



## Cultura Visual ou História da Arte: perspectivas

Mauricio Topal de Moraes

Mestrando em Artes Visuais - Universidade Federal da Bahia  
Bolsista da FAPESB

Há pouco mais de um ano, em uma aula na Faculdade de Educação, à qual assistia como aluno ouvinte, o professor da disciplina, Felipe Serpa<sup>1</sup>, afirmava que o sistema de educação brasileiro era altamente eficaz. A ponto de fazer com que mesmo os que ficavam de fora, os marginalizados desse sistema, avaliassem a si mesmos de acordo com os seus padrões de qualificação. Quem não frequenta a escola percebe o conhecimento dela como legítimo e superior àquele adquirido em sua vida cotidiana. O sistema de educação hierarquiza e homogeneiza a cultura e esta é a função para que foi criado. Alguns meses depois encontrei Felipe em um corredor do prédio e comentei o quanto tinha gostado daquela observação. Ele, então, complementou com uma crítica à política publicitária do governo federal: "Pois é, e essa campanha do governo, de alfabetização, fica desmoralizando quem não sabe ler! Para que um agricultor que trabalha na terra vai querer aprender isso?"

Qual a relação desta história com a pesquisa que me proponho a desenvolver hoje, a qual intitulei "A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho" em que me recuso a aceitar a arte enquanto "a cultura melhor" ou "alta cultura"? A resposta deveria ser óbvia para qualquer pessoa que concordasse com as afirmações de Felipe, já que elas significam uma devastação completa nas bases do discurso de sustentação do saber acadêmico, ao passo que a "deslegitimação" da arte enquanto "alta cultura" é apenas parte e consequência natural desse questionamento amplo. Contudo a prática na Universidade Federal da Bahia demonstra que a mente humana funciona sobre um contexto bem mais complexo do que das deduções lógicas. E esse tipo de pesquisa, proposta aqui, acaba reunindo algumas características pelas quais se pode sentir claramente a distância existente entre os princípios acadêmicos de reflexão defendidos em discurso e a prática real, pouco versátil, da academia. Uma destas características é a pesquisa apresentar conceitos menos "populares", ainda não tão assimilados e entendidos, – pelo menos no contexto específico dessa universidade – e por isso requerer um pouco mais de empenho intelectual e atenção. Os especialistas da academia raramente possuem essa boa vontade indiscriminada. Ironicamente, o princípio que faz com que eles resistam tanto à característica do "diferente" e, portanto mais difícil, talvez seja o mesmo que faça com que os clichês sejam tão eficazes e utilizados na "baixa cultura" ou "cultura de massas", mas que os acadêmicos especialistas em "alta cultura" tanto criticam: o pensamento igual não exige esforço.

Por outro lado, a academia tem dificuldade de entender qualquer estudo que não parta "dos instrumentos conceituais e materiais outorgados pela separação" (DEBORD, 2002, p.128), porque este

---

<sup>1</sup> Luiz Felipe Perret Serpa foi professor e reitor na UFBA, deu aulas até 2004, quando faleceu aos 68 anos.

é o mundo da “sociedade do espetáculo”, como diria Guy Debord. Um mundo que se satisfaz com a informação separada, onde não se consegue fazer conexões e, portanto, entender a vida e o mundo como um todo relacionado. A vida e o mundo são aceitos passivamente como obscuros, ou como uma realidade distante do cotidiano comum. A frase “quem não frequenta a escola percebe o conhecimento dela como legítimo e superior àquele adquirido em sua vida cotidiana” passa a ser apenas mais um fragmento desconectado do todo. A autoridade de especialista de Felipe é confortavelmente aceita e sua proposição esvaziada de qualquer aplicação no mundo concreto, porque não é absorvida como raciocínio, mas como informação fragmentada. Contudo, Felipe não tinha como o objetivo de seu trabalho construir a si mesmo como especialista: seu objetivo era “mudar o mundo”<sup>2</sup>. Como dizia Debord “quem tem necessidade do especialista, por motivos diversos, são o falsificador e o ignorante” (DEBORD, 2002, p. 179). O ignorante, resultante da separação, precisa do especialista porque não consegue entender nada sozinho e o falsificador para poder, através dele, enganar o ignorante.

O mestrado de processos criativos em artes visuais consegue formar indivíduos com essas duas qualidades juntas: são “falsificadores” e “especialistas”. Os artistas produtores de “reliquias” na arte contemporânea, que a academia de artes visuais tem se especializado em formar, ao mesmo tempo em que produzem seus trabalhos, os quais são o exemplo máximo da cultura do mundo espetacular da separação, ou das especialidades fragmentadas, são também os especialistas que dominam um vocabulário complexo para convencer o “ignorante” do valor desses objetos. As reliquias são o exemplo máximo do mundo da separação porque elas precisam ser separadas do todo para serem valorizadas. Elas dependem diretamente da autoridade de uma história separada, que é a história da arte, e do status da cultura específica da academia. Elas também precisam estar separadas enquanto objetos concretos, isoladas em salas de galerias, ou, ao serem reconhecidas como arte, isoladas conceitualmente dos objetos “profanos” do mundo. Entretanto, se a cultura difundida pela educação formal não pode reivindicar uma posição especial, perante outras formas de conhecimento e aprendizagem, como foi implicitamente sugerido nas palavras de Felipe, pode-se considerar o desprezo quase absoluto pela arte contemporânea do indivíduo comum, não influenciado pela opinião dos especialistas, como legítimo. Qualquer pessoa está igualmente qualificada para reconhecer as qualidades ou a falta de qualidade de trabalhos artísticos.

O entendimento de arte como “reliquia” parece ser uma concepção muito recente e particular da cultura ocidental. Como afirma John Berger (1999), referindo-se às pinturas e talvez esculturas do passado, antes da reprodutibilidade pela câmera fotográfica dos trabalhos artísticos, o significado residia em sua imagem, que era inseparável do objeto. Segundo ele, atualmente, sendo as imagens reproduzíveis, “o significado da obra original não mais reside no que ela unicamente diz, mas no que ela unicamente é”. Seu valor então depende de sua raridade e o “objeto de arte, a ‘obra de arte’, fica envolvido numa atmosfera de religiosidade inteiramente falsa. As obras de arte são discutidas e apresentadas como se fossem sagradas reliquias” (BERGER, 1999, p. 23). Embora Berger esteja referindo-se a pinturas e esculturas anteriores ao século XX, essa análise parece válida também para a maneira como são tratados os trabalhos contemporâneos. Ambos, nessa perspectiva, perdem o poder de comunicação e sedução que seria proveniente da imagem e passam a ser legitimados a partir de narrativas paralelas. Porque o que a “obra é” é construído por um discurso verbal especializado externo a ela. Ela não importa pelo que diz, mas pelo que dizem dela. A arte foi esvaziada de seu poder como imagem estética comunicadora.

Na metade do século XX, essa situação estava sendo muito bem justificada pelo modernismo americano, tendo a figura de Clement Greenberg como um dos principais teóricos. A confiança em um discurso totalizante, comum nas diversas áreas de conhecimento acadêmico desse período, possibilitava a justificativa para avaliações absolutas a respeito das coisas. Um objeto de arte tinha seu valor reconhecido como uma verdade universal, porque ele era possível de ser avaliado por um sujeito especialista que supostamente se distanciava das influências de seu meio. Para esse sujeito, o conhecimento

---

<sup>2</sup> Referência a Debord, no texto “Relatório sobre a Construção de Situações de Organização e de Ação da Tendência Situacionista Internacional”, o qual inicia com a frase “Nossa primeira idéia: é preciso mudar o mundo.”

“erudito” lhe dava as bases “verdadeiras” para que essa análise fosse inequívoca. Assim, a legitimação da arte estava relacionada a um princípio de verdade. Essa visão de conhecimento aliada ao contexto político dos Estados Unidos, sua liderança capitalista em meio a uma Guerra Fria contra o bloco comunista, levou ao distanciamento cada vez maior da atividade entendida como arte do resto das representações visuais de sua sociedade. Conforme Jonathan Harris “o afastamento de Greenberg de uma crítica social rumo a uma ‘especialização’ na crítica de arte pode ser visto, na verdade, como produto das pressões e limitações mais gerais presentes no contexto do macarthismo e da Guerra Fria” (HARRIS, 1998, p.57) e essa especialização significa uma preocupação com questões próprias de uma arte “autônoma”. A descrença nos discursos totalizantes, desencadeada por diversos acontecimentos na história recente que minaram a ênfase na “racionalidade” e nos conhecimentos científico e técnico para melhorar a condição humana, tornaram difíceis a sustentação desses argumentos modernistas, já em meados dos anos setenta.

A verdade é um produto do mundo histórico e social no qual está inserida e não existe maneira de se obter certeza sobre a realidade. Mesmo o conhecimento científico é percebido como legitimado apenas por seu bom desempenho: ele “não é poderoso porque é verdade: é verdade porque é poderoso” (JONES, 1992, p.21). Na verdade o “poder” passa a ser nesse momento o critério de legitimação. Com essa transformação na visão ocidental do conhecimento, a teoria da arte e a história da arte como sendo parte desse processo logo sofreram críticas e transformações profundas, que ainda não foram digeridas por completo. Entre estas, estão propostas para uma nova história da arte que abranja “toda a gama de formas culturais prevaletentes e influentes nas sociedades ocidentais contemporâneas” (HARRIS, 1998, p.74). Jonathan Harris é um de seus proponentes. Ele reivindica uma nova abordagem da história da arte, como “uma história cultural adequada das representações visuais do século XX”, com o propósito de reverter o processo de isolamento da arte da “cultura de massas”. Em uma sociedade em que a legitimação, segundo Jean-François Lyotard (2000), passou a ser dada pelo desempenho, essa proposta parece não apenas coerente, mas possivelmente necessária para a continuidade da existência da própria disciplina. Além disso, talvez essa reivindicação não seja mais do que o retorno ao caráter original do que era entendido como arte e embarcado por sua história antes do aparecimento das técnicas de reprodução e meios elétricos/eletrônicos. Como é possível entender a partir da análise de Dondis, sobre os afrescos da Capela Cistina, em que afirma tratar-se de “uma explicação visual da Criação, para um público em sua maior parte analfabeto” (DONDIS, 1997, p.11), o caráter de imagem comunicadora, ou sua função como meio de comunicação, é claro na arte do passado, ou pelo menos em boa parte dela, e esta é unanimemente inclusa na história da arte tradicional.

“Em nenhuma outra forma de sociedade, na História, houve uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais” (BERGER, 1999, p. 131), comenta John Berger, referindo-se à publicidade hoje. No final do capítulo ele complementa, “A publicidade é a vida dessa cultura [do capitalismo] – uma vez que sem a publicidade o capitalismo não poderia sobreviver – e esta é, ao mesmo tempo, seu sonho” (BERGER, 1999, p. 156). Quando a história da arte abarcar “as representações visuais do século XX” certamente sua legitimidade, como o estudo de uma poderosa ferramenta cultural, estará garantida, e uma leitura crítica de tal arte analisaria as conseqüências dessa “concentração de imagens”, seu sistema de funcionamento e, segundo Harris, estaria atenta para “o monopólio cultural da propriedade dos jornais e da televisão nos anos 90” (HARRIS, 1998, p.74). Entretanto, é necessário agora analisar, nesse contexto, a condição daquela “arte culta”, que é o foco de atenção da história da arte tradicional e que é conhecida atualmente pelo nome de artes visuais contemporâneas.

Como é sugerido por Berger, a arte, já faz tempo, tem sido discutida e apresentada como relíquia, porque “a falsa religiosidade que hoje envolve as obras de arte originais (...) tornou-se o substitutivo daquilo que as pinturas perderam quando a câmara as tornou reproduzíveis. É a reivindicação vazia e final pela continuação dos valores de uma cultura oligárquica e não democrática” (BERGER, 1999, p. 25). Entretanto, na arte relíquia, como já foi mencionado anteriormente, o poder está fora dela e no discurso que a legitima, porque, ao contrário da imagem comunicadora e estética, ela não funciona por si mesma, separada da narrativa paralela. Nessas condições, a legitimação da arte como atividade acadêmica e de suas instituições de ensino – e, por conseguinte a continuidade de sua existência –

torna-se obscura. Se historiadores da arte podem aceitar que estudar arte significa investigar toda a cultura visual de nossa época, os artistas poderiam reconhecer que fazer arte não se restringe à construção de relíquias.

As relíquias exigem a existência de todo um corpo institucional que reconheça seu significado simbólico e que julgue as produções dentro de seus próprios parâmetros restritos. A compreensão por artistas de que sua atividade pode ser definida de maneira mais abrangente, significa perceber que os trabalhos estão inseridos em um contexto social amplo e não apenas no contexto das instituições artísticas. Eles não precisam ser avaliados unicamente em termos das “sagradas relíquias”, mas como uma atividade cultural comum, proveniente e exposta ao meio em que foi realizada. Desse modo, o artista poderá empenhar esforços, no processo de criação, para a conquista de um público diversificado, ao invés de concentrar a atenção somente nos parâmetros de avaliação dos curadores da arte, para que seja possível tirar a obra de seu isolamento social. O artista não tem acesso aos meios de comunicação de massa e isso é uma dificuldade a ser superada, mas, por outro lado, as artes visuais têm aceitado uma infinidade de meios para a elaboração de trabalhos. A capacidade criadora dos artistas, unida aos materiais que estão disponíveis no contexto da arte e a libertação das limitações impostas pelo padrão das autoridades do corpo institucional artístico, poderá resultar em uma retomada de poder de influência dentro da cultura da sociedade contemporânea.

Os objetos – ou ações – estéticos legitimados pelo desempenho, diferente das relíquias, são imunes a qualquer crise de autoridade no conhecimento. Eles sempre irão existir independente de um discurso criado, simplesmente porque emprestam poder a quem os domina. E é aí que provavelmente residia a importância original da arte. Para compreender melhor esse argumento é conveniente definir a utilização da palavra “estética” aqui. Segundo o *The Cambridge Dictionary of Philosophy*:

Baumgarten criou o termo ‘estética’ em seu *Reflexões sobre a Poesia* (1735) como o nome para uma das duas ramificações do estudo do conhecimento, ou seja, para o estudo da experiência sensorial conectada com o sentimento, a qual ele afirmava que fornecia um tipo diferente de conhecimento das distintas idéias abstratas estudadas pela “lógica”. Ele o derivou da palavra grega antiga *aisthanomai* (perceber), e “a estética” sempre esteve intimamente conectada com a experiência sensorial e com os tipos de sentimentos que ela provoca. (AUDI, 1995 p. 10)

Portanto, partindo desse sentido original e diferente do entendimento em que estética é sinônimo, na melhor das hipóteses, para o “formalismo” de Kant e, na pior, para a percepção visual das formas ao estilo de Arnheim, ela aqui será usada em referência a experiências sensoriais mais abrangentes. Tampouco será empregada no sentido de um ramo filosófico que trata do estudo da experiência sensorial, mas como a própria experiência sensorial. A estética existe – mas não somente – na música, teatro, dança, artes visuais, cinema, arquitetura, publicidade, cultura de massa, etc. e, portanto, esses campos produzem ações ou objetos estéticos. Ela independe de qualquer qualificação, como bom ou ruim, bem ou mal. A estética simplesmente funciona ou não funciona e é o que há de comum entre o vaso indígena, uma pintura gótica e uma escultura modernista de David Smith – tirando, é claro, o fato de todas possuírem o status de relíquia, dado pela “cultura erudita”, na atualidade.

As ações ou objetos estéticos sempre existem, porque são inerentes à existência humana. São meios ou instrumentos usados pelo sujeito, em todas as relações e culturas, para seduzir e influenciar. A estética está na retórica de qualquer fala, na gesticulação da pessoa que se comunica, nos objetos que se escolhe e se usa. O próprio texto escrito aqui possui estética e tenho plena consciência da importância dela – assim como todo indivíduo na mesma situação – quando, por exemplo, escolho alguma palavra, em detrimento de outra de mesmo sentido, simplesmente porque “soa” melhor. Quando Lyotard escreve “o saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não saber ...” (LYOTARD, 2000, p. 53), não posso deixar de pensar que existe uma prioridade estética intencional do autor, o qual poderia ter escrito o mesmo trecho, de diversas formas e até mais simples, mas talvez menos expressivas. Quem escreve espera ser “ouvido”, acreditado e, portanto ter poder sobre o leitor. A estética é um instrumento eficaz para se exercer poder. E o objeto estético é o poder materializado, que influencia evitando, ou até

torando impotente, o pensamento crítico do indivíduo seduzido. Richard Stankiewicz, artista do modernismo americano, tinha entendido a natureza exata do que poderia significar a palavra “arte” e do poder da estética, quando escreveu:

As coisas podem estar objetivamente presentes sem ter o poder de afetar o que chamamos de “presença”. O objeto extraordinário, aquele que tem presença, é o que está ali, de maneira subjetiva e tirânica: não pode ser ignorado, não pode deixar de ser contemplado. Parece-me que essa qualidade intensiva das coisas é aquilo que uma obra de arte deve ter para ser uma escultura, e qualquer meio técnico usado para se chegar a isso é permitido. (STANKIEWCZ, 1996, p. 586)

Este é o objeto estético bem sucedido, aquele que “não pode deixar de ser contemplado”. E ele é, necessariamente, inimigo da escolha “racional” ou “consciente”. Mas existe um certo desconforto causado por uma leitura que despreza uma suposta qualidade fundamentalmente boa na arte e vê em sua essência a “tirania” da estética. Tanto críticos de arte conservadores, como Greenberg, quanto autores ligados a uma linha radical no pensamento político, como Trotsky, acreditaram que a arte poderia servir para o “bem”, cada um a seu modo<sup>3</sup>. Seja como for, os objetos estéticos, com sua tirania, não podem ser pensados nos termos de positivo ou negativo, por si só. Eles simplesmente existem, como existe a comunicação entre as pessoas, e seria inútil tratá-los como problemas políticos. O que pode ser uma questão política é o controle das tecnologias e dos equipamentos que produzem as experiências estéticas efetivas da atualidade e como elas são mantidas inacessíveis para os demais indivíduos. A tirania estética não produz sociedades ou políticas tiranas, a concentração do poder da produção de ações ou objetos estéticos, sim<sup>4</sup>.

A palavra “arte” está muito distante da concepção dos objetos estéticos definidos aqui. Como afirma Lucy Lippard, “é difícil não ser confundido por todos esses tabus contra qualquer arte que possa ser útil ou mesmo poderosa” (LIPPARD, 1995, p. 162). Um dos motivos da confusão, talvez esteja no fato da academia ter sido, e continuar sendo, uma forte colaboradora para a difusão desses tabus e para o entendimento dessa arte enquanto a “cultura da qualidade”. Desqualificando, assim, outros gostos e discursos, geralmente relacionados à maioria, não inserida no círculo restrito da educação “erudita”. Entretanto, a legitimidade de seus discursos sobre a cultura e os produtos de sua própria cultura vem sendo progressivamente questionados, ou simplesmente desprezados. Justamente em uma época que a “imagem” é tão importante, sendo ela a própria realidade, como diria Baudrillard<sup>5</sup>, e utilizada em tamanha quantidade, não haveria espaço para um discurso tão “separado”, isolado em sua especialização, e, portanto ineficaz para entender suas conexões com o mundo e a si mesmo. O relato de Rogoff (2002) sobre seu cotidiano na academia, em que observa uma “formação anatômica nova”, produzida pelos cursos de história da arte, chamada “o bom olho”, é um exemplo prático desse isolamento. Rogoff conta que, como professora no departamento de história, todas as vezes que reclamava de algum estudante sobre sua “falta de curiosidade intelectual”, sua “excessiva percepção literal do campo de estudo” ou seu “entendimento estreito da cultura como uma série de objetos radiantes”, alguém na faculdade respondia “Ah, mas ele tem um bom olho”. A área de conhecimento mais flexível da “cultura visual” tem preenchido essa carência deixada por outras disciplinas acadêmicas tradicionais, relacionadas ao campo da visão, com “hierarquias de excelência” e valores que “privilegiam apenas uma linha da produção cultural”. Rogoff, atualmente pesquisadora na área, escreve que “o espaço que tal investigação habita (...) é uma arena muito mais abrangente que a esfera para a circulação das imagens ou das questões relativas à natureza da representação” (ROGOFF, 2002, p. 31). E o espaço aparece aqui como “sempre diferenciado: é sempre sexual e racial; é sempre constituído pelo capital circulante; e está sempre sujeito à fronteiras invisíveis que determinam inclusões e exclusões” (ROGOFF,

<sup>3</sup> Para mais informações, veja HARRIS, Jonathan. *Modernismo e Cultura nos Estados Unidos, 1930-1960* e CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna* p. 468-473, 490-494, 588-591.

<sup>4</sup> Existem vários grupos ativistas nesta questão, veja, por exemplo, o Adbusters: [www.adbusters.org](http://www.adbusters.org).

<sup>5</sup> Mais informações sobre o assunto em BAUDRILLARD, Jean. *A Comunicação e os Paradoxos da Contemporaneidade* e, também do mesmo autor, *Simulacra and Simulations*.

2002 p. 32). O “tipo de olhar que foi sancionado e legitimado”, analisa Rogoff, deve agora ser entendido através de questões sobre “quem pode olhar, para quais propósitos e por quais discursos acadêmicos (...) ele é legitimado” (ROGOFF, 2002, p. 31).

Já há algum tempo, Foucault observava e afirmava a crise da autoridade do conhecimento com seus métodos tradicionais e o enfraquecimento das “diferenças epistemológicas significativas entre os procedimentos científicos e os procedimentos políticos”<sup>6</sup>:

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 2003, p. 71)

Pode ser percebida, na citação de Foucault, uma linha de raciocínio semelhante à noção de eficácia do sistema de ensino, explicada por Felipe. Sistema que desqualifica outros tipos de discursos, articulados por grupos externos. A pesquisa “A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho”, que desenvolvo no mestrado de processos criativos em artes visuais, está sendo construída sobre tais conceitos e a partir da compreensão desse sistema de poder. Distanciando-se da postura que permanece inserida e isolada como especialidade na cultura da separação. Assim como se fundamenta na crença da pertinência de “lutar contra as formas de poder exatamente onde” o intelectual é “ao mesmo tempo o objeto e o instrumento” desse poder. Baseia-se nos mesmos conceitos para questionar os fundamentos de um saber hierarquizado, que mistifica determinados produtos culturais, e propor uma produção de objetos estéticos construídos sobre a consideração da sensibilidade do indivíduo comum. A noção de objetos estéticos é satisfatória para esses objetivos, porque nela a discussão sobre “qualidade” é simplesmente substituída pela de “desempenho” ou “eficácia”. Desempenho que estará sempre relacionado a impressionar ou seduzir alguém ou algum grupo específico, em determinada época e lugar específicos.

“A teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática” continua Foucault (FOUCAULT, 2003, p. 71). A teoria é uma ação de intervenção por si mesma e produzirá uma modificação no espaço em que for inserida. Portanto, construir um objeto estético e um trabalho teórico é necessariamente uma dupla intervenção. Embora um complemento o outro, assim como a experiência empírica ou a prática política e a teoria se complementam, são independentes enquanto “ações performativas” (BUTLER, 2003), ou seja, como agentes modificadores do espaço. Nesse sentido a teoria sempre será “paralela” ao objeto estético e nunca o “encontrará”, ou irá falar de sua “verdade”. Falar *sobre* o objeto estético, antes de ser uma prática explicativa, é uma prática de construção criativa, que intervém no espaço, e mesmo no objeto, por outra natureza daquela do próprio objeto. O discurso teórico produzido pelo artista, antes de explicar ou “dialogar com o trabalho”, e assim ter uma função na pesquisa em arte, será, inevitavelmente, uma interferência por si mesmo. Esta pesquisa, como constituída de teoria, em conjunto com a produção de objetos materiais, está sendo desenvolvida através dessas duas “ações” autônomas. Com linguagens performativas distintas, mas voltadas para um objetivo comum – a busca da legitimação da arte pelo desempenho. Em sua parte discursiva, o trabalho deverá ser desenvolvido como qualquer investigação teórica independente. Assim como o objeto concreto, construído em sua própria linguagem, feito com formas e cores, talvez com sons, movimentos, deverá ser pleno em si mesmo. Seu objeto de pesquisa é a ação ou objeto estético a ser produzido durante o processo, juntamente com o espaço em que esse objeto será inserido<sup>7</sup>, já que todo desempenho

<sup>6</sup> Expressão extraída de BARBOSA, Wilmar do Vale. Tempos Pós-Modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 12.

<sup>7</sup> Espaço no sentido definido anteriormente por Rogoff.

estético, como foi dito aqui, está relacionado a alguém ou algum grupo específico, em determinada época e lugar específicos, com uma cultura, política, etc. específicas – sendo, é claro, a “especificidade” diferente da “especialização” relacionada à arte e a seu estudo<sup>8</sup>. De qualquer modo, e que fique claro isto, a prática comum, utilizada por vários artistas da academia, os produtores de relíquias, que faz do texto o objeto estético – no qual provavelmente seriam mais habilidosos os poetas – e do objeto concreto uma linguagem simbólica ao estilo do texto – resultando em um mistério de códigos subjetivos: a lógica da separação levada ao extremo – não está sendo adotada nesta pesquisa.

Independente do que os artistas, que escrevem sobre seus trabalhos, façam e os métodos de pesquisa que utilizem, eles sempre estarão realizando uma dupla intervenção. Mesmo que elas tenham como principal e talvez único papel afirmar a sua própria segregação. A não compreensão disso poderá levá-los a um desempenho reduzido, para outros fins diferentes da separação, nessas intervenções. A negligência da estética no próprio objeto concreto, como foi definida acima, é uma das conseqüências. E o desprezo do indivíduo comum, e até de pesquisadores de outras áreas da cultura, pelo que é produzido nos centros de pesquisa em arte, certamente, é sintomático do fraco desempenho dessa produção para o mundo exterior à sua especialização.

## Referências

- AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. A comunicação e os paradoxos da contemporaneidade. In: *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador, v. 2, n. 28, 1992. p. 11-16.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and simulations. In: MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. 2. ed. London: Routledge, 2002.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução por Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- STANKIEWICZ, Richard. Declaração. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução por Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução por Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: Jacques, P. B. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução por Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução por Jéferson L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Tradução e organização por Roberto Machado. 18. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: WOOD, P., FASCINA, F., et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- JONES, Phil. Post-Modernism. *Social Science Teacher*. Londres, v. 3, n. 21, verão, 1992. p. 20-22.
- LIPPARD, Lucy. Issue and taboo. In: *The pink glass swan: selected essays on feminist art*. Nova Iorque: The New Press, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução por Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- ROGOFF, Irit. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. 2. ed. London: Routledge, 2002.

---

<sup>8</sup> Esta última refere-se à priorização de uma visão de mundo estabelecida sobre uma cultura hierárquica, enquanto a primeira é flexível e estabelecida por questões práticas, como, por exemplo, a própria proximidade física.