



ENTRE A FANTASIA E A REALIDADE: A PESQUISA ARTÍSTICA NO CONTEXTO DA UNIVERSIDADE

Fernando Iazzetta¹

Imagem e Matéria

Recentemente, a Universidade tem sido a arena para um debate sobre o papel da produção, do ensino e da pesquisa em artes no contexto da academia. Esse debate tem vários componentes – políticos, estéticos, econômicos, filosóficos, éticos – e concentra-se em apontar semelhanças e diferenças entre a arte e outros campos do conhecimento. É um embate difícil e geralmente desfavorável à arte, numa época em que a ciência e a tecnologia representam, ao menos no plano ideal, as ferramentas operacionais com as quais podemos enfrentar o mundo, encontrando soluções para os problemas cotidianos por meio da engenhosidade da lógica racional. A arte, ao resistir a generalizações, ao preferir o sensível ao concreto, o sujeito ao objeto, o particular ao regular, não ostenta a vocação de trazer respostas amplas, genéricas, mas sim de criar boas perguntas.

Este texto é uma reflexão a respeito da relação entre arte e pesquisa e toca especialmente na questão da convivência da arte com outras disciplinas dentro do

contexto acadêmico¹. O projeto Universitário, por mais que seja amplo e dinâmico, nem sempre consegue absorver as peculiaridades e as demandas do campo da arte; ao mesmo tempo, a arte, tornada disciplina acadêmica, resiste a muitas das dinâmicas de avaliação, financiamento e difusão de conhecimento tradicionalmente praticadas pelas instituições acadêmicas e de pesquisa. Não busco aqui trazer respostas para apaziguar os conflitos desta convivência. Menos ainda tenho a intenção de justificar a posição da arte frente a outras formas de produção de conhecimento. Este texto trata apenas de discutir o projeto artístico em sua relação com as instituições acadêmicas, apontando para a contribuição que a arte pode oferecer neste contexto, especialmente no que diz respeito à pesquisa artística.

Um ponto-chave para se compreender a questão da pesquisa em arte refere-se ao modo ser da arte, sempre voltada para a experimentação com as coisas. O pensamento racional nos faz acreditar demais que o conceito, que serve tão bem à ciência, é a fundação de todas as formas de conhecimento. Mas a arte, mesmo aquela chamada conceitual, é quase um movimento de revolta frente à imaterialidade do conceito. John Dewey (2005) já apontava nos anos de 1930 que a arte, para se realizar plenamente, depende de uma experiência singular - em oposição a uma experiência genérica, dispersiva. A arte depende do sentido, da materialidade das coisas, dos sons, das luzes e talvez também dos cheiros e paladares. Por mais que seja pensamento, ela é muito mais imagem e a imagem é falsamente abstrata: a imagem é a representação das nossas experiências, é o que torna o mundo perceptível e compreensível.

A arte se faz na experiência, na ação, nos processos. Ela demanda esforço, ela demanda uma contrapartida da

1 Este texto baseia-se num artigo publicado anteriormente sob o título “‘La música es mucho más (o menos) que la música’: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia.. In: Daniel Quaranta. (Org.). Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad. 1ed. Morelia, México: CMMAS - Centro mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017, v. 1, p. 17-54.

experiência, ela demanda um experimento. O experimento é a experiência conduzida. Do experimento surge algo, às vezes chamado de obra, um objeto que é sujeito, e que escapa toda vez que tentamos cercá-lo com a razão. Mas isso não quer dizer que se deva desistir de entender a arte pela razão. Enquanto mistério, ela aguça ainda mais a vontade de compreender.²

Como lembra Jorge Coli, tudo isso nos leva apenas

a perceber a inadequação do conceito diante da obra. Embora não haja remédio, a faculdade discursiva, as formas articuladas do pensamento só podem se fazer por meio da generalidade conceitual, e a razão, esquelética, esquemática, esquadrada, conduz à compreensão da densidade espessa, proteica, própria à arte (COLI, 2010, p. 280).

A tensão entre a arte e a razão torna-se tanto mais explícita quando a arte delinea seu espaço próprio, quando se coloca como atividade autônoma, quer dizer, nesse movimento da era moderna em que a arte busca encontrar o seu próprio domínio, o da sensibilidade estética, demarcando seu descolamento em relação a outros campos como a ciência e a religião. A arte autônoma não é um meio para algo, mas torna-se um fim que é determinado pelos valores da própria arte. Esse lugar nunca é um lugar de estabilidade e está sempre a transbordar para outros domínios, pois raramente a arte se contenta com ela mesma. Oscilando entre o espaço utópico da experiência sensorial e das formas de produção de significação e a realidade das imposições ordinárias do cotidiano, a arte no sentido contemporâneo tem que compatibilizar seus anseios com os projetos de outros setores da cultura, da economia, das práticas religiosas, da educação. E mesmo se quisermos pensar num projeto poético autônomo, de uma arte remetida a um puro sensorialismo, à uma abstração desconectada de referências claras a outros aspectos da vida, este projeto não poderia se concretizar de fato. Para que isso ocorresse ela teria que permanecer imune aos custos de sua produção, às políticas de difusão, à manutenção dos espaços em que se realiza, à

remuneração de seus artistas e artífices e, especialmente, às implicações das redes de valores (econômicos, estéticos, sociais, políticos) que colocam a arte em movimento.

O espaço de criação é o espaço do imaginário, da criação das imagens. Mas as imagens da arte se atualizam na matéria: nas danças dos corpos, nas palavras e nas cores impressas, nos sons tocados. Isso porque a arte é (feita) para os sentidos, e nossos sentidos são preferencialmente atentos às coisas materiais. E, diferentemente da pura imagem pura, aquela inventada por nossas mentes, a matéria pesa, custa, ocupa espaço, oferece resistência. Esse embate entre imagem e imaginário por um lado, e matéria e materialidade por outro, constitui-se como um dos motores do processo criativo da arte.³ Não é por acaso que a relação entre arte e vida - uma das relações que melhor refletem esse embate - constituiu-se como um dos nós centrais da produção das vanguardas artísticas que se estabeleceram durante parte do século XX.

Se há uma dimensão da arte que se resolve sobre ela mesma, dentro de um espaço que lhe é próprio, há uma outra que a coloca em confronto com os veios ordinários que sustentam a vida moderna. Seria, portanto, ingênuo acreditar que se pode falar da arte considerando-se apenas o primeiro lado dessa condição, como se a poética e a estética, por mais que se agarrem às agitações do imaginário, não estivessem ancoradas também nas condições políticas, econômicas e éticas que possibilitam a sua materialização.

As condições de materialidade da arte variam ao sabor de épocas, lugares e contextos diferentes. Técnicas e tecnologias se apresentam como campos de possibilidades em que os artistas transformam ideias, gestos e ações, em representações, movimentos e sons. Gêneros, escolas e movimentos estéticos fornecem territórios comuns que permitem alguma estabilidade, alguma objetividade, alguma familiaridade por meio das quais os artistas, os espectadores, os críticos e os estudiosos podem compartilhar suas impressões e teorias. Por sua vez, as estruturas de financiamento oferecem uma notável variedade de soluções:

do mecenato sustentado pelas classes mais opulentas ao financiamento por meio de políticas públicas; da formação de mercados rentáveis à venda informal de produções individuais (penso nos músicos de rua, nas pinturas disponíveis em feiras de artesanato). Mais recentemente, formas alternativas de disseminação e comercialização ampliaram as possibilidades para a realização de produções artísticas: práticas de financiamento coletivo, *crowdfunding*, trabalhos de baixo custo com uso de materiais reciclados e técnicas de DIY, formação de coletivos, cujos custos produção são amortizados pela diluição da autoria. (Ah, o autor, como ainda nos apegamos a ele, seja em arte ou ciência...)

É claro que arte não se restringe à sua própria materialidade, mas ela depende da existência de um acordo do que é arte, de uma comunidade que toma em consideração um conjunto de códigos e condutas, que não são, necessariamente, propriedades dos objetos estéticos, mas configuram sua condição de objetos de arte. Ou seja, a existência da arte depende da constituição de uma instituição que Arthur Danto (1964) chama de mundo da arte, *artworld*. Danto mostra que o que faz de um objeto um trabalho de arte não é uma propriedade estética inerente a esse trabalho, mas o fato de que ele foi apresentado intencionalmente para fazer parte do mundo da arte. O que veremos mais à frente é que quando a arte se insere em instituições de natureza não-artística, como a universidade por exemplo, passa a haver um confronto entre as demandas, vocações e dinâmicas dessas instituições.

Toda arte é pesquisa

Toda arte é uma forma de pesquisa. Sem a pesquisa, a arte seria meramente uma reprodução de fórmulas, materiais e gestos. A criação é justamente o ato de buscar o que não se conhece, de transformar o que já existe, de traçar sobre o caminho já estabelecido, todo tipo de desvio e toda forma de atalho. A vocação criativa da arte está

fundada em processos de pesquisa e de desenvolvimento técnico. Colocada desse modo, a relação indissociável entre arte e pesquisa pode ser entendida com naturalidade. O problema surge quando essa relação passa a ser pensada não pela instituição da arte, o *artworld* colocado por Danto, mas por instituições constituídas por outros princípios, como os acadêmicos, científicos ou tecnológicos. O senso comum entende que essas instituições representam o que é pesquisa, e não uma forma de pesquisa. Surge uma tensão quando se ignora que a pesquisa artística e a pesquisa acadêmica e científica partem de pressupostos diferentes e têm naturezas diferentes. A arte relaciona-se com os processos que visam a experiência estética, que criam objetos que, mesmo quando explicados, continuam misteriosos. Pode-se explicar as técnicas, os materiais, os conceitos, os contornos do objeto. Mas essas explicações tocam apenas de longe a sua vocação para despertar as sensações e os sentidos, para mostrar o que não pode ser descrito, para despertar o interesse por aquilo que se mantém escondido.

Então, fica estabelecida mais do que uma tensão, mas uma confusão. Misturam-se pesquisas de naturezas diferentes como se fossem equivalentes; confunde-se por exemplo, pesquisa sobre música com pesquisa musical. Quer dizer, uma coisa é pesquisar a história de um período, fazer a análise melódico-harmônica de um repertório, destrinchar o desenvolvimento de um gênero, compreender a repercussão social de certas músicas em uma comunidade, entender as complexas relações que estão por trás do papel do timbre na música do século XX, do uso da série na década de 1950 e da repetição na de 1970, dos dispositivos móveis para produzir música nos últimos 10 anos. Outra coisa é falar de insights, sustos, impressões, vertigens, poética... Claro, não há uma coisa sem a outra, e essas divisões servem para apaziguar nosso espírito classificatório, nossa ansiedade por respostas inteligíveis, nosso desconforto com aquilo que não conseguimos dominar.

No contexto da Universidade a ideia de pesquisa em arte nem sempre aparece como decorrência das práticas do

campo artístico, mas como uma acomodação às regras acadêmicas. Dentro da universidade, a arte precisa confrontar-se com disciplinas capazes de oferecer respostas muito mais objetivas para uma sociedade que cada vez mais só encontra esperança nas suas práticas de consumo e nos prazeres imediatos. Ao mesmo tempo que areja as formas de pensamento no meio acadêmico, as artes em geral têm que conformar seu espaço, criar infraestrutura, e competir, com outras disciplinas, por fatias do orçamento. Mesmo que a arte seja fundamentada na pesquisa, é preciso reconhecer que a pesquisa artística é diferente da pesquisa científica porque – apesar dos pontos comuns – a natureza da arte é diferente da natureza da ciência. Ainda que ambas impliquem em algum tipo de intencionalidade, seus métodos, a delimitação de seus objetivos, e os resultados esperados são bastante diferentes.

A pesquisa acadêmica se vale da busca sistemática de soluções com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos. Por ser atividade sistemática requer sempre um método, que implica premeditação, e esta está normalmente ligada ao tipo lógico e racional de pensamento. Pesquisar é desejar solucionar algo, embora se possa, ocasionalmente, encontrar algo que não se estava buscando intencionalmente.

O método oferece técnicas adequadas e insere-se num contexto histórico e social. Portanto, tanto em arte como em ciência a pesquisa apóia-se num conjunto de valores, ideologias e concepções de mundo. Mas enquanto na ciência o emprego do método busca suprimir ou atenuar a visão individual e pessoal do objeto analisado, possibilitando comparação entre processos, conceitos e objetos e a vinculação a leis gerais, na arte o método pode ser apenas uma ferramenta para conduzir a experiência individual, especulativa. Refere-se mais a uma 'desordem' experimental do que a um processo de estabelecimento de modos comuns de fazer pesquisa. Cada obra pode ser conduzida por um método particular e a ideia de generalidade, tão cara à ciência, pode ter pouca importância frente a um processo de pesquisa artística

Por outro lado, tanto na arte quanto em ciência o processo de pesquisa está vinculado a um ato criativo. Por mais que a ciência busque diminuir a relevância desse ato, de ocultar seu caráter singular e acidental, de mascarar sua aderência a contextos específicos - social, econômico, moral -, o ato criativo é essencial para que surjam novos problemas, novas perguntas e, eventualmente, se avance no conhecimento.

A aproximação da arte com problemas de pesquisa dá-se, em grande medida, por uma imposição institucional (da Universidade, do Estado, dos órgãos de fomento). Mas essa aproximação é impulsionada também por uma disposição da própria arte em se colocar como lugar de elaboração de conhecimento, em que se testam materiais, técnicas, tecnologias e ideias. O ateliê do artista, o estúdio de música eletroacústica, os laboratórios das artes cênicas, trazem um espírito de investigação semelhante ao que vemos nos laboratórios científicos. Isso é notável na atitude experimental das vanguardas, no cientificismo das artes mediadas tecnologicamente, e na própria força das diversas teorias da arte que, indiscutivelmente, também têm um papel importante na composição da prática artística.

Algumas questões se colocam no plano da pesquisa artística quando esta é confrontada com a pesquisa acadêmica. Em primeiro lugar, a prática artística é voltada para a criação de singularidades, enquanto a prática científica geralmente busca a descoberta de leis e regularidades. É claro que se podem traçar aspectos que são gerais ou comuns nas obras de um determinado gênero ou época particular. Mas essas generalidades evidenciam a distância entre a arte enquanto objeto genérico de investigação e a arte enquanto objeto estético, cujo valor reside naquilo que a distingue de outros objetos do cotidiano, e que produz sentido a partir das diferenças. Em segundo lugar, a pesquisa artística precisa vencer o logocentrismo que funda as ciências modernas e legitima as formas de conhecimento atuais. O que não se consolida na forma de palavras encontra pouca ressonância nos modelos estabelecidos de produção de conhecimento. É claro que se pode falar

sobre obras artísticas. Mas há que se perguntar o quanto esse 'falar sobre' significa 'falar a obra'. Em terceiro lugar, a singularidade das produções artísticas leva ao extremo uma das características que contrapõe a pesquisa das ciências humanas em geral à pesquisa nas ciências naturais. **Nas ciências humanas sofremos com a impossibilidade de nos desconectarmos do objeto de estudo. Olhamos, humanamente, para um pouco do que somos. Toda pesquisa em humanidades é como um olhar para dentro do próprio olho. É um exercício de objetivação daquilo que é subjetivo.** Por sua vez, as ciências naturais podem colocar-se na posição de um observador externo, que olha as coisas do lado de fora. Embora essa relação entre o que é sujeito e objeto seja uma construção que nós mesmos fizemos, nossos modos de compreender o mundo estão tão contaminados por ela que é preciso fazer um esforço quando queremos diluí-la.

Nas ciências naturais o objeto de estudo presta-se a uma abordagem objetivada, a qual é mediada por ferramentas (teorias) e metodologias que servem de interface entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa. O distanciamento provocado por essa mediação torna-se problemático no campo das humanidades uma vez que fazemos parte daquilo que pesquisamos. Essa subjetividade tem que ser, portanto, submetida a um método, a um processo de objetivação. Se isso pode ser realizado de maneira satisfatória em alguns segmentos - economia, política, ciências sociais -, na investigação de processos artísticos o processo de objetivação se configura como um desafio.

É necessário reforçar aqui a distinção entre a pesquisa que toma a arte como objeto, ou seja, a pesquisa sobre arte, e a pesquisa artística propriamente dita. No primeiro caso temos já métodos e teorias razoavelmente consolidados que operam de modo semelhante ao de outras disciplinas acadêmicas. O problema se revela quando pensamos numa pesquisa artística, aquela que acompanha os processos criativos que levam ao surgimento dos objetos de arte. Esta nem sempre pode comungar com os métodos das ciências, pois é de outra natureza. A pesquisa artística, mesmo quando

pressupõe rigores, metas e problemas, ela opera dentro dos campos da subjetividade e da sensibilidade: não são as leis, as regras ou os hábitos que, em princípio, regulam a pesquisa artística, mas sim as forças que são inventadas pelos artistas e que são moduladas pelas contingências, desejos, especulações e pelo acaso que alimentam o processo criativo. A própria adesão ou abandono de um determinado método na pesquisa para criação artística é decisão do artista, que assume os riscos da criação perante si mesmo.

Mesmo sendo inerente aos processos de criação artística, nem sempre a pesquisa no campo da arte se encaixa com facilidade nos modelos de avaliação, validação, financiamento e difusão praticados pelas ciências. Arte e artista, quando passam a interagir com outras formas institucionais, precisam se reprogramar. Remetemos aqui à reflexão de Ricardo Basbaum a esse respeito:

(...) dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa, e o artista, em pesquisador. Escreve-se “artista-pesquisador”, portanto, e temos aí um outro personagem, com suas peculiaridades; dentro dessa outra instância mediadora que é o aparato universitário, transforma-se logo também o ator, imerso em outra rede (BASBAUM, 2006, p. 72).

Outra rede porque a arte e a acadêmica formam seus espaços com sistemas de valores e de legitimação bastante diferentes. Não se pode esperar, portanto, que o artista seja o mesmo ator quando atua no circuito das artes e no circuito acadêmico. Isso não quer dizer que não se possa fazer arte na academia, mas não se pode ignorar que dentro dela a produção artística se vê modulada pelos valores desse circuito. Quando o artista atua na universidade não pode se restringir às mesmas preocupações que ele tem quando está no circuito das artes: "ser artista junto ao circuito de arte não garante a manutenção dessa posição junto à universidade; e, mais claramente, ser artista-pesquisador junto à universidade não é garantia de ser artista junto ao circuito" (BASBAUM, 2006, p.72).

A incompreensão das diferenças entre os contextos de uma pesquisa artística e de uma pesquisa científica tem levado a equívocos perversos. O mais desastroso parece ser a tentativa de camuflar as peculiaridades da pesquisa artística para travesti-la num projeto com a mesma natureza dedutiva-indutiva que sustenta a pesquisa tradicionalmente feita no campo das ciências. Por outro lado, a ação oposta de associar a pesquisa artística a um projeto completamente moldado por preocupações artísticas e que não encontraria paralelo em outros setores da acadêmica, parece-me igualmente equivocada. Semelhanças e diferenças nesse contexto devem ser levadas em consideração e estabelecidas a partir do reconhecimento das especificidades da arte e das contribuições diversas que ela pode gerar dentro do ambiente acadêmico e, especialmente, no retorno que produção de arte e de pesquisa artística podem dar à sociedade. Essas contribuições transcendem as formas de ação, de experimentação e de intervenção no campo da estética e da sensibilidade. A pesquisa artística tem dado contribuição importante no campo da educação, no desenvolvimentos de tecnologias, no design, na comunicação, em práticas terapêuticas, como forma de entretenimento, na ação política, no enfrentamento de situações de desigualdade e risco social, na produção de identidade cultural e de vínculo social. Além disso, as artes representam uma parcela considerável dentro da chamada economia criativa, cujo impacto econômico e na geração de empregos não pode ser desconsiderado.⁴

Toda arte é experimental

O experimento tem um papel central na formação da ciência e do pensamento modernos. É por volta do século XVII que a filosofia natural baseada na observação especulativa da natureza e na autoridade do conhecimento clássico passa a ser confrontada com uma nova atitude de exploração

⁴ Segundo alguns indicadores, o setor cultural e criativo responde por cerca de 2,6% do PIB no Brasil (FIRJAN-SENAI, 2019).

do conhecimento. A partir de então, as leis e as fórmulas gerais não eram mais deduzidas apenas da observação dos fenômenos, mas precisavam ser testadas e validadas por meio de um método indutivo, ou seja, pela avaliação experimental de eventos particulares, a partir da qual se pode chegar a conclusões mais gerais. O surgimento da ciência moderna está fortemente ligado à consolidação do método experimental, da investigação em laboratório dos fenômenos que percebemos na natureza. E o laboratório, o lugar de elaboração do conhecimento, depende de instrumentos de observação, de medição e de manipulação. Portanto, o laboratório e o instrumento científico estão intimamente ligados à formação de uma nova maneira de se inquirir a realidade. O surgimento desse processo, embora seja resultado de uma complexa teia de eventos, é geralmente associado ao nome de Francis Bacon (1561-1626), pensador e cientista inglês. Bacon é considerado pai da ciência empírica, em que o conhecimento científico passa a basear-se na argumentação indutiva e na observação sistemática e objetiva dos eventos físicos da natureza e não mais no conhecimento fortemente apoiado no pensamento clássico e formulado a partir de perspectivas que oscilam entre campos como a magia, a cosmologia e a filosofia. A ciência moderna de Bacon trouxe a natureza para dentro do laboratório para que pudesse ser medida e avaliada pelos instrumentos científicos, os quais tinham que ser precisos, estáveis e confiáveis.

Portanto, há uma conexão muito forte entre a formação do pensamento científico moderno, o método experimental e a tecnologia que instrumentalizou a ciência. O telescópio, o microscópio, as bombas de vácuo, os instrumentos de navegação e medição que se desenvolveram entre os séculos XVI e XVII modificaram a percepção do mundo, possibilitando a expansão da nossa experiência sensorial.

Não é mera coincidência, portanto, que o interesse pela investigação dos materiais, pelos processos, e pelas técnicas de produção, tenha contaminado os ateliês de arte ou as oficinas de luteria daquela época. É notável, por exemplo, que o processo de instrumentalização da ciência

tenha ocorrido ao mesmo tempo em que a prática da música instrumental passou a ganhar importância no ocidente. O uso de instrumentos, seja em ciência, seja na música, implica na conformação de práticas, processos de criação e teorias que refletem a existência desses instrumentos. Muitas vezes a própria ciência tende a entender os seus instrumentos como dispositivos neutros dentro do processo de investigação. Mas, cada vez mais entendemos que os instrumentos – assim como as técnicas e as teorias – que criamos representam também nossas crenças, nossas posições éticas e políticas, assim como nossos desejos. Eles são também formas de representação do mundo, refletindo aspectos particulares da cultura. Além disso, é preciso compreender que nós não apenas produzimos as coisas, mas as coisas também nos tornam o que somos.

A música serve novamente como exemplo aqui. Instrumentos musicais e instrumentos científicos compartilham características semelhantes: eles precisam ser precisos e confiáveis, e servem como delimitadores dos materiais e eventos que constituem seu território de ação. No caso da música, os instrumentos vão delimitar o domínio sonoro, bem como nossa atuação sobre ele. Timbres específicos, escalas, tessituras, mas também dinâmicas, velocidade de articulação dos sons, tipos de modulação harmônica são ao mesmo tempo possibilitados e limitados pelos instrumentos que os produzem. A materialidade e a precisão dos instrumentos permitiram que a 'matéria' sonora pudesse ser controlada e que os elementos que compunham as práticas musicais (alturas, afinações, formações instrumentais, notação) pudessem ser tratados de maneira estável. Da mesma maneira que o instrumento científico regulou a (visão acerca da) natureza, o instrumento musical regulou a produção de música. Desde o Renascimento, essa estabilidade favoreceu o desenvolvimento de formas musicais estáveis e canônicas, de uma "ciência" da música apoiada pela constituição de diversas teorias musicais.

Na modernidade, o instrumento e a ação experimental tornaram-se importantes para a validação do conhecimento. Essa ação experimental no campo das ciências é geralmente

balizada pela funcionalidade (o *porquê* do experimento) e pela técnica (como ele é realizado). Mas nem tudo que fazemos pode ser explicado pela sua função, nem legitimado pelas suas qualidades técnicas. Como aponta o antropólogo Daniel Miller, a função é um dos pontos de referência do modernismo e um dos pilares da ciência. "A função, é ainda nosso equipamento padrão quando avançamos rumo a qualquer explicação acerca de porque temos o que temos" (MILLER, 2010, p. 70). Mas como explicar as coisas simbólicas, os afetos, os desejos que movem a arte (e em grande medida, também a ciência) em termos de função? Se lidarmos com a arte apenas em termos de suas funções, se nos preocuparmos apenas com seus aspectos técnicos, estaríamos esvaziando esse campo de sua capacidade de nos afetar, de nos induzir a pensar criticamente a partir de um estímulo sensível, de exercitar formas de ser e de conhecer apoiadas na experiência e que vão além do raciocínio formal.

Técnica e tecnologia são fundamentais para a criação de qualquer produção artística, pois elas ajudam a configurar a distinção entre o que é acidental e o que é poético, e entre o que é cotidiano em relação ao que é artístico. O antropólogo Alfred Gell (2010), coloca que a arte é uma *tecnologia de encantamento*, mas que essa tecnologia opera porque produz um encantamento pelas técnicas que lhe dão origem. A técnica separa a arte do que é ordinário, ainda que as vanguardas do século XX tenham instituído um projeto de aproximação da arte com a praxis vital. Esse projeto, utópico em sua essência, constitui-se, como diz Peter Bürger (2008), numa das falácias das vanguardas. Transformar a vida em arte representa a morte, pois a praxis vital depende de certas concessões que não são necessárias, ou talvez sejam indesejáveis, na arte. Eu posso pintar uma cena onde os personagens morrem, mas não posso (no sentido ético) matá-los na vida real. Ou seja, mesmo quando a arte se aproxima da *praxis* vital, ela só pode continuar a existir por se distinguir dessa praxis. Quando incorporo um som entendido como ruído numa composição musical, automaticamente elimino a *ruidosidade* do ruído, já que o que caráter conflituoso

e de indesejável que um ruído opera na vida cotidiana torna-se estetizado, e, portanto, desejável, dentro de uma composição. Por outro lado, transformar a arte em uma prática de vida representaria a morte da própria arte, pois esta seria apartada de seu modo essencial de operação: a arte é aquilo que nos desloca pontualmente das nossas vidas, do lugar comum. Confundir a arte com a vida seria então tornar a arte um lugar comum.

Daí a importância da técnica na arte: “O poder dos objetos de arte decorre do processo técnico que eles incorporam objetivamente: a *tecnologia do encantamento* é fundada no *encantamento da tecnologia*” (GELL, 2010, p. 468). Se a habilidade técnica é essencial a certas modalidades artísticas é porque ela cria uma assimetria entre quem faz e quem aprecia a arte, e entre os objetos ordinários e os objetos de arte. É o domínio da técnica, em seus modos particulares de realização, que coloca a arte como algo distinto do resto da experiência cotidiana. **A técnica não é apenas uma ferramenta para algo, mas é ela mesma uma forma de conhecimento que se estabelece pelo fazer, pelo agir: a técnica é o conhecimento forjado na experiência.** Na arte, assim como na ciência, é a técnica que conduz a experimentação.

A forte associação da pesquisa artística com a experiência sensorial, com a manipulação dos materiais, com a ação dos corpos, com a vivência de processos criativos, dá-se em função de sua vinculação aos processos de experimentação. **Criar é trazer para o mundo algo que ainda não existe a partir daquilo que já existe.** Criar é transformar aquilo que já é em algo que só existe em potência. Este processo não se dá ao acaso, mas precisa ser construído e este jogo entre o conhecido e o desconhecido, entre aquilo que já existe e o devir, é articulado pelo processo de experimentação. Tanto na ciência quanto na arte, a experimentação é um dos motores que permite, não necessariamente o avanço do conhecimento no sentido positivista, mas a sua constante rearticulação frente às contingências com as quais elas - arte e ciência - dialogam. O experimento traz um sabor de contemporaneidade àquilo que produzimos, não porque

represente um acréscimo no caldo do conhecimento que temos, mas porque o experimento implica sempre num conhecimento que se constrói na experiência. **Mesmo quando é mediada por instrumentos, a experiência só acontece aqui e agora. Portanto, em alguma medida, um experimento nunca é o mesmo, ainda que repetido nas mesmas condições, ainda que apresente os mesmos resultados objetivos, pois há sempre um sujeito que é afetado pelo experimento numa condição que é única.**

Assim, o experimento implica numa tensão entre o objetivo e o subjetivo, entre aquilo que pode ser generalizado e aquilo que só existe na experiência do sujeito. Essa tensão está na base de duas concepções dominantes do experimentalismo nas artes em geral. Uma delas está ligada à experimentação com processos, formas e materiais a partir de procedimentos controlados, de exercícios regulares, de métodos estáveis, numa forma que se aproxima do que concebemos como experimento científico. A outra, experimental, abraça as contingências do ato criativo, a imprevisibilidade dos insights, a errância da sensibilidade. A primeira, sedimenta um campo, instaura uma tradição. A segunda, parece ir no sentido contrário, espatifando as nossas certezas.

A aproximação entre o experimento (controle) e o experimentalismo (risco) já foi notada por Lydia Goehr em seu texto *Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental* (2008). Goehr acentua a importância dessa tensão entre experimento e experimentalismo para a compreensão de uma arte moderna:

A diferença [entre experimento e experimentalismo] tem crescido quanto mais se torna implicada em ocasiões de crítica, nos casos em que, como em Bacon, Adorno e Cage, o objetivo é desenvolver novas formas de conceber a relação da natureza com a humanidade ou com a arte. Nesta disputa, os termos “natureza” e “arte” são usados tanto para distinguir as esferas infelizmente separadas, quanto para separar pensamentos sobre o natural, o livre, o espontâneo, das concepções sobre o artificial, o intencional e o que é feito pelo homem. Se a história do experimental e do experimento é

uma história da modernidade, é por causa do que ela contribui para a nossa compreensão de nossa relação com a natureza e a arte. (GOEHR, 2008, p. 113).

A experimentação, portanto, é um traço essencial da arte como a concebemos hoje. Toda arte - ao menos a partir do uso moderno do termo - é experimental. Por essa razão, o experimentalismo deveria ser pensado como um atributo artístico geral, assim como a expressividade, a dramaticidade, a criatividade, a referencialidade etc. De modo geral, quando nos referimos à arte experimental, não estamos apontando um gênero específico, mas um modo de criação em que o caráter exploratório atua, de maneira intensa, nos processos criativos e na poética dos trabalhos realizados. Entendido dessa maneira, o experimentalismo é um dos aspectos que constitui e caracteriza a produção artística, que intensifica a experiência estética para além da reprodução de fórmulas, ações e técnicas. **O experimentalismo é uma das potências do projeto artístico; sem pesquisa e sem experimentação uma determinada obra de arte se aproxima do que é banal e ordinário.**

Toda pesquisa artística é um ato político

Como já aponte, a pesquisa artística e a pesquisa em arte se tornaram problemáticas à medida que a prática artística foi encontrando abrigo dentro de outras instituições, especialmente dentro da Universidade. A convivência da arte com outros campos do saber na Universidade nem sempre é pacífica, em grande medida pelo fato de que a instituição acadêmica tende a estabelecer preceitos gerais para acomodar as diversas disciplinas que a compõem. Retomamos a ideia de Danto de que a existência da arte dá-se a partir da constituição de uma instituição artística, o que ele chama de *artworld*. Ainda que essa instituição não esteja alienada das forças exercidas por outras

instâncias institucionais, é de se esperar que a arte sofra consequências quando precisa ser conduzida por princípios que lhe são externos. É claro que as formas de produção artística são também formas de ação sociocultural e, portanto, estão sujeitas às forças que conformam a sociedade, como o mercado, as leis de direitos autorais, ou os desenvolvimentos tecnológicos. Essas forças são amparadas pelas instituições e, portanto, a arte está sempre sujeita a essas instituições, ainda que de modo indireto. Por outro lado, essas instituições (não-artísticas) são, antes de tudo, mecanismos de regulação, controle. Elas organizam o comportamento coletivo, permitindo a estabilidade de grupos sociais. Ocorre que valores que são caros à arte, como individualidade, singularidade, expressividade, liberdade, ruptura, nem sempre são acolhidos com facilidade por essa estrutura institucional.

A associação indiscutível entre arte e pesquisa e o seu caráter experimental podem levar a percepção tentadora de que a academia seria um espaço propício para toda produção artística. Ocorre que a pesquisa artística e a pesquisa científica não são parte de um mesmo plano e não aderem a políticas institucionais com a mesma facilidade. A tensão se estabelece quando se pretende pensar a arte dentro da instituição da mesma maneira que se pensa a arte fora dela. O abrigo institucional traz suas vantagens (fontes de financiamento, disponibilidade de recursos humanos, mecanismos de divulgação, construção de acervos etc.). Mas demanda também a construção de um projeto de relacionamento com a instituição que não aniquile valores que são inerentes à arte, equiparando-a a outras disciplinas e produções acadêmicas.

Muitas vezes, a discussão a esse respeito vem polarizada entre duas posturas quase antagônicas que se disseminam dentro do próprio campo das artes. Por um lado, a de que no meio acadêmico não interessa a *pesquisa artística*, mas apenas a *pesquisa sobre artes*. Ou seja, na academia haveria lugar apenas para a teorização sobre a arte, dando lugar aos historiadores, críticos, teóricos das artes, sociólogos, etnógrafos e outros pesquisadores que tomam a arte como

objeto de suas pesquisas e deixando de fora o trabalho criativo dos artistas. Por outro lado, existe a ideia de que toda arte envolve pesquisa, então qualquer produção artística pode ser entendida como pesquisa, postura frequentemente advogada pelos artistas para justificar sua inserção na academia. Enquanto a primeira postura tende a se alinhar de modo acrítico aos paradigmas vigentes da pesquisa científica, a segunda tende simplesmente a ignorar esses paradigmas.

Algumas soluções para os conflitos decorrentes desse convívio têm sido adotadas com maior ou menor êxito. Uma delas diz respeito à criação de um campo de exceção, em que a prática artística é tolerada sem que tenha que cumprir as mesmas obrigações de outras disciplinas, e isentando a pesquisa em arte de uma avaliação sistemática por meio de indicadores objetivos. Neste caso, a dificuldade em se compatibilizar a pesquisa artística com outras formas de pesquisa acadêmica é tomada como argumento para eximir o artista pesquisador de prestar contas sobre sua produção. Em geral, isso só é possível quando a dimensão da produção artística é reduzida dentro da instituição, e na medida em que a parcela de recursos que consome seja suficientemente pequena para não gerar disputa com outros campos do conhecimento. Outra solução está na aproximação deliberada das práticas artísticas com outras disciplinas, especialmente no campo da tecnologia. Artes mediadas tecnologicamente, por exemplo, demandam equipamentos, laboratórios e conhecimentos semelhantes aos que encontramos em outras disciplinas historicamente consolidadas dentro da academia. Essa aproximação está relacionada a uma parcela significativa da produção artística desde a década de 1950. Mas a arte tecnologicamente mediada continua sendo arte. Não se dobra aos mesmos formalismos, aos mesmos métodos, aos mesmos critérios de aplicabilidade ou de impacto usados para dar suporte à prática científica. Então, ao adotar essa solução corre-se o risco de se fomentar uma pseudo-arte, cujo intuito é criar gadgets eletrônicos ou pseudo-teorias revestidos de um apelo estético pueril e pouca contribuição científica.

Recentemente, temos visto na academia um esforço para demonstrar que a arte é, ela mesma, um produto de geração de conhecimento e, portanto, os processos de criação e os objetos artísticos devem ser tomados como resultados - e não apenas como objetos - de pesquisa. Essa perspectiva tem sido reverberada em diversos contextos. Brad Haseman (2006), da *Queensland University of Technology* em Brisbane, Austrália, foi um dos primeiros autores a desenvolver essa ideia de modo mais consistente, cunhando o termo *performative research* para invocar a pertinência de se considerar a produção artística como produção de pesquisa. Compartilhando semelhanças com os métodos qualitativos e quantitativos tradicionalmente usados tanto nas ciências naturais quanto nas humanidades, esta vertente expressa a contingência das práticas atuais voltadas para a ação e para os processos de construção de conhecimento. Uma ideia semelhante tem conduzido o trabalho do *Orpheus Institute*, em Ghent, em que há um esforço claro em se equilibrar as forças que conduzem as práticas artística e científica, com trabalhos em que "a prática evolui com uma estrutura conceitual de apoio, mas reciprocamente realimenta os dados na matriz do pensamento sobre a pesquisa artística, enriquecendo e alimentando o debate filosófico" (COESSENS, 2009, p. 7). E no Reino Unido, a ideia de uma *practice-based research* tem sido institucionalmente aceita como fundamentação para a condução de pesquisa em certos campos das ciências humanas, mas principalmente nas artes, em que os processos e ações constituem o próprio resultado das pesquisas. Essa ideia de prática como pesquisa está formalizada num documento produzido pela agência britânica de fomento à pesquisa em humanidades (Arts and Humanities Research Council - AHRC). O texto, intitulado *AHRC Research Review in Practice-Led Research in Art, Design and Architecture*, (RUST; MOTTRAM; TILL, 2007) desenvolve aspectos metodológicos da pesquisa prática e tem sido adotado como parâmetro para a avaliação das pesquisas na área de artes em todo o Reino Unido. Essa discussão em torno da pesquisa artística vem ganhando fôlego nas duas últimas décadas, com propostas de reacomodação da pesquisa prática e da pesquisa artística dentro da academia. Mas

ainda há pontos a serem resolvidos, como a dificuldade em se propor formas de avaliação objetivas e quantificáveis para as artes em moldes semelhantes aos praticados nas chamadas ciências duras.

De modo geral, a discussão em torno da ideia de uma *pesquisa baseada na prática* e de uma *pesquisa artística*, surge como resposta à pressão institucional para que o campo da arte se adeque ao jogo de forças agindo na dentro da universidade: o estabelecimento de critérios de avaliação da produção dos docentes e pesquisadores, a disputa por fontes de financiamento, a necessidade de geração de recursos, e a projeção de resultados na sociedade de modo geral. Por essa razão, essa discussão não pode ser desenvolvida apenas em função de sua validade no campo da arte porque ela surge como *respostas políticas a demandas institucionais*. Sua origem não está na solução de questões que são essenciais à própria arte, e sim na adequação às demandas institucionais às quais as artes estão sujeitas.⁵

Portanto, a questão da pesquisa artística dentro das instituições acadêmicas não pode se limitar ao aspecto epistemológico (o quê é?), nem ao metodológico (como é?), mas precisa levar em conta sua dimensão política (porque é?). É a filiação da arte à academia e sua submissão aos seus pressupostos que colocam em questão o lugar e o papel da pesquisa artística. Essa discussão não emerge de uma crise que se estabelece no interior da própria arte. Ela vem muito mais da tensão gerada pela convivência entre disciplinas diferentes na universidade.

5 Essa discussão em torno da pesquisa artística tem sido impulsionada, especialmente no continente europeu como resposta às demandas do sistema universitário a partir da declaração de Bolonha (1999) que buscou reorganizar de modo integrado o sistema de educação superior europeu. Nesse escopo, diversas instituições voltadas para o ensino superior produziram recentemente a Declaração de Viena para Pesquisa Artística (The Vienna Declaration on Artistic Research, 2020), um documento que endereça claramente a questão do ponto de vista da adequação do campo das artes à política institucional vigente, sem colocar em discussão as bases dessa política. A transposição dessa discussão originada no âmbito da Comunidade Europeia para o contexto brasileiro deve ser feita com cautela dadas as diferenças significativas dos contextos histórico, social e econômico entre as duas regiões.

Assim, só parece possível avançar na discussão sobre a contribuição das artes no contexto da universidade se levarmos em conta esse aspecto político, de modo a sanar algumas distorções geradas pelos modelos geralmente empregados para a avaliação e validação da produção neste campo. A distorção mais evidente - e, possivelmente, a mais perversa - refere-se ao descrédito em relação à contribuição das artes para a construção do conhecimento a partir da reflexão crítica, do exercício da subjetividade, e da exploração da sensibilidade ao enquadrar a pesquisa artística dentro da mesma perspectiva dedutiva-indutiva que sustenta a investigação das ciências. Como qualquer campo do saber, a arte é sensível às políticas de fomento, de avaliação, de difusão e de disseminação. **Ao tentar adaptar-se a políticas que foram pensadas para fomentar outras formas de conhecimento, a arte dissipa seu potencial para contribuir com formas de conhecimento que lhes são próprias. E daí decorrem ainda dois efeitos colaterais: o surgimento de uma produção artística que só encontra ressonância dentro de um círculo acadêmico; ou a emergência de um projeto de pesquisa artística que tem um fim em si mesmo e é alimentado pelas próprias demandas acadêmicas.**

Em arte, quando mudamos a forma, também o conteúdo torna-se outro, já que ambos estão imbricados no fazer e na experiência artística. Portanto, direcionamentos de origem política são agentes que induzem a certas escolhas estéticas e poéticas dos artistas. Dentro ou fora da academia, o efeito estético e a consequência política fazem parte de um mesmo processo e é prerrogativa do artista, ou da comunidade artística, ponderar sobre a interação entre eles nos processos de criação. Porém, estar dentro da instituição implica em participar de seus atos regulatórios. Ignorar que a instituição sempre impõe uma política, é um ato de alienação.

Fechando o círculo

Penso que há um modo conciliador de encarar arte dentro da instituição sem que ela se neutralize ou se veja relegada a uma posição periférica em relação a outras disciplinas. Essa conciliação não significa resolver as tensões entre arte e institucionalização, mas sim, enfrentar abertamente essas tensões. Para isso é preciso assumir que a arte dentro da Universidade deve propor um modo de ação que é, eventualmente, distinto daquele produzido pela arte que é feita fora dela. Deve-se entender que a natureza de um projeto de pesquisa artística é diferente da natureza de um projeto científico. Os tipos de argumentação dedutiva e indutiva nas ciências supõem a busca de objetivos predeterminados e visam a construção de proposições que possam ser quantificáveis e generalizáveis, aumentando o conhecimento acerca de um determinado objeto e, eventualmente chegando a postulações que podem ser tomadas como verdadeiras. Na arte, nem sempre isso é possível. Recorro aqui à reflexão de Silvio Zamboni, ex-aluno da Universidade de São Paulo e personagem importante para a institucionalização da pesquisa em artes no Brasil:

A criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista. A diferença de uma obra e de outra não está no ato criativo, mas no processo de trabalho fundamentado num determinado paradigma e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra (ZAMBONI, 2006, p. 34).

Ora, não há como se balizar uma produção artística pela busca de verdades ou de um conhecimento assertivo. Portanto, não se pode esperar que a pesquisa artística seja (sempre) conduzida pelos mesmos preceitos que a pesquisa em ciências. Apesar disso, há um ponto comum nos modos de argumentação desses dois campos: a pesquisa em ambas, arte e ciência, parte de um processo de abdução. Deve-se ao pensador e semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) a associação entre os

raciocínios indutivos e dedutivos como complementares ao invés de opostos, bom como a incorporação do raciocínio abdutivo como forma de inferência lógica. Além disso, é com as discussões entre Charles Sanders Peirce e William James (ambos estiveram em Harvard nos anos de 1870) que ganha força o conceito de pragmatismo. O pragmatismo de Peirce integra alguns preceitos básicos do pensamento empírico (baseado na experiência) e do pensamento racional (baseado em conceitos). A abdução para Peirce é o processo de inferência a partir do qual formulamos hipóteses sobre as coisas (PEIRCE, 1955, p. 151). Para Peirce a abdução seria a única operação lógica que produz ideias realmente novas e estaria na base para a formação de conceitos e teorias:

A sugestão abdutiva vem como um flash. É um ato de insight [...] É verdade que os diferentes elementos da hipótese já estavam em nossas mentes; mas é a ideia de juntar o que nunca antes tínhamos sonhado em juntar que ilumina uma nova sugestão frente à nossa contemplação (Peirce, 1955: 304).

O processo abdutivo é essencial para qualquer processo criativo pois está intimamente ligado aos processos intuitivos ou de adivinhação, ou a quando formulamos uma resposta mesmo sem ter ideia de como formular uma argumentação objetiva que a sustente. O processo abdutivo é fundamental na experimentação artística quando muitas vezes encontramos soluções sem que exista ainda a proposição de um problema. Essas soluções não são fruto de mero acaso, mas emergem do conhecimento acumulado de quem cria. E conhecimento, aqui, não se restringe a alguma inferência lógica, racional, mas abarca as experiências, afetos, memórias, subjetividades, desejos, crenças e expectativas que nos constituem. Ainda que não se possa formalizar totalmente esse processo, a tendência é que ao ser concretizado em realizações práticas (neste caso, artísticas), ele vá se cristalizando, gerando procedimentos, conceitos e teorias que podem, então, ser confrontadas com outras práticas criativas, com outros objetos artísticos, com outras formas de conhecimento. Assim, a experimentação

em arte nem sempre busca objetivar um resultado que pode ser determinado de antemão, mas é a partir dela que resultados - obras, conceitos, processos, técnicas - surgem, se transformam e se renovam.

Experimentar em arte implica numa constante busca por questões que se mostrem pertinentes não apenas no plano estético, mas também política e socialmente. Num momento de tantas descrenças em relação ao pensamento racional, de uma crise instaurada na relação entre a acadêmica e a sociedade e de uma desconfiança em relação à contribuição social das ciências, parece mais que oportuno observar com olhar crítico, os terrenos que vamos sedimentando na Universidade.

Quando fui convidado para escrever este texto abordando a relação entre arte e ciência no contexto da Universidade fui estimulado por meu colega Luiz Fernando Ramos⁶ a refletir sobre um dos marcos simbólicos da Universidade de São Paulo. Trata-se da Praça do Relógio, instalada no campus do Butantã, em São Paulo. A praça é dominada por uma torre de cinquenta metros de altura, no alto da qual pode-se observar, mesmo à distância, seu grande relógio. Nas laterais da torre vemos dois conjuntos de painéis criados por Elisabeth Nobiling, ex-professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São seis painéis de cada lado representando, na face oeste, o "mundo da fantasia" – poesia; ciências sociais; ciências econômicas; dança, música e teatro; arquitetura e artes plásticas; filosofia – e o "mundo da realidade" – astronomia; química; ciências biológicas; física; ciências geológicas; matemática – na face leste. Um espelho d'água circular envolve sua base, emoldurada pelos dizeres: "No Universo da Cultura o centro está em toda parte".

Confesso que sempre me questioneei sobre o sentido dessa frase, cunhada pelo jurista e ex-Reitor da Universidade, o

⁶ Docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes envolvido há muito tempo com a discussão sobre o papel das artes na Universidade.

professor Miguel Reale. Mesmo tendo passado pela Torre do Relógio quase cotidianamente por muitos anos, nunca refleti sobre o modo como suas formas e símbolos traçam uma conexão particular entre campos do saber. Gosto de pensar que o centro da cultura é algo volátil, um campo potencial formado pelos detalhes, pelas práticas locais, pelos nós de uma trama invisível das coisas, das ações, que estão espalhadas por todos os cantos. Penso, também, que a cultura não comporta um centro estático, único, imperioso, pois os traços da cultura emergem em qualquer lugar, em qualquer grupo, pequeno como uma família, ou grande como um continente.

Sem dúvida, pensar uma cultura sem um centro fixo, em que os conhecimentos brotam de toda e qualquer ação e experiência, como algo que vai ganhando forma na dinâmica das nossas existências, é uma ideia sedutora. Mas logo percebo as contradições que se escondem naquele monumento. Ao mesmo tempo que observamos a Torre, em sua inércia tranquila, ela parece contemplar o que fazemos na Universidade. Sua posição central, não deixa de servir como referência para nos localizarmos em relação aos nossos movimentos na academia. A partir dela vamos construindo um norte, ao mesmo tempo que nos dispomos mais para oeste ou para o leste este, ora para o "mundo da fantasia", ora para o "mundo da realidade". Assim como a circularidade da Torre nos remete ao movimento, à dinâmica da cultura e das formas de conhecimento, sua posição central e o peso de suas paredes de concreto, nos lembram que a ideia de cultura nada mais é do que uma construção que, assim como um mapa ou uma bússola, nos ajuda a localizar uma certa configuração de coisas e de ações e também indica onde nos encontramos em relação a elas. Nossas coisas e nossas ações configuram o que chamamos de *nossa* cultura, assim como as coisas e ações dos outros configuram uma *outra* cultura. Ou seja, cultura é uma ideia que inventamos para criar identidades e para dar nomes, tais como "eu" e "outro". Talvez, a cultura não seja algo que emerge de um conjunto de práticas, mas a projeção de um sentido de unidade e coesão que fazemos sobre esse conjunto de práticas. Com isso decidimos o que

está dentro e o que está fora e estabelecemos relações de pertencimento que são enganosamente tratadas como "naturais". Na verdade, quando nos referimos a uma cultura, estamos criando um modo de organização para tratar o que percebemos dos outros e de nós mesmos a partir de nossas experiências, de nossa história e de nossas crenças.

Se a Universidade é um lugar de produção de conhecimento, nossas ações não podem estar assentadas em categorias estáticas, em concepções compartimentalizadas, em separações intransponíveis. É preciso estabelecer uma porosidade, uma permeabilidade, que permita que o mundo da fantasia e o mundo da realidade não se configurem como espaços de disputa entre modos diferentes de produção de conhecimento, entre um eu e um outro, mas que sejam traços fugazes e impermanentes dos nossos saberes. Recolocar as relações entre arte e ciência, entre pesquisa artística e pesquisa acadêmica, é um exercício de alteridade, de disposição para entender que o conhecimento se faz de diferentes maneiras e a posição em que arte e ciência aparecem em nossos mapas são apenas modos de entender as coisas e a nós mesmos. Esses mapas são tão transitórios como os territórios que mapeiam. O conhecimento, assim como a cultura, é algo transitório. A relação entre artes e ciências também. Se fossem como torres estanques, já não precisaríamos mais da Universidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo. "O Artista Como Pesquisador." *Concinnitas* 1, no. 9 (2006): 70-76.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Translated by José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn - a Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute. Ghent: Orpheus Institute, 2009.

COLI, Jorge. "Mistérios de um mundo sem mistérios". In: NOVAES, Adauto (Org.). *A Experiência do Pensamento*. São Paulo: Edições SESC, 2010, pp. 279-288.

DANTO, Arthur. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-84.

DEWEY, John. *Art as experience*. Penguin Group, 2005 [1934].

FIRJAN, Senai. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*, 2019. Disponível em <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf> (último acesso em 15/09/2021).

GELL, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In *The Craft Reader*, Glenn Adamson, ed, pp. 464-482. Oxford/New York: Berg, 2010 [1992].

GOEHR, Lydia. "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental." In *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, Lydia Goehr (Ed.), 108-35. New York: Columbia University Press, 2008.

HASEMAN, Brad. *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research" No. 118: pp. 98-106, 2006.

IAZZETTA, Fernando. "A imagem que se ouve". In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila. (Org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016, v. 1, p. 376-395.

IAZZETTA, Fernando. 'La música es mucho más (o menos) que la música': reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia. In: Daniel Quaranta. (Org.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. 1ed. Morelia, México: CMMAS - Centro mexicano

para la Música y las Artes Sonoras, 2017, v. 1, p. 17-54.

MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Translated by Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. Philosophical Writings of Peirce. Justus Buchler (ed). New York: Dover Publications, 1955.

RUST, C., Motteam, J. and Till, J. "AHRC research review: practice-led research in art, design and architecture". Arts and Humanities Research Council, 2007.

THE VIENNA Declaration on Artistic Research, 2020. Disponível em <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/vienna-declaration-on-ar24-j.pdf> (último acesso em 15/09/2021)

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.