acabado – e poderia florear a argumentação até convencer o fruidor; eis o ônus da parceria da imagem com o verbo - mas ambos, objeto e eu, de alguma forma misteriosa, sabemos que ainda falta algo, que o verbo não é capaz de complementar.

Sobre este processo inacabado, o que tenho a dizer é que fui tomado por um desejo irresistível de fazê-lo e, quando comecei, havia idealizado algo que nem de longe se concretizou. A imagem de referência foi de um encanto imediato, mas se transformou em outra, na execução, algo que só percebi quando olhei de longe e me lembrei da minha avó materna. Nesta etapa, o processo ainda está como um desenho ligeiro, feito com carvão na tela – porque não? – e levemente indicado com as cores da imagem original, onde eu usei pastel seco.

Talvez, penso eu, enquanto o trabalho estiver em processo, as memórias continuem atuando, relembrando das brincadeiras e das doces broncas, do senso de honestidade e de trabalho, das balas que ficavam no avental dela, misturadas no bolso com papéis de outras balas, só pra dificultar o trabalho de quem viesse adoçar a boca no meio da tarde, usando guloseimas alheias. Me detenho também em uma relação direta entre processo e memória, como se ao terminar este processo, findasse, juntamente, a intensidade ou a frequência com que estes assuntos navegam até mim, algo que, talvez de forma inconsciente, eu relute em aceitar. Decretar um trabalho como acabado, assumir que não há mais nada a ser feito, decidir que um fluxo será encerrado e que, enfim, a obra está pronta, é a mais penosa das atividades na vida de um artista.

Figura 04: Processo inacabado. Carvão e pastel sobre tela. 2015.



Fonte: acervo pessoal.

2.4 – Sobre o relato de um processo de criação concluído

Por vezes, um artista se permite excessos e o maior deles, penso eu, é declarar uma obra como pronta. Afirmar que o processo findou e dizer adeus para algo que trocou tanta energia e, ao final, transformou matéria inerte em expressão, é um passo doloroso que sempre traz insegurança como bagagem. Arrisco dizer que quase nunca fui capaz de realizar esta etapa do processo de forma autônoma; deleguei, na maior parte das vezes, ao prazo de entrega, esta espada cruel que ceifa o cordão umbilical entre artista e obra. Com raríssimas exceções, um trabalho foi decretado por mim como finalizado antes da ruptura abrupta que um prazo impõe, como se eu estivesse tentando preservar um perfume de protagonismo nesta etapa mais áspera.

No entanto, ainda que eu queira me enganar, ao decretar um trabalho como pronto, existe um sentimento perene de que ainda há algo a se fazer e acho que este sentimento é uma consequência – ou evidência - da transformação que a reflexão sobre um trabalho produz. Eis o problema de escrever sobre um objeto artístico: o texto opera como um marcador do tempo, da maturidade e da estesia que o artista carrega sobre a obra, produzindo uma falsa sensação de esgotamento sobre o tema. Ainda que a palavra escrita afirme que o processo findou, este, e não a mimese, talvez seja o maior engano sobre a arte. Dizer que o trabalho está pronto é, acima de tudo, abandoná-lo, jogá-lo ao mundo e assistir seu julgamento sem que se possa fazer nada. Desta forma, o que digo sobre o processo acabado é uma sanção tecida em trama falha.

O autorretrato (figura 05) aconteceu em uma tarde, em Janeiro de 2019 e me lembro de ser um sábado ordinário, ao ponto de permitir que um processo surgisse, sem romance, sem rodeios, a consequência de uma pulsão que só uma agenda vazia propicia. Escolhi, ligeiramente, as cores, e quando me deparei com o azul, percebi estar

diante de um dilema: não queria retroceder na escolha e não estava seguro sobre seu uso. Lidar com um processo artístico é uma luta constante com as tensões que as opções oferecem e o resultado sempre carrega, em seu cerne, o saldo desta batalha. Optei por um retrato qualquer, sem referência pensada, uma obra ficcional que, se a soberba permitisse, faria *alguma* referência distante com Willem de Kooning e a série sobre mulheres feita por ele— algo que só pude refletir depois da obra concluída.

Durante a execução, trabalhei a tela em cavalete, com a tinta Gouache bastante líquida e usei espátula de silicone, ao invés do pincel, lidando com a generosidade que a combinação trouxe e administrando, na medida do possível, os problemas que a gravidade apresentam neste tipo de situação, aproveitando o escorrimento da tinta para realçar os adjetivos que me interessaram durante o processo: a marcação da cavidade ocular, o nariz caudaloso, a personalidade do maxilar... a posição do rosto, nem perfil e nem frontal, também aconteceu de forma impensada, ainda que traga o melhor dos dois cenários. As formas indefinidas propiciam uma abertura em termos de identificação: ao adotar cores não convencionais, o conjunto da composição acaba permitindo que esta ficção não habite um único referencial. O retrato em $\frac{3}{4}$, como é chamado este tipo de enquadramento, favoreceu uma correspondência de olhares entre obra e fruidor, como se a pintura se percebesse vista, descoberta, e devolvesse a mesma sensação de curiosidade para o observador.

Embora a pintura gestual possa sugerir uma ideia de urgência, o olhar da pintura aponta uma neutralidade, um algo que está por trás das aparências e que se revela de forma sincera pela troca entre observador e observado. Neste jogo retiniano, a dúvida sobre quem é o observador e quem é observado poderia recuperar o breve momento em que Narciso apenas se depara com a imagem na fonte, sem saber que era ele mesmo, e então precisa lidar com a complexidade de pensamentos que culmina na

descoberta sobre si. Na disputa de autorias, tanto observador como observado podem desfrutar deste jogo, sobre quem é o quê. Este não é somente um autorretrato de artista, mas um autorretrato sobre o fruidor.

Há, ainda, um pedaço qualquer de jornal, incorporado ao processo da pintura, como se fosse, este fragmento, uma parcela do anúncio de uma obra acabada através de um veículo oficial. Uma homenagem ao início do Cubismo, quando algo além da tinta se permitiu participar da composição pictórica. Esta *passage*, esse elemento tridimensional que ajudava o fruidor a compreender o ponto de partida nas obras cubistas mais abstratas, anuncia, no autorretrato, o começo do fim no ato da observação.

A decisão sobre a conclusão da obra ainda desperta dúvidas em mim, mas estas foram encaminhadas aos observadores. Quando uma obra está pronta, ela passa a ser problema do outro, e não mais do artista, que é quem precisa decidir se ou como se relacionar com o objeto em exposição.

Figura 5 – Autorretrato. Técnica mista. 1,20m x 0,8m. 2019.



Fonte: acervo pessoal.

2.5 – Sobre a Obra de arte em um circuito itinerante

Em um destes caprichos do destino, o *Autorretrato* debutou em exposição muito rapidamente, momento que eu prefiro tratar na condição de performance, chamando de *Obra de arte em um circuito itinerante* e usando esta performance para discutir sobre espaços e objetos em exposição. Em *Obra de arte em um circuito itinerante*, eu explorei o percurso do quadro *Autorretrato*, sua exposição em lugares inesperados e também em lugares esperados.

O primeiro ato trata da saída do quadro, de meu ateliê, até a chegada do quadro para a instalação (figura 06) no Segundo Festival de Pintura, realizado na Galeria Alcindo Moreira Filho, no Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo, entre 09 e 13 de Março de 2019.

Ao preparar o quadro para levá-lo ao Instituto de Artes, comecei a me perguntar sobre o porquê de obras de arte mais associadas ao senso comum – quadros e esculturas – estarem mais ligadas ao conceito de exposição somente quando fazem parte de uma organização curatorial, dentro de um museu ou galeria.

Essa pergunta persistiu em meus pensamentos e foi se transformando em uma inquietação, algo que eu não estava conseguindo responder e foi nesse momento que eu pensei em considerar o trajeto do quadro até a Galeria, também como espaço expositivo. Decidi, então, que faria este trajeto usando transporte coletivo, o Metrô de São Paulo, e não embalaria a obra, para que todos aqueles que estivessem presentes neste momento do trajeto pudessem apreciar a presença de um objeto inusitado, em um momento e local inesperados. Admito haver uma certa dose de ironia nesta provocação. Eu não estava exatamente preocupado com uma aceitação ou reconhecimento do trabalho, mas bastante curioso com a reação das pessoas.

Figura 06 – Montagem do Segundo Festival de Pintura 2019.



Fonte: acervo pessoal.

Seus olhares... seriam discretos, indiferentes, acintosos, espantados?

Olhariam para mim e pensariam que um artista, geralmente associado ao circuito das milionárias cifras, usaria transporte coletivo, assim como eles?

Estariam eles diante de um artista ou estudante de artes?

Eu era apenas uma pessoa comum, transportando um quadro de alguém, sem tempo para embrulhar?

Valeria, aquele quadro, algum dinheiro?

Esta performance surpreenderia alguém naquele dia, que assim que pudesse, retomaria uma vontade de pintar e também se aceitaria como um artista, do tipo comum, tal qual aquele que foi visto no Metrô? Confesso que me diverti um pouco com

essas perguntas e gostei da sensação de expansão de ideias que um quadro, de maneira meio ingênua, pudesse trazer.

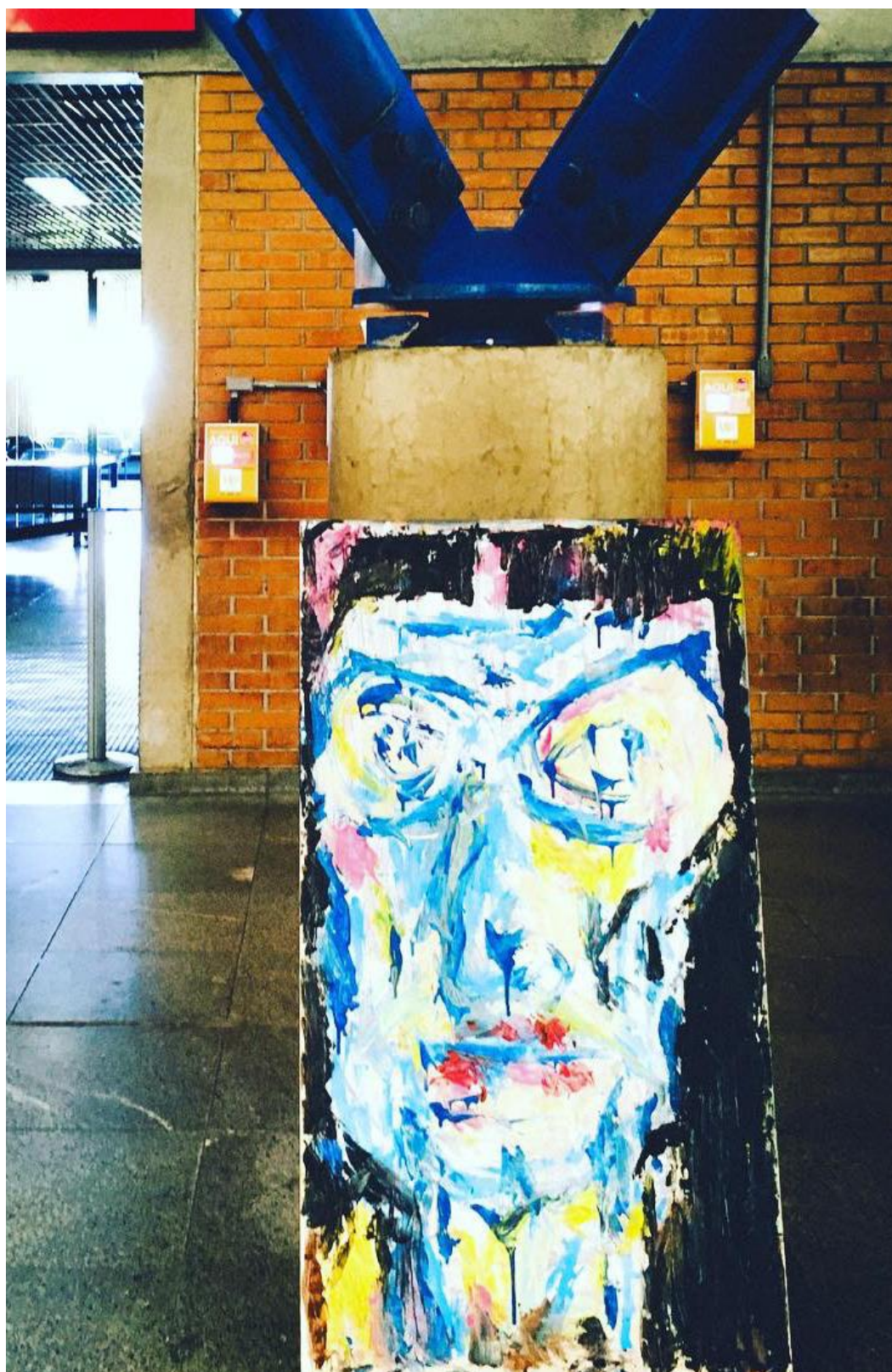
Fiz um registro da performance na Estação Barra Funda do Metrô (figura 07), em parte para imortalizar o momento, mas também pensando que aquele gesto, de fotografar o quadro, pudesse afastar a dúvida daqueles que pensassem que a performance era apenas uma piada. Mas admito uma pequena decepção.

Aguardei ansiosamente pela advertência da equipe de segurança da estação, um ato que poderia de alguma forma validar meu ato transgressor. Algo que, infelizmente, não aconteceu.

Talvez, por conta disso, eu tenha repetido a performance em um outro momento, desta vez na Rodovia dos Imigrantes (SP 160), altura do Km 43, logo abaixo de uma placa de sinalização.

Algumas perguntas se repetiam, mas novas surgiam. Agora, eu me perguntava se considerariam a obra abandonada, esquecida, ou mesmo se teriam tempo para vê-la, dado que os carros se deslocam com maior velocidade neste tipo de leito carroçável. De qualquer forma, repeti a performance do registro (figura 08) e não descartei a possibilidade de um novo evento, uma terceira edição. Afinal, penso eu, além da elaboração de uma obra, seja ela qual for e em qual momento esteja, é parte do processo artístico problematizar não somente o tema ou a linguagem, mas também o espaço e a forma como este objeto será apresentado ao fruidor. Se um objeto será observado, julgado e completado pelo fruidor, ainda é direito do artista, criador do objeto, decidir em quais termos esta etapa acontece. Ou, ao menos, que o artista esteja ao lado de sua criação, de forma presente.

Figura 07 – Autorretrato em na Estação Barra Funda do Metrô de São Paulo. 2019



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 08 – Autorretrato em exposição na Rodovia dos Imigrantes. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

3 - Artemídia e materialidade

3.1 – Sobre a materialidade

Até pouco tempo atrás, eram conhecidas e reconhecidas duas maneiras de se pensar um processo escultórico, celebrando a conquista da tridimensionalidade e do volume pela mão do artista: a retirada de material em uma matriz bruta, ou desbaste, e a adição de material, por acréscimo ou ainda a fundição, no caso de materiais que são diferentes e que precisam de energia para que a forma procurada seja encontrada. Assim se deram, em sua origem, entalhes, templos, bustos, moedas, matrizes, estátuas e utilitários encontrados em sítios arqueológicos. O *Ready made*, no entanto, fruto da apropriação de um objeto pronto, fabricado por terceiros e aplicado em um contexto determinado pelo artista, ainda que se valha do desbaste, adição ou fundição de materiais em sua gênese, não é classificado como escultura. Ao menos é o que pensa Cunha (2019), que traz até uma expressão adicional, *Objet Trouvé*, para classificar objetos selecionados por artistas e que sofram pouca ou nenhuma intervenção do artista para que sejam ressignificados.

Se um dicionário de Artes Plásticas é capaz de excluir o *Ready made* da narrativa escultórica - ainda que o termo esteja presente neste dicionário, mas em outra categoria, História da Arte -, penso eu que este é um exemplo do problema que Belting (2016) apresentou, sobre passado e futuro, verbo e criação artística, porque vejo o *Ready made* como uma consequência de uma ou mais propostas escultóricas, com um elemento adicional: a *decisão* de um artista sobre um objeto.

Se devo compreender a escultura como uma construção que objetiva uma forma, seja ela qual for, e se devo compactuar com texto em conjunto com o objeto

artístico, defendo ainda mais a autonomia de um artista que argumenta sobre seus processos ou objetos, porque a escrita, neste caso, também pode ser considerada uma escultura: adicionando palavras, fundindo verbo e objeto e lapidando forma e sentido ao objeto, oferecendo um caminho ao fruidor. Neste sentido, o texto suporta o objeto artístico que reluta em se resumir ao contexto retiniano – e se perder. Sempre há uma história que acompanha um objeto artístico e esculpi-la é dever de quem é responsável por criar este objeto. O texto é tão matéria quanto a matéria inerte que fecunda em estesia.

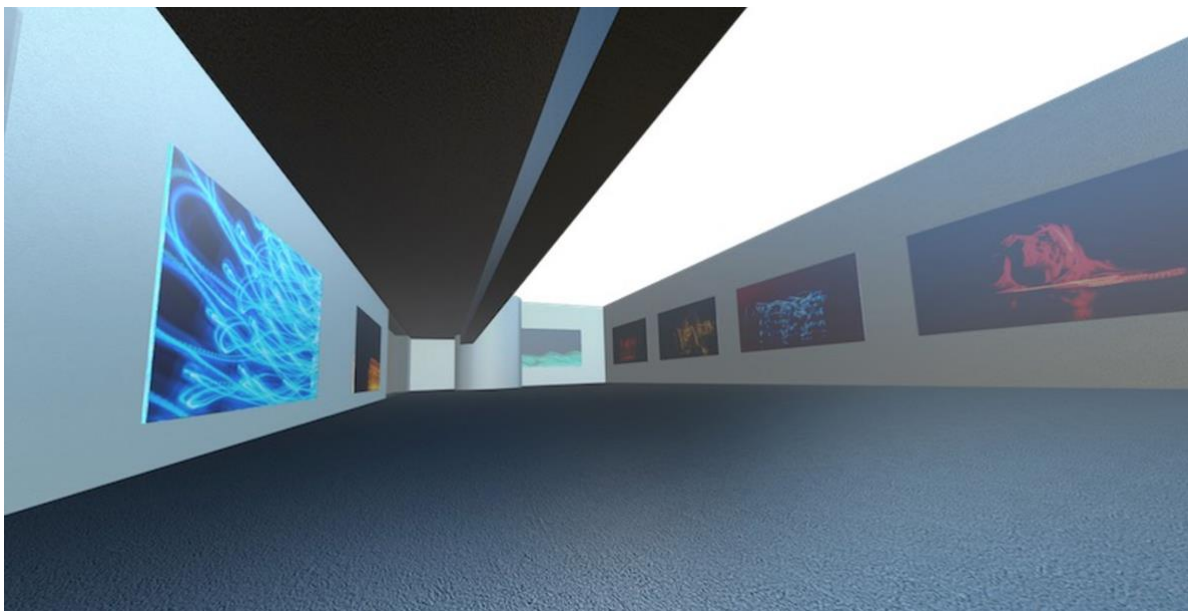
3.2 – Sobre o proto-objeto em estado de semi-exposição

O *Objeto em estado de semi-exposição* é uma consequência de eventos impensados, todos eles. Surge de uma exposição outra, testemunha uma pandemia, antecipa a representação desta em termos globais, o isolamento, e assume uma condição de necessidade teórica por ser obrigado a fazer parte de uma pesquisa sobre artes. Nada disso foi previamente planejado. Nem por ele, *Objeto*, e nem por mim.

Entre os dias 29 de fevereiro e 06 de março de 2020, na Galeria Alcindo Moreira Filho, que fica no primeiro andar do prédio do Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo, aconteceu a exposição PLANO-LINHA. Esta exposição foi resultado de um projeto (figura 09) realizado por mim e por outra artista, Taísa Nogueira, onde planejamos uma ocupação bi e tridimensional da galeria: na frente bidimensional, minhas fotografias e, na frente tridimensional, a ocupação do espaço (figura 10).

Para essa exposição, eu elenquei 7 imagens fotográficas que fazem parte do meu acervo e foram impressas em grande formato (1,20 x 1,60m), envolvendo um processo pessoal de curadoria e seleção que buscou abordar diversas propostas sobre

Figura 09 – Projeto para exposição. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10 – Espaço e ocupação, diálogo entre obras. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

o registro, além da pesquisa sobre as possibilidades diversas de impressão - suportes e tamanhos.

Durante a montagem, o processo se concentrou na mediação e ocupação do espaço expositivo, com especial atenção na construção de um diálogo com as propostas dos artistas: a ocupação tridimensional se deu com a instalação de elásticos dispostos pela área da galeria, construindo linhas diagonais, difusas, linhas que também pertencem, graficamente, ao tema das fotografias. Ainda que esta etapa tenha se concentrado, na minha perspectiva, em como duas exposições podem acontecer no mesmo espaço, simultaneamente, há um momento decisivo na montagem: mesmo com os trabalhos instalados, a galeria parecia incompleta. Os dois temas traziam muita personalidade, mas ocupavam *apenas* os planos laterais da galeria, as paredes. Faltava, ao meu ver, uma base, um elemento externo que conectasse as propostas e participasse do plano do chão, que ainda não estava contemplado. Circulando pelos arredores, me deparei um grande banco de madeira, que estava no corredor ao lado da galeria. E, ainda que eu possa argumentar contrariamente ao processo de escolha, já que não havia uma sorte de bancos para que eu selecionasse qual faria parte da exposição, há um argumento favorável neste processo: eu não estava procurando por um banco, mas por um objeto que participasse daquele encontro, que poderia ser um *Objet Trouvé* qualquer. Mas o banco fez sentido depois que se disponibilizou. Foi somente após encontrá-lo que eu percebi a sua necessidade. Mas não como banco. Ainda era algo que maturava em termos de reflexão, mas já denunciava uma etapa final de um processo artístico: a decisão de elencar um objeto corriqueiro e relegado ao funcionalismo pragmático do descanso ao status de objeto artístico.

Mas esse discurso é fruto de uma reflexão posterior ao processo, uma espécie de tratamento de dados coletados, já que este é um trabalho de pesquisa sobre artes.

Naquele momento, eu apenas atendi uma pulsão: o banco precisava participar da exposição, ainda que anonimamente. Agora, eu precisava entender o que havia acontecido.

3.3 – Sobre o objeto em estado de semi-exposição

No término da montagem da exposição PLANO-LINHA, em 06.03.2020, um último espaço do piso térreo da Galeria Alcindo Moreira Filho foi ocupado por um banco de madeira, retangular e com dimensões *aproximadas*¹ de 0,35m x 0,45m x 3,50m. Este banco foi retirado do corredor que fica ao lado da entrada da galeria, onde fazia mera figuração - estava localizado na entrada de uma sala, atuando como acessório de espera para quem aguardava pelo próximo movimento de deslocamento.

No momento de sua realocação, do corredor à Galeria, passou a habitar o centro de uma exposição e a reivindicar um status de destaque: esse objeto acabou por construir uma narrativa própria, imanente, de protagonismo, durante a exposição e deflagrada depois da mesma.

Dada sua posição - localizado no pavilhão de entrada - o banco imediatamente afirmou-se como o primeiro objeto da exposição: familiar, acessível por quase todos os repertórios individuais e prontamente reconhecível no contexto de uma exposição de arte que provocava um debate entre dimensionalidades e linhas; o banco trazia ao fruidor, penso eu, um momento de fôlego entre as aquisições justamente pela sua natureza comum: enquanto propunha um percurso exploratório, marcava uma divisão

¹ Por conta da pandemia, jamais foi possível medir as dimensões exatas deste objeto. Estes números são uma estimativa feita por um estudo comparativo.

espacial, oferecendo ao fruidor um percurso para que as percepções fossem construídas.

O banco também se transformou em uma espécie de ponto de encontro da Galeria, onde as pessoas organizavam suas estesias e pensamentos, condensando visitantes, relações, sentimentos e o convívio.

Esse processo que foi sendo percebido no decurso da exposição trazia uma inquietação: inicialmente, o banco não fazia parte do equipamento da galeria. Foi considerado na exposição por um mero acaso e a partir de então, seu pertencimento se tornou cada vez mais óbvio.

E na medida em que a exposição transcorria, este banco foi sendo incorporado na mesma, como se fosse se transfigurando, passando de equipamento a objeto expositivo, em um processo que se consagrou durante a desmontagem da exposição e após seu término.

Existe um luto no final de uma exposição. O encerramento das visitas e das possibilidades de reflexão na presença dos objetos expostos. Um tipo específico de final de festa, com os objetos devassados: minha sensação era como se eu estivesse recolhendo o que sobrou de um comedouro, revirado, acomodando com urgência aquilo que minimamente sobreviveu. Uma exposição termina com pressa, pois sempre há outras que se seguem. Removi as fotografias, recolhi os elásticos com a Taísa e fiquei trabalhando no espaço, retirando os parafusos que instalamos para fixação dos elásticos. Eu estava sozinho, com as sobras.

Foi nesse momento, com a Galeria esvaziada dos objetos instalados, completamente imaculada e apta para a próxima exposição, que o banco, finalmente, demonstrou toda sua potência como objeto. Parecia que era ele mesmo quem havia esperado, e não seus ocupantes, para se revelar, sem alarde, sem testemunhas, tal qual

a aparição repentina de um passarinho corajoso que canta perto da gente e parte em disparada.

Em um primeiro movimento, observei aquele banco e procurei por posicioná-lo dentro de alguma corrente artística reconhecida. Imediatamente associei o objeto como escultura já que há adição e desbaste de material na sua construção. Ou mesmo se eu pudesse relacionar um evento, a performance do banco na galeria, um evento em que banco *E* galeria se fundem para gerar uma forma nova, a exposição deste objeto.

Poderia pensá-lo como *ready-made*, um objeto de fatura seriada, deslocado de seu contexto de origem e elevado ao contexto de objeto de arte; ou posicioná-lo tal qual um artefato dentro da linha vanguardista do Construtivismo russo, amparado por Tatlin, quando este diz que “(...)a arte está a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos” (ARGAN, 1992, p.326). De acordo com Argan, Tatlin defendia, ainda, que pinturas e esculturas eram construções sujeitas ao material que as originava. Nestas condições de materialidade, uma cadeira equivaleria à uma escultura, e esta deveria ser funcional quanto uma cadeira. Poderia, ainda, ver o banco performando como um produto, seriado e sequestrado da *pop-art*, onde Gompertz (2013) considera objetos do cotidiano como objetos de arte e cita Rauschenberg quando este diz lamentar que pessoas estejam cercadas por objetos como saboneteiras ou garrafas de Coca-Cola não os veja como belos porque isso deve deixá-las muito infelizes.

Esse movimento, um exercício de reconhecimento e categorização, que tentava validar este objeto comum na condição de objeto artístico, com alguma justificativa pode ter sido um mero reflexo de insegurança; talvez eu apenas quisesse me defender de quem pudesse alegar que um banco não poderia ser arte, por ainda não ter clarificada a sua relevância ou processo e, dentro destas premissas selecionadas, não

faltariam autores ou teorias que me amparassem neste processo racional de legitimação.

De qualquer forma, houve um sentimento que não sei bem como explicar, um desejo de registrar este objeto, um banco, sozinho, na Galeria, e entender, através destas imagens fotográficas, o que realmente estava diante de mim. Talvez fosse, ainda, uma tentativa de prorrogar o fechamento da exposição e da Galeria, ou garantir uma memória para o futuro.

Mas dois aspectos adicionais, com desdobramentos obtidos após esse evento-performance, sucederam esta urgência teórica e o registro fotográfico do banco. O primeiro deles é o calendário.

A exposição-performance do banco, diante de mim, começou e finalizou em 06.03.2020, tendo aproximados 30 minutos como duração, e preservando a presença do objeto na galeria após o término da exibição. Eu parti, mas o banco ficou.

A ocupação seguinte da Galeria, que se deu por uma defesa de tese de doutorado, manteve o objeto banco no espaço expositivo e aqui, devo dizer, muito provavelmente desassociado das minhas intenções. Mas esta mesma defesa de doutorado também não retirou o banco da galeria durante sua finissage. Me parecia que o banco estava construindo uma narrativa própria com a Galeria, como estivesse ali, presente, desde sempre.

Na semana seguinte, o segundo evento: entre diretrizes do Ministério da Saúde, o Decreto Estadual Nº64.862 de 13/03/2020 do Governo do Estado de São Paulo e resoluções alinhadas entre Cruesp e Comitê Unesp Covid-19, o Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo suspendeu as atividades presenciais. O edital de exposições de 2020, interrompido à época, foi retomado somente no segundo semestre de 2022.

Até onde sei, o banco continuou por lá, exposto, ocupando o mesmo espaço e local onde tivemos nossa despedida e muito me agradou pensar no banco e na permanência de sua exposição e performance. De alguma forma, foi como se esta participação espontânea, com uma duração indefinida, tivesse se transformado em uma proposta nova, que estou chamando como semi-exposição.

Acho interessante quando penso neste objeto, um simples banco, que muito provavelmente foi pensado e feito para receber pessoas e que não só foi deslocado de um lugar comum, agora figurando como um objeto artístico, mas também recuperando seu momento de construção, pensado para estar com pessoas, como se estivesse ali, aguardando o fim da pandemia, esperando por você, que lê este texto, ou por mim, para nos revermos como grandes amigos que ficaram afastados por conta de uma crise sanitária. Como se fosse uma antecipação dos tempos – e aqui, recupero Belting e sua certidão, quando diz que artistas representam o futuro –, o banco isolado na galeria vazia pôde ilustrar um sentimento quase universal, deixando de ser matéria ou objeto, ordinário ou extraordinário, para ser solidão. Um objeto que *adquiriu* uma representação universal.

Talvez por conta do processo de pesquisa no mestrado ou mesmo pela curiosidade em tentar compreender o que seria deslocar um objeto, de um corredor para uma Galeria, juntamente com seus significados, durante a pandemia este banco esteve, está, manteve e mantém uma presença constante em meus pensamentos. Arrisco dizer que nos tornamos grandes amigos, tanto que lhe dei um nome de batismo: Objeto em estado de semi-exposição. Afinal, não acho justo continuar chamando-o de banco, como se fosse um qualquer. É o meu banco, minha obra, uma construção material da qual me apropriei e guardei em um lugar que artistas tratam como nobre, o espaço expositivo de uma galeria. Apesar do enorme embate de sentimentos que

afloraram e permanecem, como consequência da pandemia, há uma máxima aqui: a decretação de um processo acabado, que desfrutou de uma permanência forçada, talvez a mais longa que uma galeria pode permitir.

Um outro aspecto que considero válido pontuar é tratar a Galeria, ela própria, em um discurso de performance com o Objeto em estado de semi-exposição, dialogando com a ausência de visitação decorrente da pandemia.

Afinal, de alguma maneira quase que profética, esta simples mudança de lugar, um banco saindo de um corredor para uma Galeria, antecipou aquele que seria o cenário vindouro: espaços e objetos em diálogo franco e entre si, somente. E se não houver nenhum objeto em performance, uma galeria nada mais é do que um galpão vazio.

Durante este longo período de fechamento, a galeria jamais deixou de ser Galeria porque houve, ali, um cúmplice de sua função, um objeto que validava a Galeria, enquanto era transformado por ela, um Objeto em estado de semi-exposição (figuras 11 - 20).

Figura 11: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 13: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 15: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 16: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 18: Objeto em estado de semi-exposição. 2020



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 19: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 20: Objeto em estado de semi-exposição. 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

4 - Artemídia e tempo

4.1 – Sobre tempo e processo na pandemia

Para demonstrar a minha relação com tempo durante o fim do mundo conhecido, e na condição de testemunha deste novo mundo que surge, uma espécie de pós-pandemia que insiste em se fazer presente, eu trabalhei com o processo de edição em vídeo, uma herança do cinema. Este processo culminou na série *fotografias sonoras*, realizada em maio de 2020, e a reflexão é uma consequência posterior, uma constatação de que ainda estamos aqui e que isso tudo só foi possível quando a vacinação se consolidou, ainda que a duras penas, viabilizando uma contaminação não letal pelo Coronavírus.

Antes, porém, preciso externalizar algo que se apossou de meus pensamentos no momento mais obscuro deste século.

Durante a iminência de uma doença mortal admito, relutantemente, que inúmeras vezes pensei que não estaríamos mais por aqui, contando nossas histórias. Muitos de nós não continuaram seus roteiros de vida, vitimados por uma doença nova, combinada com ausência de informações – em tempos em que estamos soterrados em dados, a disfunção narcotizante da informação do século XXI – e potencializada por uma contumaz campanha de contrainformação. Dedico o texto que segue ao fruidor ausente e que não teve a mesma oportunidade que eu.

A escalada da contagem de óbitos iniciada em 2020 por conta da Pandemia de SARS-CoV-2, ou coronavírus (COVID-19), criou um tipo de vácuo no meu tempo presente. O perfurme perene da morte impregnou em todos os limitados espaços possíveis, no contexto do distanciamento social imposto por uma contaminação que

propaga pelo ar, desafiando a lógica cronológica da vida. Tudo parecia em suspensão, eu apenas imaginava quando seria a minha hora. Por muitas vezes eu me senti convidado a recuperar memórias, numa débil tentativa de construir um sentido para a finitude iminente. Talvez, uma tentativa de balanço, de recuperar o saldo do que fiz, e me convencer de que chegar até aqui tinha valido a pena. Esse processo de escolha e organização de memórias, algo que fazemos com muita naturalidade, desconfio ser o embrião do fluxo de edição em vídeo.

Me peguei pensando sobre o lugar onde eu estava, como eu me definia, quem eu nunca mais veria, com quem eu passaria os meus últimos dias e o que adiantava ser artista naquele cenário. Porque se há uma certeza sobre a arte, apesar de todas as suas inevitáveis e atrevidas definições, é que a arte só é possível em vida, e para a vida. De que serviria a arte, se todos se foram?

À época da pandemia, parte significativa da minha atuação artística e profissional estava concentrada na produção de vídeo e fotografias. Por conta da natureza essencialmente presencial desta atividade, praticamente tudo o que eu produzia fora interrompido e, gradualmente, deixava de fazer sentido.

Embora eu tenha marcadores para determinar o período comercial desta atuação, ela é resultado de algo que começou na minha infância, quando eu usava um videocassete para gravar filmes que eram exibidos na TV aberta. Interromper a gravação durante os intervalos comerciais e retomá-la, no ponto exato, eliminando totalmente a presença dos anúncios exibidos no meio do filme, era um divertido passatempo que semeou, em mim, a lógica de um processo de edição em vídeo: a escolha do momento do corte, a decisão sobre parar ou continuar o que se vê.

Este processo lúdico, de editar vídeos, evoluiu ao ponto de se transformar em uma atividade comercialmente pragmática muitos anos depois e a procura por novas

propostas para este processo havia me colocado no contexto acadêmico das artes, sejam elas visuais, belas ou plásticas. Todavia, tal qual um filme, diante da pandemia eu tinha a sensação que a trama havia atingido seu ápice. E que eu talvez tivesse a chance de cortar e montar as últimas cenas do meu fim da vida.

Esta ideia de cortar e montar uma narrativa de forma intencional, de acordo com Cousins (2013), teria surgido em 1903 com o filme de Edwin Porter, *A vida de um bombeiro americano*. O autor traz essa discussão ao comparar a sequência central do argumento do filme, o resgate realizado por um bombeiro em um incêndio residencial, entre duas versões editadas do mesmo filme.

Na primeira montagem, um suposto estudo ou versão do filme, foram relatadas cenas repetidas e cortes abruptos na sequência, sem uma proposta clara de continuidade. Essa montagem ficou arquivada. A segunda versão, considerada finalizada – e que ficou conhecida -, traz narrativas paralelas na sequência editada, com os cortes mostrando o resgate realizado pelo bombeiro, alternando cenas internas e externas, desde o começo do incêndio até salvamento conseguido.

É a partir da comparação entre as duas versões do filme de Porter que Cousins, não só revela uma intencionalidade de processo e experimentação no corte dos fotogramas, mas também introduz duas definições sobre edição que me encantaram: a ideia de “e, então” e a ideia de “enquanto isso”. E eram estes dois pensamentos que me acompanhavam, quando eu pensei na série *fotografias sonoras*, pois eram duas perguntas impossíveis de serem respondidas. Não havia mais “então” e “enquanto isso” no meu filme. Apenas uma interminável espera.

Passaram-se apenas 2 meses em que eu experimentava o isolamento, confinado em um apartamento com certas peculiaridades: sem varanda e uma única janela com vista disponível. As demais janelas do apartamento apontavam para um

corredor que faz fronteira com outro prédio, imediatamente ao lado, e durante a pandemia, quando precisei conviver com estas janelas ininterruptamente, percebi que elas mais assemelhavam a uma prisão. Restou uma única janela para eu procurar as cenas finais do meu filme da vida, sem qualquer narrativa paralela.

Abri o vidro em uma manhã de domingo, deixei a brisa fresca do outono entrar e lembrei de um momento textual, quando Aumont (2012) problematiza a edição da imagem fazendo uma comparação entre Eisenstein e Tarkovski, propondo um embate: enquanto Eisenstein, bastante conhecido pela montagem do filme, constroi uma sequência e organiza um discurso através de uma sequência intencional de imagens, Tarkovski caminha da direção oposta, afirmando que a confiança que se obtém com uma imagem é um resultado da condição natural desta. Manipular uma imagem – ou uma sequência de imagens – me parece, portanto, muito próximo do que a mimese havia colocado como provocação, qualificando verdade e ficção (ou enganação).

Mais ainda: se Eisenstein esteve comigo desde a infância, me acompanhando na vida adulta, era o seu opositor quem me serviria no desfecho da narrativa? Entre a ficção da vida e a certeza da morte, habitava a hesitação. Manter as imagens como eu as via era uma proposta de manutenção da realidade, uma confirmação em tempos de dúvidas. Eu ainda continuaria, mas o pêndulo havia se deslocado totalmente, tal qual uma analogia sobre vida e morte. Era a edição, como eu havia idealizado, no entanto, quem partira.

Me propus a exploração aberta dos enquadramentos diante da janela única, como fosse um prêmio de consolação, e gravei estes enquadramentos por períodos indeterminados, tentando sugerir algum ritmo, algum tempo, criando fragmentos de um momento crucial, mas desvinculados de uma relação direta entre si. O nome, *fotografias sonoras*, foi anunciado depois e apresenta uma provocação: uma fotografia

é estática por natureza – ainda que indique um movimento – enquanto o vídeo carrega a conquista do movimento registrado. Ao batizar um vídeo como fotografia, sinto ter conseguido dar vazão, já no título, ao acumulado de contradições que me acompanhavam. Cheguei ao ponto de esboçar pequenos textos-poemas para os fragmentos de vídeo, pensando que as palavras pudessem, talvez, complementar o que eu via. Ainda não estou convencido, confesso, mas faço o atrevimento de publicar uma obra inacabada.

Por conta do formato, no entanto, deixo os fotogramas (figuas 21-24) destes fragmentos como documentação. Neste suporte, é o fruidor quem irá ditar além da estesia, a permanência retiniana.

4.2 – Sobre as Fotografias sonoras

Figura 21 – Fotografia sonora 01



Fonte: acervo pessoal. Acesso permanente em: <https://youtu.be/UNxv87xGsdA>

Eu só conseguia mastigar uma amarga impotência, de ser e estar.

Nada fazia sentido, nada havia a ser feito.

Sobrara uma janela vazia, uma herança perdida, um dia após outro.

Uma rotina sem fim, o Nada infinito, o pior dos castigos.

Diante de mim, apenas de luz sem sombra viva.

Figura 22 – Fotografia sonora 02



Fonte: acervo pessoal. Acesso permanente em: <https://youtu.be/WpCJQtmNIT8>

Mesmo aquilo que se movimenta continua sem sair do lugar.

Não há um caminhar, não há pra onde ir.

Nada resta além do olhar.

Ainda que tenha a certeza de que só me resta aguardar o inevitável, um futuro que supunha caminhar vagarosamente, mas se adiantara.

Observo na esperança de que algo aconteça,

Figura 23 – Fotografia sonora 03



Fonte: acervo pessoal. Acesso permanente em: <https://youtu.be/G4cz824rl6Q>

Turvo horizonte arranjado.

Sem fim.

Incerto.

Vazio.

Nas linhas que mal enxergo.

Por barreiras.

Vê a prisão?

Sim, espero por algum sentido de ordem.

Alguma ordem,

Qualquer, qualquer, qualquer.

Algum sentido.

Desfigurado, me valha!

Figura 24 – Fotografia sonora 04



Fonte: acervo pessoal. Acesso permanente em: <https://youtu.be/iL-vtlwALtc>

Seja sombra.

Seja luz.

Seja incompleto.

Sobra mácula.

5 - Artemídia e pesquisa

5.1 – Pesquisa sobre arte

Apresentados os processos, considero importante abrir a discussão sobre as abordagens no tratamento dos dados que foram coletados a partir dos trabalhos equivalentes elaborados durante a etapa de qualificação pois esse me parece ser o ponto central em uma pesquisa sobre arte. Claro, a coleta dos dados não se faz menos importante já que é por conta da coleta destes dados que o tratamento se torna possível. Além disso, o programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo, denominado Processos e Procedimentos em Artes, encoraja de forma ampla justamente o processo de criação destes objetos.

A titulação em um programa de mestrado percebida em um aspecto mais pragmático busca, ainda que de maneira periférica em alguns programas, a formação do pesquisador, o que implica em algum investimento dentro do universo das metodologias: é através do conhecimento e da capacidade de escolhas metodológicas que um pesquisador ou pesquisadora tem condições de avançar nas descobertas, organizar os pensamentos, realizar a difusão das informações colhidas e observar seus desdobramentos, no mundo e na natureza.

Em um quadro geral, as áreas de conhecimento carregam, em suas especificidades, particularidades nas abordagens metodológicas: há a Metodologia Jurídica, dedicada ao processo de investigação legislativa e formatação das descobertas realizadas; as Metodologias de Pesquisas Ativas, associadas às Ciências Sociais, que investigam pessoas e narrativas sob a perspectiva de entrevistas e colocam pesquisadores dentro do campo a ser observado, por vezes sem uma

apresentação preliminar do que pode ser encontrado; a pesquisa de natureza quantitativa, que se serve da estatística matemática aplicada etc.

No entanto, a grande maioria dos livros e títulos disponíveis que tratam de metodologias aplicadas - ensinam o método para fundamentação da pesquisa em determinada área -, utiliza um processo de empréstimo de conceitos: a Metodologia Jurídica, centrada em uma área delimitada na construção do conhecimento, faz uso da elaboração de um referencial teórico-bibliográfico e da pesquisa de campo exploratório, quando ao observar uma prática jurídica *in loco*; as Ciências Sociais usam abordagens qualitativas, nas entrevistas, mas também quantitativas quando pretendem afirmar um dado etnográfico e mesmo a estatística aplicada depende de uma observação empírica anterior para qualificar os dados observados. É plausível dizer que as áreas do conhecimento se valem do empréstimo metodológico, por vezes caracterizado em outras áreas, em um empréstimo que prefiro chamar de aproximação.

A Metodologia em Arte talvez tenha o campo do conhecimento aplicado que mais se aproveita destas aproximações. Não que inexistam títulos que tratem a pesquisa em arte de forma específica. Silvio Zamboni (2012), por exemplo, foi bastante generoso em seu livro, *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência*, dedicado ao entendimento dessa lacuna. Foi meu ponto de partida na elaboração de uma investigação pessoal sobre metodologia aplicada em Arte.

Mas há uma particularidade na proposta trazida pelo autor: a sua abordagem é conduzida a partir de objetos em que o autor não era o realizador-artista. São trabalhos de terceiros. Ademais, os parâmetros metodológicos investidos por Zamboni tratam de investigar pesquisas já finalizadas sobre estes objetos, pautadas por uma proposta preliminar, um projeto:

Para testar a pertinência e o grau de proximidade da proposta ao que se faz atualmente, recorri a trabalhos feitos por artistas, confrontei-os com a proposta e, a partir daí, colhi uma resposta da adequação ou não do modelo metodológico proposto. (ZAMBONI, 2012, p.61).

Tendo em vista esta premissa, identifico um afastamento inicial na proposta do autor, uma vez que preciso tratar de objetos artísticos elaborados por mim. Além disso, há um outro aspecto possível de se problematizar, o diálogo entre um projeto artístico e seu objeto realizado, ou o *compromisso* de um objeto realizado, face ao seu projeto gerador. Neste ponto recorro ao que Gilles Lipovetsky (2015) argumenta ao introduzir a ideia de capitalismo artista, quando discorre sobre o debate entre expectativas e execuções em manifestações artísticas.

Lipovetsky sustenta a ideia de que a previsibilidade de um objeto artístico é associada ao consumo destes objetos, como um mecanismo de compensação ao que o sistema econômico vigente, o capitalismo, traz como contrapartida. O ônus do capitalismo, a desigualdade socio-econômica, não pode ser sublimado, estando presente na vivência das pessoas que não prosperaram e também na experiência dos que desfrutam de recursos abastados, ainda que isto se dê de forma indireta. Para o autor, o viver em uma sociedade desigual oferece um contato constante com a diferença de acessos e este contato não é inócuo.

Exemplifico a ideia de Lipovetsky da seguinte forma: ir ao restaurante luxuoso no centro da cidade, em uma prática bastante possível para aqueles que possuem recursos financeiros, implicaria em um deslocamento presencial que ofereceria, no trajeto, uma verificação da existência de moradores de rua ou pessoas que passam fome: a outra extremidade, os que não prosperaram no sistema econômico. Este

cenário promoveria a evidência da existência da desigualdade social e de suas consequências e, para Lipovetsky, este é um contexto ao qual não é possível ser indiferente. A desigualdade se manifesta diuturnamente, tão presente quanto a sombra diante da luz emitida em um objeto.

Ao lidar com este contraste, um conflito insolúvel, o conforto residiria nos objetos tidos como artísticos, acessíveis e aceitos como belos; uma arte previsível, puramente comercial, artificial e espetaculosa, que não causa estranhamento, mas reconhecimento; uma arte projetada, que segue um roteiro definido de execução, libertando o fruidor de um questionamento adicional e tem como compromisso, através de seus excessos intencionalmente fabricados, a catálise da euforia encomendada.

Dessa forma, ao cercar-se destes objetos projetados e produzidos, dotados de uma estética insípida, o acesso a estes objetos seria capaz de promover conforto no ato de convívio ou consumo desta chamada arte e, assim, amenizar o estranhamento que o mundo contém. Para o autor, estes objetos recebem, inclusive, outro nome: são produtos, e não arte, sendo associados a uma função definida. Para mim, são meros objetos isentos.

Este debate, ainda que ressignificado no contexto econômico contemporâneo, não é novo. Foi uma das inquietações, na perspectiva da evolução do movimento *Arts and Craft* e *Design*, que a Revolução Industrial inglesa trouxe como consequência durante a transição da fatura artesanal para a fatura mecanizada, e que culminou na criação da Bauhaus, pensada por William Morris e Henry Van de Velde e dirigida por Walter Gropius (2015). Walter Benjamin (2017) amplia a problematização da fatura mecanizada e repetível, pensando da reprodução dos objetos artísticos e, se voltarmos ainda mais na linha do tempo, é um dos problemas propostos por Platão (2019), com

a discussão sobre a mimese e a incapacidade de um objeto atender aos pré-requisitos de sua concepção idealizada, quando na sua realização.

De acordo com Danto (2005), esta não é uma preocupação nova, ou uma pergunta respondida. O autor argumenta que todo grande pensador de seu tempo tenha se dedicado ao entendimento de quais seriam os compromissos da arte.

Estas preocupações acerca da arte e suas dinâmicas através do tempo trazem debates relevantes dentro de modelos históricos e sociais, mas ainda não respondem, ao meu entender, perguntas sobre Metodologia e a Pesquisa Acadêmica em Arte e, o livro que Zamboni escreve, sobre Metodologia em Arte, é também pensado dentro de um contexto histórico-social que implicava em obtenção de uma resposta para um dos compromissos da arte.

A preocupação trazida pelo autor - a dificuldade de avaliar um objeto de arte em situação de pesquisa - foi uma resposta para um momento específico: Zamboni foi um pioneiro na procura por uma ferramenta que desse conta de justificar a Pesquisa em Arte, inserido em um cenário que gozava de um repertório metodológico consolidado em outras áreas do conhecimento, no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, quando começou ali a trabalhar na área de artes, ano de 1984.

Seu trabalho é uma tentativa de suprimir os critérios e parâmetros metodológicos observados e aplicados na Pesquisa em Artes e vistos como subjetivos, para fim de defesa destas pesquisas, e posterior aceite ou recusa junto ao financiamento destes projetos no CNPq.

Apesar do investimento de Zamboni em trazer uma proposta metodológica de Pesquisa em Arte – o autor admite que não havia qualquer paradigma anterior que pudesse servir como alicerce -, seja por ferramentas que ainda não estavam

disponíveis, anomalias geradas pelo uso de paradigmas emprestados de outras áreas do conhecimento ou mesmo para adequar sua metodologia ao CNPq, onde precisava atuar pontualmente sobre os parâmetros de subjetividade na Pesquisa em Arte, Zamboni acaba por criar, em sua proposta, duas categorias de Pesquisa em Arte: o artista pesquisador e o artista intuitivo.

Ao fazer essa distinção, na sua proposta de Pesquisa em Artes, Zamboni atribui maior valor ao artista pesquisador do que ao intuitivo, que ele trata como especulador. Desta forma, a autoconsciência sobre a metodologia de seu processo seria capaz de promover uma mudança de orbital na produção do artista. Mas, em que momento esta mudança ocorreria?

Zamboni não desconsidera o acaso ou descobertas não pensadas, aspectos amplamente valorizados por Royston Roberts (1995) na produção científica, mas trata este fenômeno na condição de participação reduzida, como se essa possibilidade fosse uma anomalia e não parte de um processo. E adota essa premissa na produção de Pesquisa em Arte, o que sugere desconsiderar elaborações e ressignificações que venham a surgir durante o processo de pesquisa ou execução do projeto.

Outro ponto que pode ser relacionado é a discussão entre as naturezas de uma pesquisa, pura e aplicada. Na primeira, temos uma pesquisa desvinculada de uma atribuição imediata, uma pesquisa que se afastaria da ideia de operar dentro de um paradigma pré-estabelecido e que buscaria por soluções ainda não experimentadas. Uma ideia de pesquisa puramente pela pesquisa. A pesquisa aplicada, por sua vez, tem uma orientação definida, com vistas a atender uma demanda específica em seu andamento.

Ao desmembrar o artista em duas categorias, o pesquisador e o especulador, Zamboni elege o pesquisador, apontando na direção de uma pesquisa cuja natureza

tem uma aplicação – mais uma vez, o contexto de sua proposta é trabalhar com a construção de critérios objetivos para a validação da pesquisa em arte.

E, aqui, chego ao que considero um problema na metodologia sugerida por Zamboni: um projeto é pensado e escrito considerando um cenário ideal de execução e este cenário, que considera o ambiente controlado, tem um nome específico: o laboratório.

Na arte, a equivalência ao laboratório tem um outro nome, o ateliê, e o ateliê de um artista é um ambiente de experimentação. Quando uma experimentação surge, uma elaboração acontece, ou mesmo quando se descobre uma nova técnica, é mais comum que isto ocorra sem se tenha previamente planejado esta etapa em um eventual projeto. Considero importante, aqui, recuperar a preocupação citada anteriormente, sobre os supostos compromissos que a arte mantém em sua agenda, que esta é uma agenda aberta.

Nesse ponto, a escolha de Zamboni por uma proposta metodológica que trata como exceção o processo de descobrimento ao longo da pesquisa evidencia que Zamboni não fez uso da metodologia que eu entendo como mais bem adequada para validar um trabalho de ateliê, uma vez que ele verifica justamente a aderência dos projetos observados com os trabalhos realizados.

Seu processo de construção do marco referencial teórico, no entanto, é algo de que me aproximo no sentido de perceber as múltiplas contribuições que uma pesquisa pode receber, amplificando as relações com áreas e campos de conhecimento. Esta talvez seja uma oportunidade para introduzir um modelo de pesquisa mais aberto.

Para Chizzotti (2017), a pesquisa-ação (ou pesquisa intervenção) e a pesquisa participativa são os modos das pesquisas ativas que têm como pressuposto o uso de uma grande variedade de práticas de pesquisa, condensadas, com vistas ao

entendimento de uma situação concreta. De forma sintética, o pesquisador faz uso de uma abordagem plural no tratamento dos dados recolhidos pressupondo “uma tomada de consciência tanto dos investigados como dos investigadores dos problemas próprios e dos fatos que os determinam para estabelecer os objetivos e as condições de pesquisa.” (CHIZOTTI, 2017, p.77).

Olhando em um aspecto macro, é possível enxergar uma aproximação com o processo de Zamboni dentro de uma perspectiva da pesquisa-ação, sendo o estudo de caso e a construção do marco referencial teórico, as metodologias utilizadas por ele, já que a abordagem da pesquisa-ação possibilita inferir a pesquisa dentro de um processo de descobrimento dos dados pesquisados.

Talvez, a utilização da metodologia de pesquisa-ação ainda não estivesse legitimada pelo colegiado científico à frente do problema de Pesquisa em Arte em processo de construção, durante a investida de Zamboni. Mas a própria investigação de Zamboni poderia ter se valido do uso do paradigma da pesquisa-ação, tratando a sua proposta na condição de expectativa enquanto processo, e não como projeto. Um modo de pesquisa que vejo como mais adequado no contexto da Pesquisa em Arte, já que esta, me parece, tem como paradigma justamente a ausência de um paradigma próprio.

Desta forma, optei por me aproximar da pesquisa-ação enquanto proposta de metodologia para meu percurso ao longo da minha formação em pesquisador, por entender que a mesma está mais bem associada ao processo na Pesquisa em Artes, ainda que esta abordagem seja comumente encontrada em pesquisas realizadas nas áreas das Ciências Sociais.

Contemplando as abordagens plurais que a proposta da pesquisa-ação tem como pressuposto, a primeira etapa relacionada aos objetos é a própria elaboração

destes, em um trabalho de investigação pessoal, técnico e material. São os trabalhos equivalentes apresentados neste relato.

Em seguida, adotei a construção de um marco referencial teórico em diálogo com cada um dos trabalhos equivalentes elaborados, objetivando uma conceituação inicial de cada uma das linguagens ou campos de pesquisa, para fim de caracterização destes trabalhos.

Estes conceitos obtidos a partir da construção do marco referencial teórico levaram em conta não apenas as suas aproximações e problematizações, mas também foram procurados dentro de três características que considero presentes na produção artística. Estas características são o ineditismo, a intenção de expressão e a irrealização.

Entendo o ineditismo como uma condição que inaugura um objeto artístico colocado no mundo e na natureza e o separa de uma reprodução – ainda que dele mesmo -, quer seja esse ineditismo percebido na elaboração e posterior execução desse objeto ou mesmo durante a sua performance ou discurso construído em sua trajetória expositiva.

O que trato como intenção de expressão é o que se manifesta na condição de qualidade imanente ao objeto artístico, especialmente aqueles que são realizados no contexto de sua contemporaneidade, do objeto e do momento da arte, onde os objetos produzidos desfrutam de uma liberdade figurativa construída historicamente pela consolidação da fotografia química, desvinculando as obrigatoriedades dos registros históricos e, gradualmente, acolhendo a expressão do artista. É a partir dessa intenção que um artista busca uma construção de sentido quando se apropria e resignifica materiais e processos de criação.

O que chamo de irrealização de um objeto é um conceito que trago ao me aproximar de um diálogo sobre a mimese. Essa aproximação tem um especial sentido pela própria natureza do processo de elaboração de um objeto de arte: objetos produzidos por artistas, na concepção de Platão (2019), não atendem, em sua realização, aquilo que fora pensado ou imaginado, inteiramente.

Ao longo da construção do marco referencial teórico, foram estas três premissas que procurei adequar e problematizar, tentando compreender melhor os objetos que desenvolvi para trazer em discussão os temas da materialidade, tempo e espaço.

Por fim trazer os processos envolvidos na elaboração destes objetos e nas reflexões que estes objetos propõem, em uma tentativa de sistematizar uma produção artística individual que carrega uma multiplicidade de propostas e linguagens, me aproximando também da pesquisa exploratória e experimental.

Me parece, até aqui, ser esta uma abordagem que contempla o Programa de Pós-Graduação em Artes, bem como um desejo de clarificar um percurso de produção artística pessoal.

5.2 – Sobre o processo do marco referencial teórico

Considero importante descrever a escolha de um marco referencial teórico, em oposição à pesquisa bibliográfica, por entender que esta escolha é, ela própria, parte de um processo de pesquisa. Para Lakatos e Marconi (2018), esta é uma metodologia que reúne tudo o que já fora publicado sobre determinado assunto, considerando todos os meios de comunicação e formatos possíveis. Além disso, um referenciamento teórico garante que as informações compiladas por mim têm grande chance de trazer alguma verdade, já que são informações trazidas por autores consagrados.

No entanto, o avanço das redes de comunicação, acesso e disponibilidade de bases de dados, bibliotecas integradas e digitais, aumento de publicações acadêmicas, palestras, congressos, seminários, simpósios e cursos livres, multiplicaram exponencialmente os campos de procura sobre determinados temas, impossibilitando que seja esgotada a investigação em determinada área ou tema, mesmo fazendo uso de programas que possibilitam a indexação de publicações por múltiplos campos, como o VOS Viewer².

Mas enxergo uma intenção no aspecto abrangente proposto pelas autoras: ao lidar com uma base de dados maior, seria possível identificar as publicações que produzissem maior diálogo com o tema em investigação e, assim, selecionar as mais fontes mais sensíveis sobre determinado assunto.

Ruiz (2017) acena para a importância de se delimitar aquilo que se compreende como leitura, sugerindo que é o próprio processo da pesquisa que irá indicar o rumo da relevância bibliográfica, associando a dimensão desta pesquisa com a profundidade, momento ou grau que o estudante e pesquisa se encontram.

O que chamo de marco referencial teórico é uma tentativa de contemplar estes dois modelos propostos, em uma coleção preliminar de publicações e que parte de uma fonte comum: as bibliografias dos planos de ensino das disciplinas cursadas no programa de pós-graduação. Mas, cabe mais um tempero neste molho.

Quando Danto (2005) argumenta sobre o processo de interpretação do quadro *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Bruegel, há uma valorização repertorial que amplifica a leitura que se faz da cena pintada. Um fruidor que desconheça a alegoria das asas de cera que derretem ao Sol poderia ter uma leitura incompleta da proposta

² <https://www.vosviewer.com>. Acesso em 25 de julho de 2022.

do pintor. Um marco referencial organiza um sistema de repertórios e referências individuais.

A partir destas bibliografias, selecionei títulos que considere mais relevantes ao momento em que meu processo de pesquisa se encontrava e, por vezes, me aprofundando em bibliografias presentes nos títulos utilizados. Para exemplificar este processo, trago uma aplicação direta, obtida pelo trabalho de Zamboni (2012) e que ilustra como me apropriei teoricamente dos objetos produzidos por mim durante minha pesquisa.

Zamboni também construiu um marco referencial teórico para fundamentar seu trabalho e um dos autores trazidos por ele é Thomas Kuhn (2019), com *A Estrutura das Revoluções Científicas*.

Entre outros modelos de pensamento, Kuhn traz as caracterizações de *Ciência Normal* e *Revolução Científica*, amparado no debate sobre a práxis e superação de um paradigma³ vigente. Para o autor, a construção da ciência que ele chama de *Normal*, se dá a partir de um conjunto de regras que estão aceitas por uma comunidade científica dedicada a um campo de estudo. Estas regras operam como um conjunto de soluções mais indicadas a solução dos problemas que esse campo de estudo enfrenta.

A analogia adotada por ele é a do sistema utilizado para a resolução de um quebra-cabeças (essa analogia também está presente no marco referencial teórico elencado por Zamboni). Dessa forma, a *Ciência Normal* se ocupa de encontrar as peças que estão faltando para compor o quadro de parâmetros que definam um determinado

³ No prefácio sobre os capítulos do livro, há uma menção sobre o uso da expressão 'paradigma' por Thomas Kuhn. Margareth Masterman, de acordo com Ian Hacking (2019), teria detectado essa expressão utilizada de 21 maneiras diferentes ao longo do livro de Kuhn.

fenômeno e como estas peças serão encaixadas, desde que sejam encontradas ou que estas mesmas peças já existiam.

Todavia, à medida em algumas peças não conseguem compor este quadro, usando como base o conjunto de regras consolidadas pela comunidade científica, começa um evento que Kuhn vai chamar de *anomalia*. É com o avanço de ocorrências destas anomalias que a *Ciência Normal* perde, gradativamente, a sua força de aplicação até chegar o momento em que o número de anomalias é maior que o número de peças resolvidas no quadro geral. Nesse ponto acontece o que Kuhn vai chamar de *Revolução Científica*, que é a procura de um novo paradigma científico, apto a considerar estas anomalias. Acredito ser importante destacar, neste contexto, que um paradigma não surge sem uma base teórica anterior, qualquer que seja, ainda que esta sirva apenas para justificar a necessidade de um novo modelo de pensamento. É o que Thomas Kuhn vai chamar de pré-paradigma.

Outro aspecto importante é que essa dicotomia entre *Ciência Normal* e *Revolução Científica* vai servir de apoio para Zamboni se aproximar da pesquisa em arte, quando diz que “A teoria elaborada por Kuhn [1989] toma como base as revoluções e mudanças na ciência, mas guardadas as especificidades, ocorrem mecanismos semelhantes em arte.” (ZAMBONI, 2012, p.33). A dinâmica das rupturas – o autor continua - ao longo da cronologia da arte, em muito se aproxima das revoluções científicas, traçando um paralelo entre os valores vigentes, em um determinado movimento artístico, para a sucessão deste para um outro movimento.

Como exemplo cito a revolução ocorrida a partir do Salão dos Recusados de Paris, em 1863, que de acordo com Gompertz (2013) dá início ao Impressionismo na pintura e, posteriormente, na escultura. Este processo não aconteceu de maneira imediata e isoladamente. Gompertz aponta o início dessa mudança em um período

chamado de pré-Impressionismo, onde as anomalias dentro do paradigma da pintura neoclássica já estavam percebidas, e relaciona uma série de eventos periféricos que tensionaram os valores reconhecidos na prática da pintura vigente - entre eles o desgaste político de Napoleão III durante a Segunda República Francesa, que é quem avaliza e determina a instituição do Salão dos Recusados.

Este Salão acaba legitimando uma cultura de “aceite”, questionando o compromisso que a pintura ainda preservava com a fidelidade de representação realista. Em paralelo, os avanços processuais que a fotografia química consolidava também discutiam as possibilidades de registro, colocando todo um sistema de representações em xeque. Há inúmeros exemplos outros. Na verdade, a arte, como conhecemos, é uma história sobre a sucessão de paradigmas. Mais uma vez, se uma área do conhecimento encontra mais de 800 definições possíveis, estamos diante de algo que não encontra um consenso. E se não há consenso, é uma área do conhecimento estruturada sobre anomalias. Mas um marco referencial auxilia na organização destes eventos, estruturando o processo de reflexão, mas evidenciando a oposição entre passado e futuro: se a reflexão é fruto de um processo sobre um trabalho realizado, ela só pode fazer referência ao passado.

Talvez seja mais adequado dizer pesquisa sobre arte, do que pesquisa em arte. Afinal, a pesquisa trata de eventos acontecidos, sendo o próprio texto a evidência de uma documentação sobre algo acabado, observado. Desta forma, a pesquisa não está na arte, em arte, mas versa *sobre arte*.

Eis o problema sobre encontrar uma metodologia para pesquisa sobre arte: como abordar um problema futuro, uma dúvida que ainda não surgiu, ou melhor, como escolher uma ferramenta adequada para algo que ainda não aconteceu. Desta forma, a metodologia de pesquisa sobre arte só pode dizer sobre o que já houve, conforme

tentei demonstrar nos meus processos: afinal, nenhum deles deixou de ser arte e nenhum deles aconteceu antes, através de uma escrita futura.

Um projeto em arte pode revelar uma intenção inicial, e nada mais. Se o projeto sobre arte se concretiza, tal qual escrito previamente, isso apenas indica que ele foi sabiamente executado. Da mesma maneira que um projeto sobre arquitetura cumpre o que fora contratado, mas não transforma , - injustamente, obviamente - , os mestres de obras em artistas. Alias, desde os tempos das guildas e oficinas de artes e ofícios, carregamos esta herança: a assinatura do projeto vale mais que a realização deste. Desta forma, um projeto sobre artes garantiria que qualquer um que o execute seja transformado em artista, mas um reproduzidor apartado da decisão artística, privado desta autonomia, não produz arte. Reproduz-la, e só.

Assim, me parece, quão mais inespecífico for um projeto sobre arte, mais artístico ele pode ser, pois preserva a potencialidade de criação do artista enquanto a realização acontece.

6 - Considerações

Quando se conversa sobre os compromissos da arte, as respostas são múltiplas e nenhuma delas me traz uma sensação de dever cumprido. Frederico Moraes (2018), talvez seja o autor que mais se preocupou em atender esse desejo de resposta, e acabou compilando mais de 800 possíveis definições sobre este tema, dentro dos mais diversos campos do conhecimento. No entanto, o autor admite que este percurso apenas serviu para reforçar um sentimento de dúvida, tendo em vista que seu esforço não permitiu uma única conclusão. Ele encerra seu desabafo referenciando Mário de Andrade, colocando que hoje já não saberia mais dizer o que é arte, em oposição ao seu pensamento inicial, antes de se aventurar na empreitada de agrupar ideias e definições sobre arte. O autor, me parece, decidiu por não fechar a questão.

Diante desta confissão, eu prefiro arriscar e dizer o que entendo como arte, passado este processo de investigação, ao menos. No meu entender, arte é autoconhecimento. Não falo aqui sobre técnicas e virtuosismos, ou sobre o uso consciente do léxico específico associado aos objetos artísticos que, com o passar dos anos, serviu, na minha visão, para distanciar o fruidor leigo das manifestações contemporâneas e reforçar um entendimento restrito ao celeiro de críticos e galeristas.

Falo como e sobre artistas, que versam sobre seu próprio processo e procuram, neste caminhar, uma compreensão de suas intenções e expressões. Também estou cada vez mais convencido de que é a metáfora, este generoso recheio, que valoriza o meio pelo qual artistas são os mais capacitados para explicitar seus processos e descobrimentos, e é a mais valiosa ferramenta para elaborar associações entre objetos realizados e o mundo, sendo estas, através do texto.

Mas a metáfora é uma mãe rigorosa, que permite uma construção mais profunda aos artistas que amadurecem suas próprias leituras do meio em que se encontram. Não há metáfora consistente com repertório limitado.

E então, recupero a problematização que fiz sobre a classificação dos artistas realizada por Zamboni (2012), quando o autor separa o artista pesquisador do artista intuitivo. Mas, recupero fazendo *mea culpa*, pela urgência com que tentei duvidar de sua categorização.

Se entendo que a metáfora só pode ser alcançada com a aquisição de um repertório, faz muito sentido que a consciência de um artista sobre seu processo venha pela pesquisa, e neste sentido, o artista pesquisador tem maior potencial de construir o autoconhecimento sobre suas realizações, se aproximando mais do que entendo como Arte.

Referências

- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- COUSINS, Mark. **História do cinema**. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CUNHA, Almir P. **Dicionário de artes plásticas**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GUINSBURG, J. (org. e tradução) **A República de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LAKATOS, Eva; MARCONI, Marina. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2018.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- ROBERTS, Royston. **Descobertas acidentais em ciências**. Tradução: André Oliveira Mattos. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- RUIZ, João A. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2017.
- ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

Bibliografia

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATTCKOCK, Gregory. **Minimal Art. A critical anthology**. California, USA: California Press, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTILLO, Sonia. **Arte de expor**. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.

CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KUHN, Thomas S. **O caminho desde a estrutura**. Tradução: Cezar A. Mortari. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2002.

MARZONA, Daniel. **Minimal Art**. Köln, Alemanha: Taschen, 2010.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Tradução: Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ORBIST, Hans U. **Entrevistas vol.2**. Tradução: Beatriz Horta, Daniela Cerdeira et al. Rio de Janeiro: Cogobó, 2009.

ORBIST, Hans U. **Entrevistas brasileiras Vol.1**. Tradução: Alyne Azuma, Daniela Cerdeira et al. Rio de Janeiro: Cogobó, 2018.

- ORBIST, Hans U. **Uma breve história da curadoria**. Tradução: Ana Rezende. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Tradução: Sónia Teixeira, Paula Reis (Lisboa). Köln, Alemanha: Taschen, 2013.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- READ, Herbert. **Escultura moderna**. Tradução: Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- REBEL, Ernst. **Self Portraits**. Köln, Alemanha: Taschen, 2017.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução: Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**. São Paulo: Summus, 2009.
- SANTOS, Fausto H. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa cinematográfica**. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2008.
- TARKOVSKI, Andrei. **Diários 1970-1986**. Tradução: Alexey Lázarev. São Paulo: É Realizações, 2012.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: Uma biografia**. Tradução: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. Tradução: Pierre Ruprecht. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2017.
- WOLLHEIM, Richard. **A Arte e seus objetos**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.