

# artistic research does #2

A publicação do número um do *Artistic Research Does* deixou-nos babados de felicidade. Os comentários e as observações certeiras oferecidas por Annette Arlander foram o início portentoso para pôr em marcha o nosso querido projeto.

Com a chegada de uma nova estação acadêmica *Artistic Research Does* tem o orgulho de apresentar uma contribuição muito especial para o debate sobre Investigação em Arte: a palestra inaugural realizada por Janneke Wesseling (na qualidade de Professora da cadeira recentemente criada de Prática e Teoria de Investigação em Artes Visuais na Faculty of Humanities da University of Leiden, na Academy of Creative and Performing Arts). A palestra é tão recente quanto Setembro de 2016.

Começando com uma tautológica "investigação em arte é investigação levada a cabo por artistas", este # 2 define uma condição fundamental para a compreensão acadêmica da investigação em arte, ao mesmo tempo que, de alguma forma dá o tom ao texto que se desenrola. Janneke Wesseling empreendeu uma passagem através de algumas das evidências e dos lugares-comuns que ultimamente têm condicionado e caracterizado a investigação em arte,

passando por "metodologia", "ontologia" e "conhecimento", justamente para oferecer uma visão mais elaborada que enfatiza a dimensão reflexiva que esta prática destes artistas deve comportar. A noção complexa de "experiência" atravessa a compreensão de Wesseling e propõe uma base para pensar sobre o entrelaçamento fundamental da teoria e da prática, da obra de arte e da linguagem, que a investigação tem de definitivamente enfrentar para seu próprio interesse.

Desde que Janneke Wesseling nos visitou na Faculdade de Belas Artes do Porto, há dois anos, que temos estado em contacto e a seguir atentamente o programa PhDArts pelo qual Wesseling é responsável. O PhDArts (baseado na sua maior parte na KABK - Royal Academy of Art / The Hague) é, sem dúvida, um dos principais grupos de investigação em arte na Europa hoje.

Por tudo isso, é com grande alegria e gratidão que temos Janneke Wesseling connosco novamente.

### Os editores

#### **Catarina Almeida**

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
I2ADS

#### **André Alves**

Valand Academy University Of Gothenburg  
I2ADS

# Da Esponja, Pedra e o Entrelaçamento com o Aqui e o Agora

## Uma Metodologia da Investigação em Arte

Este texto é uma versão ligeiramente ampliada da palestra inaugural da Cadeira de Prática e Teoria de Investigação em Artes Visuais, University of Leiden, Faculty of Humanities, Academy of Creative and Performing Arts.

— Janneke Wesseling

A palestra foi realizada por Janneke Wesseling a 19 de Setembro de 2016, na University of Leiden.

Está publicada pela Valiz em Amesterdão, Holanda.<sup>1</sup>



# Introdução

<sup>1</sup> <http://valiz.nl/>

<sup>2</sup> O docARTES é também uma colaboração com o Orpheus Institute em Ghent, Bélgica.

Antes de embarcar numa narrativa mais pessoal da investigação em arte e da sua metodologia, precisam de ser ditas algumas palavras sobre a cadeira recém-criada e para a qual fui nomeada a 1 de Fevereiro de 2016. A cadeira tem o título *Prática e Teoria da Investigação nas Artes Visuais* e está inserida no PhDArts, programa de doutoramento em artes visuais e design. O PhDArts faz parte da Academy of Creative and Performing Arts (ACPA). A ACPA foi fundada em 2001, como uma colaboração entre a University of Leiden e a University of the Arts em Haia. A ACPA começou como um programa de doutoramento em música, chamado docARTES, em 2003<sup>2</sup>. Cinco anos mais tarde iniciou-se o PhDArts, estabelecido pelo diretor da ACPA Frans de Ruiter e por mim própria. Hoje a ACPA abrange cerca de setenta doutorandos, cerca de vinte dos quais estão inscritos no programa PhDArts. Além da cadeira de *Prática e Teoria de Investigação nas Artes Visuais*, duas novas cadeiras vêm a ser implantadas simultaneamente: *Teoria de Investigação em Artes* (ocupada pelo meu colega Henk Borgdorff) e *Cultura Auditiva* (tomada pelo meu colega Marcel Cobussen).

A minha missão é a de contribuir para o desenvolvimento da teoria e da prática da investigação nas artes visuais e do posicionamento deste domínio de investigação relativamente novo dentro da Faculty of Humanities da University of Leiden, bem como no campo da arte a nível nacional e internacional. Sou responsável pela supervisão de doutorandos em artes visuais

e design, bem como pelo desenvolvimento do PhDArts e do seu programa de leccionação. A minha tarefa implica também o desenvolvimento de cursos relacionados com a investigação em arte nos níveis de Licenciatura e de Mestrado para estudantes de Leiden e de Haia, servindo de ponte entre a University of Leiden e a University of the Arts.

É fundamental para a investigação em arte as trocas entre a prática e a teoria, entre fazer e pensar, ou entre "o físico e o mental", para usar a fraseologia de Alfred North Whitehead, a quem eu frequentemente retornarei no decorrer desta palestra. A definição mais breve de investigação em arte pode ser: "Investigação em Arte é investigação levada a cabo por artistas". Até certo ponto, esta definição é uma tautologia e pode, portanto, parecer bastante auto-evidente, mas a julgar pelas candidaturas que recebemos ao nosso programa, não o é. A reivindicação desta definição é que apenas artistas (artistas visuais, designers, músicos, coreógrafos, em suma, qualquer tipo de artista) podem realizar investigação em arte. Nem historiadores de arte, nem curadores, nem teóricos do campo dos estudos culturais, nem qualquer outro tipo de teórico. Investigação em arte distingue-se da história da arte pelo papel crucial que a prática artística tem na investigação. Enquanto que os historiadores de arte investigam *sobre* arte feita por outros, investigação em arte é investigação *em e através* da arte pelo artista ele - ou ela própria.

Na investigação em arte, a questão de investigação é lançada directamente a partir da prática do artista investigador, os métodos de investigação são caracterizados por colocarem a prática em acção durante o processo de investigação; e, além disso, os resultados da investigação contribuem tanto para a prática da arte como para o discurso artístico-académico. Na ACPA (Academy of Creative and Performing Arts) a ênfase sobre o papel da prática da arte na investigação em arte é considerada crucial e um aspecto essencial do nosso perfil internacional.

A tautologia inerente à definição de "Investigação em arte é investigação levada a cabo por artistas", não é, no entanto,

inteiramente satisfatória. Como tal proponho a seguinte definição, mais elaborada: "Investigação em Arte é a reflexão crítica e teoricamente posicionada da artista sobre a sua prática e sobre o mundo, na arte e no texto escrito". Dizer isto é dizer que a reflexão encontra expressão na interligação da obra de arte com a escrita discursiva. Com a sua ênfase na reflexividade crítica, esta definição elucida o facto de que a investigação em arte está em casa na Faculty of Humanities. A reflexão crítica dos métodos de investigação utilizados e a contextualização teórica da posição de cada um é o que todas as disciplinas da área de humanidades têm em comum.



# Prática e Teoria da Investigação nas Artes Visuais

A minha decisão, aos 18 anos de idade, de estudar história da arte foi inspirada por um fascínio pela materialidade das coisas. Foi um desejo de me ligar com o mundo táctil num sentido muito concreto. Queria, também, ter uma visão sobre como é que os objectos e as experiências podem transportar significado para nós. Procurei por uma familiaridade com as coisas ao meu redor que fosse mais íntima do que o possibilitado pelas abstrações linguísticas com que tinha sido educada. Uma instrução intelectual e religiosa gerou, por um lado, uma atitude questionadora e vontade de aprender, mas, por outro lado, criou também uma distância para com o mundo lá fora, uma desconexão, um afastamento da natureza material das coisas. Era como olhar para o mundo através de uma parede de vidro. Intuitivamente senti que a arte visual poderia mostrar-me uma saída e que os artistas têm um modo específico de entendimento ou percepção da realidade que poderia ajudar na ligação, na relação com este mundo.

É claro que na altura eu não era capaz de expressar, ou mesmo de entender, esta motivação para estudar história da arte, e tratou-se apenas da mais vaga das intuições. Provou, no entanto, estar correcta (como costumam estar as intuições). Ao longo dos anos, a arte como forma significativa de ligar ao mundo ganhou ainda mais importância para mim. A interacção entre obra de arte e espectador revela, ou realiza, o mundo como sendo "não apenas físico, nem meramente mental". Estas são palavras de

Whitehead, o matemático que se voltou para a filosofia da ciência e para a metafísica na parte final da sua vida. Um dos temas principais de Whitehead era "a continuidade geral entre experiência humana e as ocasiões físicas". Ele afirma: "Sempre que aparece um dualismo vicioso [entre físico e mental, JW], é por causa de se confundir uma abstracção com um facto concreto final". (Whitehead 2014, 18, 19)

<sup>3</sup>\_Tenho escrito como crítica de arte para este jornal diário holandês desde 1982 até ao presente.

A experiência da arte - de qualquer tipo de arte, não apenas arte visual - ocorre no aqui e no agora, na vida real, no intervalo de tempo do envolvimento activo de um espectador com o trabalho. É por isso que nesta palestra não vou mostrar reproduções de obras de arte, que serviriam apenas para ilustrar o meu ponto de vista. Na medida em que a arte está presente hoje, trata-se de arte performativa.

Após a conclusão da licenciatura em história da arte, embarquei num diálogo permanente com obras de arte, através da minha escrita de crítica de arte para o *NRC Handelsblad*, bem como pelo diálogo com artistas<sup>3</sup>. Foi desta forma que aprendi a maior parte daquilo que sei sobre arte. Escritos de artistas (históricos e contemporâneos) e conversas com eles continuam a desempenhar um papel importante ainda hoje. Para mim, a nomeação como Professora em Investigação em Arte é o resultado deste processo. É um grande privilégio poder continuar a troca com artistas no âmbito do programa PhDArts.

Os artistas sempre – “sempre”, isto é, no âmbito da história da arte ocidental, ou seja, desde o início do Renascimento - fizeram investigação e sempre fizeram parte do discurso erudito. A distinção entre prática artística e ciências era inexistente até ao século XIX. Mas a história de como os dois se separaram, ainda que interessante, não é o tema para hoje.

O fenómeno da investigação em arte, como acabo de descrever, não é tão novo como às vezes se assume. Ele tem as suas origens no início do Modernismo, num tempo em que os valores tradicionais na arte estavam a ser radicalmente criticados

e abandonados. Com o Modernismo, os critérios “certos” e geralmente aceites para a prática da arte perderam o seu significado e, finalmente, desapareceram (apesar, é claro, dos decretos sobre o que é ou não é "verdadeira arte" que foram sendo lançados por artistas dogmáticos e teóricos da arte até aos anos setenta). Como a pintora britânica Bridget Riley (1931) disse recentemente, referindo-se aos primórdios do modernismo:

“O método era sem dúvida relevante, mas de que maneira? (...) Os artistas descobriram que não podiam mais esperar - ou esperar-se deles - comunicar através de um imaginário comum acordado; rotas alternativas tiveram de ser descobertas. As experiências e as responsabilidades do indivíduo tornaram-se importantes de formas que nunca tinham sido antes" (Riley 2004, 172). E noutra parte, ela conclui: "Tornou-se claro que a primeira tarefa de um artista é simplesmente: criar uma forma de trabalhar, de descobrir o ‘fazer’ e de estabelecer as condições para que um diálogo criativo possa ser sustentado" (Riley 2007, 66 ). Criar uma forma de trabalhar, descobrir o "fazer" e estabelecer as condições para um diálogo criativo sustentável: poderia bem ser uma definição de “investigação em arte”. Tal como acontece com a concisa declaração de John Baldessari, um artista conceptual americano e contemporâneo de Riley: "Fazer arte é questionar como fazê-la.”

Os artistas embarcam em investigações de doutoramento porque querem atingir uma melhor compreensão das experiências e responsabilidades do indivíduo, na expressão de Riley, e controlar “as condições para um diálogo criativo sustentável”. O artista como investigador, além de produzir arte, deve ocupar o discurso (seja ele artístico, social, político, filosófico), e levá-lo a si mesmo para esclarecer o discurso de que o artista é parte através da produção de trabalho artístico. E embora os artistas sempre tenham feito investigação, a forma sistemática e consistente em que os artistas investigadores actuais procuram fazer avançar a sua prática e revelar os pressupostos subjacentes a essa prática, é nova.

Como exemplo, vou descrever brevemente um projecto de investigação terminado no PhDArts. Não esqueçamos que

os projectos de investigação neste programa são altamente individuais e muito diferentes em carácter. A maioria destes artistas nunca se teria conhecido se não fosse por causa deste programa. A diversidade dos projectos revela-se um enriquecimento do diálogo em que eles estão envolvidos e do ambiente de investigação resultante deste mesmo diálogo.

Ruchama Noorda terminou seu projecto de investigação de doutoramento, intitulado *ReForm*, em 2015. O objectivo de Noorda foi, em palavras suas (e vou citar a sua dissertação), determinar como e de que forma, a filosofia e prática 'Lebensreform' moldou a sua ideologia, compromissos, estética pessoal e prática artística. A dissertação consiste numa análise das bases sociais, ideológicas e espirituais do movimento Lebensreform, traçando as conexões e continuidades entre Lebensreform e formas de pensamento Utópico pré-modernas e pós-modernas. Uma das suas conclusões é que ela própria é uma artista *para*-conceptual, que acredita que as obras ganham existência entre as linhas de pensamento, teorias, sonhos, acções e quaisquer materiais que ela escolhe utilizar.

Uma série de obras de arte feitas por Noorda como parte prática-experimental do projeto *ReForm* foi apresentada ao lado dos resultados discursivos da investigação. Os dois elementos, trabalho e texto, formam, de acordo com ela, "um local de teste do híbrido teoria-prática", um lugar onde os materiais, as crenças e as práticas mais comumente associadas com o movimento Lebensreform histórico são exibidas para exame crítico.

Ao escrever o texto, a intenção de Noorda era tripla: ampliar e elaborar sobre as estratégias e técnicas adoptadas na produção das obras de arte, reflectir sobre as implicações e as fontes dessas estratégias e técnicas no movimento Lebensreform, e retirar o que, para ela, são as questões-chave incorporadas no projecto da Reforma da Vida.

Durante o período de investigação, que durou cerca de cinco anos, Noorda descobriu que se sentia cada vez mais atraída

pela substância da *lama*, sentindo que poderia isso de alguma forma fornecer uma chave para “de onde vem ela como pessoa e artista”. Ela percebeu que todas as obras de arte que saem do projeto *ReForm* podem, de uma forma ou de outra, ser vistas como tentativas de resgatar a sujidade de que a vida moderna tem tentado isolar-nos, tentando literalmente *pensar através* de, e complicar, um patrimônio já complexo e sombrio, trabalhando a *lama* como meio que tanto pode funcionar como veneno ou cura.

Por outras palavras, ao escavar na história do movimento Lebensreform, Noorda também ganhou uma visão sobre os fundamentos dos seus próprios compromissos, da sua estética pessoal e prática artística.



# Uma Metodologia da Investigação em Arte: A Noção de "Experiência"

Metodologia é um dos três termos mais mal utilizados e banalizados no campo emergente da investigação em arte. Os outros dois são "ontologia" e "conhecimento", isto é, "conhecimento" em conjunto com "produção", como em "produção de conhecimento". A popularidade destes conceitos resulta de um esforço deslocado para dar consistência académica à investigação em arte. O termo "ontológico", que muito frequentemente surge em conferências sobre investigação em arte, geralmente simplesmente indica "importante". Quanto a "conhecimento", voltarei à questão do "conhecimento" relacionado com a prática da arte na parte final desta palestra. No que diz respeito a "metodologia", geralmente em apresentações de projectos de investigação, "metodologia" não se refere tanto a um "conhecimento de métodos" (que é o que o termo significa literalmente), mas apenas a um "método" específico ou "abordagem", que é usada para lidar com um problema particular, por exemplo, um projecto de arte encomendado para o espaço público.

É claro que isto não é para dizer que o desenvolvimento de uma metodologia de investigação em arte não é de grande importância. Tal metodologia pressupõe uma familiaridade com uma diversidade de métodos de investigação (incluindo a avaliação das suas origens e histórias) e a escolha fundamentada e coerente de uma abordagem em particular. Uma das tarefas vitais da ACPA é a de responsabilizar-se por uma utilização precisa dos conceitos e pelo desenvolvimento de uma metodologia sólida e coerente de investigação em arte.

Metodologia enquanto implicação fundamentada e sistemática de um conjunto de conceitos, bem como enquanto debate metodológico, são essenciais para o avanço de qualquer campo de investigação. No caso da investigação em arte, isso significa que conceitos como a criatividade, performance, compromisso político, expressão, percepção sensorial, visualidade (para citar apenas alguns), terão de ser problematizados e pensados de uma forma consistente. O que é necessário é o desenvolvimento de um aparato conceptual específico para a inter-relação do fazer e do pensar, que são o fundamento da investigação em arte. Ao longo dos últimos quinze anos ou mais, muito trabalho tem sido feito a este respeito. Não é de surpreender que, durante esses anos, o referencial teórico da investigação em arte, enquanto jovem campo a estabelecer-se como disciplina académica e, portanto, a buscar legitimação académica, tem sido amplamente informado por metodologias académicas existentes, decorrentes principalmente das ciências humanas. Estes critérios metodológicos convencionais na área de humanidades podem ser resumidos como oferecendo uma interpretação do actual estado de coisas num determinado campo, articulando uma pergunta ou problema, apresentando uma análise, e construindo um argumento coerente que propõe uma resposta à questão colocada, oferecendo assim uma nova contribuição para o campo do conhecimento. Ainda que estes critérios tenham a sua relevância para a investigação em arte num sentido muito geral, a investigação em arte tem agora de desenvolver-se com base nos seus próprios méritos e nos seus próprios conjuntos específicos de questões.

O próximo passo lógico no desenvolvimento da investigação em arte enquanto campo de estudo é a reflexão crítica sobre as suas características específicas e inerentes, o exame em profundidade do seu perfil particular e dos objectivos da investigação em arte como um tipo de investigação baseado na prática artística. Muito trabalho está para ser feito no sentido desse discernimento sobre a natureza da inter-relação entre a prática da arte e o discurso teórico.

Para dar um passo nesse sentido, vou expandir o conceito de "experiência", como uma noção que enfatiza a natureza experimental tanto da prática da arte como da investigação em arte. Experiência está etimologicamente relacionada com "experimento", do latim *experientia* (do verbo *perior* que significa tentar), que por sua vez deriva do verbo grego *peirao* (tentar, testar, obter experiência). Portanto, experiência tem (pelo menos) dois significados. Um está relacionado com o passado, como uma competência que é necessária com o decurso do tempo. Esta competência pode igualmente ser prática ou técnica, bem como intelectual ou psicológica. O outro significado refere-se à presença vivida em 'tempo real'. Nesse sentido, a "experiência" é sinónimo de "evento". Ainda que diferentes, estes dois significados de experiência estão intimamente relacionados. Uma experiência no aqui e no agora pode dizer respeito a uma experiência semelhante no passado, o que permite o reconhecimento de uma experiência particular no presente.

Qualquer metodologia de investigação em arte deve, creio eu, ter em conta a percepção sensorial e o "pensamento corporal" como uma característica definidora. A prática artística, não importa quão conceituada ou politizada seja, está enraizada numa compreensão sensorial da nossa perspectiva sobre a realidade ou toma a percepção sensorial como ponto de partida. O termo "experiência" implica este entrelaçamento do discurso intelectual com o mundo sensorial.

Uma genealogia da noção de experiência pode ser traçada no pensamento de William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952), Whitehead (1861-1947) e Brian Massumi (1956), consecutivamente, todos filósofos pertencentes à tradição do empirismo. Massumi propõe agrupar estes filósofos (e outros, entre os quais Henri Bergson e Gilles Deleuze) sob o denominador da "filosofia do processo", um termo que Massumi leva emprestado de Whitehead. Aquilo que estes pensadores têm em comum, diz Massumi, é uma compreensão do "mundo como um processo em andamento, em contínua transformação. Eles não estão preocupados com as coisas - certamente não nas coisas "nelas

mesmas” - tanto como com as coisas-em-processo, na famosa frase de James" (Massumi 2015, VIII).

James, Dewey, Whitehead e Massumi implantaram o termo experiência para superar a divisão cartesiana de sujeito/objecto, a separação de "conhecedor" e "conhecido". A ideia fundamental da sua filosofia é a interacção mútua e o envolvimento, e a possibilidade de o sujeito e o objecto constantemente trocarem de papéis. Nenhuma coisa ou ser é, em algum momento, apenas objecto ou sujeito.

De acordo com James (que pode ser chamado o pai da filosofia do processo) para uma filosofia empirista as relações entre entidades são de igual importância e igual realidade que as próprias entidades: "*Para uma filosofia empirista, as relações que ligam experiências devem elas próprias ser relações experienciadas, e qualquer tipo de relação experienciada deve ser tomada como 'real' como qualquer outra coisa no sistema*"(James 2003, 22, itálico de James).

Qualquer tipo de relação experienciada, seja conjuntiva ou disjuntiva, é tão real quanto qualquer outra coisa: isso explica a radicalidade do empirismo de James. O empirista radical não vai privilegiar a experiência das "relações conjuntivas" sobre as "relações disjuntivas", e não vai rejeitar qualquer deles, mas aceitá-las conforme tal. Ao contrário do racionalismo, que privilegia o todo sobre as partes e enfatiza universais, o empirismo, de acordo com James, "assenta a ênfase explicativa sobre a parte, o elemento, o indivíduo, e trata o todo como uma colecção e o universal como uma abstracção. A minha [i.e. James ] descrição das coisas, portanto, começa com as partes e faz do todo um ser de segunda ordem" (ibid.).

É por isto que Isabelle Stengers, em *Pensando com Whitehead*, diz sobre o empirismo que o seu objectivo é "nunca ir 'além' da experiência de costume, mas em vez disso transformá-la, dar importância àquilo que normalmente 'nem é preciso dizer' (Stengers 2011, 46). Ao serem reflectidas, as experiências comuns

4\_Tenho elaborado sobre essa interação entre o espectador e a obra de arte em *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*. Amsterdam: Valiz, a sair em 2016. E-book holandês: De volmaakte beschouwer: *De ervaring van het kunstwerk en receptie-esthetica*, Amsterdam; Valiz, 2015.

5\_NU.nl 28 Maio 2016. <http://www.nu.nl/wetenschap/4267928/grootste-sponsdier-wereld-ontdekt-kust-hawai-.html>

são transformadas, resultando a reflexão em importância para coisas de que normalmente nem é preciso falar. Isto é precisamente sobre o que a prática artística é tantas vezes e aquilo que as obras de arte podem fazer.

Como já disse, o conceito de experiência também implica a ideia de interação mútua e de envolvimento, olhando e sendo olhado, implica a possibilidade de sujeito e objecto alternarem constantemente de papéis<sup>4</sup>. Isso comporta movimento e mutabilidade de perspectivas. O “entrelaçamento da mudança e da permanência”, diz Whitehead, é “o principal facto da experiência”; este entrelaçamento “está na base dos nossos conceitos de identidade pessoal, de identidade social, e de todos os funcionamentos sociológicos” (Whitehead 1968, 53).

A história de uma descoberta científica recente pode ilustrar esta ideia de relacionamento e de conectividade, de interação mútua e envolvimento. No mês de Maio de 2016, os mergulhadores ao largo da costa de Hawai deram de caras com a maior esponja do mundo<sup>5</sup>. Ela tem 3,5 metros de comprimento, 2 metros de altura e 15 metros de largura. Esta esponja animal vive num recife de coral, a uma profundidade de 2,100 metros perto das ilhas ocidentais nortes do Hawai e tem, possivelmente, vários milhares de anos de idade, de acordo com investigadores americanos na revista científica *Biodiversidade Marinha*. Os mergulhadores filmaram e fotografaram o objecto de todos os ângulos e perceberam só depois, enquanto estudavam as imagens, que o que tinham filmado era uma esponja. A esponja foi capaz de atingir este tamanho e idade devido ao facto de que a natureza nestas ilhas não foi até hoje perturbada pela actividade humana.

É difícil de imaginar as implicações de uma vida com vários milhares de anos para um ser vivo. É ainda mais difícil de compreender como a esponja pode ter experimentado a presença dos mergulhadores humanos e o impacto que este evento teve sobre ela. Esta esponja em especial vai certamente mudar para sempre, mesmo que não saibamos como, tal como vão os mergulhadores que tiveram a experiência do encontro com ela.

A conectividade das coisas, que de acordo com Whitehead é "a essência de todas as coisas de todos os tipos" (1968, 9), sempre foi uma fonte de inspiração para os artistas. O poema bem conhecido *Tijd* (Time) da poetisa holandesa Vasalis (1940) fala sobre o entrelaçamento de mudança e permanência, e da alteração de perspectivas, referindo-se ao tempo da pedra: *Ik droomde dat ik Langzaam leefde / langzamer dan de oudste Steen. Het foi Verschrikkelijk: om mij heen / Schoot alles op, schokte en beefde, wat stil lijkt*<sup>6</sup>. A poetisa, sonhando que vivia lentamente, mais lentamente do que a pedra mais antiga, experiencia a passagem do tempo a partir da perspectiva da pedra. É terrível assistir a tudo o que normalmente tinha parecido silencioso, a empurrar-se em torno dela a partir da terra, sacudindo e tremendo, as árvores torcendo-se do solo e o inchaço e a contracção das ondas da maré como um mero tremor. A poetisa conclui perguntando como poderia ela nunca ter conhecido isso e como é agora que nunca vai ser capaz de esquecer.

<sup>6</sup>Publicado na colecção e poema de *Vasalis Parken en woestijnen*, Amsterdam: Van Oorschot 1967 [1940].

Em *Arte como Experiência* (1934), Dewey descreve a experiência estética como um evento específico e integral, com um início e um fim. Dewey enfatiza o carácter dinâmico deste evento, pois este leva tempo para ser concluído; há uma ordem cronológica de recepção, desenvolvimento e realização. Não só uma pessoa passa por essa experiência, como a passagem é também *percebida*. O estágio de passagem é receptivo, implicando entrega; mas a entrega adequada só é possível através de uma actividade intensa e controlada, através de uma acção eficaz. Esta fusão de entrega e acção controlada cria a experiência (Dewey 2005, 55-56).

A descrição de Dewey da experiência estética como um evento específico e dinâmico, no qual passagens e percepção, ou entrega e acção eficaz, misturam-se, não só é uma boa descrição do que acontece na interacção entre obra de arte e espectador, mas pode também ajudar a entender o que está em jogo na investigação em arte. Na verdade, revela o desafio que o investigador está a enfrentar.

<sup>7</sup>\_Nota de tradução: os termos no texto original são "insider" e "outsider".

Enquanto experiencia uma obra de arte, o espectador envolve-se numa interacção com um objecto ou evento que propositadamente se dirige ao espectador (ou público) e desempenha um papel activo nesta interacção. Obra de arte e espectador trocam de papéis em observar e ser observado, num processo que envolve tanto perícia como conhecimento. O tempo da obra de arte é a duração desse engajamento recíproco específico entre obra de arte e espectador. Cada obra de arte, seja antiga ou contemporânea, é actualizada ou trazida à vida no tempo passado nesta interacção. É uma "mistura de entrega e de acção controlada que cria a experiência estética" (Dewey), um ir e voltar entre espectador e trabalho num movimento livre e imprevisível, depois do qual a obra de arte permanece na memória do espectador e molda a sua perspectiva sobre o mundo.

Isto não é diferente para o produtor da obra, o artista, que experiencia o trabalho como primeiro espectador. Na investigação em arte é esperado que o investigador elucide e reflecta criticamente sobre esta experiência estética e na sua própria obra, e o contextualize artisticamente e teoricamente. Ao fazer isso, o investigador assume a posição de dentro (o fazer) e de fora<sup>7</sup> (reflexão crítica). O investigador deve desenvolver a destreza para mudar a marcha entre estes dois modos e uma maneira de reflectir sobre essa comutação entre os modos.

Talvez seja pedir demasiado, talvez seja pedir aos artistas para saltarem sobre as suas próprias sombras. Porém, esta reflexão crítica, esta troca entre a experiência do produtor e a experiência do espectador é inerente à prática da arte. Artistas são constantemente confrontados não só com a tarefa de produzir o trabalho, mas também com o desafio de posicioná-lo no mundo, dando-lhe um lugar, conceptualizando a relação entre este e o seu ambiente. Repetindo as palavras de Riley: o artista tem de "estabelecer as condições para um diálogo criativo sustentável". Fazer arte é questionar como fazê-lo. Quero salientar o facto de que isto serve igualmente para um artista que tem o objectivo de promover a mudança política ou social, como para um artista que afirma que o seu trabalho aborda olhos e ouvidos de uma

forma táctil e que simplesmente "é". As considerações sobre como posicionar um trabalho são tanto de natureza política como estética, não importa se estamos a lidar com uma pintura ou escultura convencional, performance, arte conceptual ou uma prática artística política/activista.

O trabalho do artista conceptual americano Ian Wilson (1940) pode servir como exemplo. A prática de Wilson consiste em encenar discussões sobre questões de epistemologia. Como exemplo, desde 1999 que Wilson tem vindo a organizar uma série contínua de debates sobre o tema da Pura Consciência do Absoluto.

Como é que Wilson é bem sucedido a distinguir a *sua* discussão sobre o Absoluto, como obra de arte, de qualquer outra discussão sobre o Absoluto? Para o público ser capaz de perceber a discussão como arte, Wilson tem de enquadrar essa discussão como tal. Em primeiro lugar ele fá-lo pela escolha do local, que normalmente é uma instituição de arte ou um museu. Depois, ele cuida de todas as circunstâncias físicas em que a discussão terá lugar, desde conceber os convites impressos para a discussão, até providenciar cadeiras de madeira e colocá-las em forma oval, e apresentar o espaço como um palco. Poderá haver uma descrição na parede exterior da sala onde decorre a actividade de Wilson. Os participantes estão conscientes da natureza artística do evento e, ao entrar na sala, percebem a discussão nesta dupla forma: como um debate dirigido ao Absoluto e como uma obra de arte.

Uma nota sobre a terminologia é aqui necessária. O conceito de "experiência" está muito próximo do de "afecto"<sup>8</sup> de Massumi. Afecto significa "estar onde está, mais intensamente" (Massumi 2015, 3). Tal como a experiência, o afecto tem duas vias: afectar e ser afectado. Um afecto intensificado surge como "um forte sentido de imersão num campo maior de vida – uma avivada sensação de pertença, com outras pessoas e para outros lugares" (ibid., 6). Neste ponto, Massumi refere-se à "conectividade de intensidades de experiência" de James. Afecto é pensar corporalmente, acompanhado por "uma sensação de vitalidade

8\_Nota de tradução: optámos por traduzir do inglês "affect" para "afecto", para manter a semelhança com o termo original. Além disso, optar, em vez disso, por "emoção", por exemplo, faria desaparecer a dimensão corpórea a que "affect" pretende aludir enquanto conceito filosófico.

ou vivacidade, uma sensação de estar mais vivo" (ibid.). Além disso, afecto tem a ver com o sentido de potencial, o sentido de que há sempre mais formas potenciais de afectar ou ser afectado (como na famosa frase de Whitehead: "Há sempre mais...").

Em todos estes aspectos, o afecto de Massumi é inspirado pela "conectividade" de James e pela "experiência" de Dewey, e é semelhante ao meu uso de experiência em relação à prática artística e à investigação em arte. Mas há uma ligeira diferença de significado entre afecto e experiência como se entende aqui. "Afecto" conota, numa forma geral, uma certa maneira de estar no mundo, ser "aberto ao mundo, ser activo nele e ser paciente para o retorno da sua actividade" (ibid., Xi). O afecto não está relacionado com a actividade intencional. Neste sentido, é um conceito muito amplo para o meu argumento. "Experiência" refere-se a *uma* experiência específica e reflectida. Nas palavras de James: "A peculiaridade das nossas experiências [é] que elas não só simplesmente são, como são conhecidas, que a sua qualidade 'consciente' é invocada para explicar" (James 2013, 13). Por essa razão prefiro o termo experiência em relação à questão da investigação em arte.

Quero realçar que os termos conectividade, experiência, evento e afecto constituem uma estética, uma estética que implica moralidade já que estes termos desempenham um papel central na busca por uma resposta para a velha questão de "como viver". A resposta que é dada é que somos uma parte inerente do nosso ambiente, que estamos implicados no nosso ambiente, tanto física como mentalmente, e que precisamos de nos engajar com o mundo num processo contínuo de afectar e de ser afectado. Em suma, que não é possível encontrar qualquer prazer na vida sem estar ligado e envolvido com as coisas ao nosso redor. Isso quer dizer que a estética aqui proposta tem um significado político e ético forte. Hoje, num momento em que muita atenção é dada ao valor político e social, ou ao impacto, das práticas artísticas, a questão da estética é muito facilmente descartada, quer pelos artistas, quer pelos teóricos, como uma visão ultrapassada e não mais relevante para a arte. Eu acredito que isto é um erro.

Ao falar sobre arte, necessariamente abordamos a questão da estética. É minha convicção que uma perspectiva coerente sobre a estética implica sempre consequências políticas e morais. Na arte é precisamente a estética que pode fazer a diferença.

# Investigação em Arte: Investigação Fundamental

<sup>9</sup>\_Nota dos tradutores: "knowledge" e "knowing", traduzidos, respectivamente, para "conhecimento" e "conhecer". A utilização do gerúndio no original "knowing" distingue-se do "knowledge" por dar uma certa ideia de continuidade, de se manter em processo e em aberto, ao invés de "knowledge" que indicia algo alcançado.

<sup>10</sup>\_Nota de tradução: a partir de "a grab-bag of things".

Muito tem sido escrito sobre a investigação em arte e o tipo de conhecimento que esta (supostamente) produz, muitas vezes referido como "conhecimento tácito". Uma vez que a investigação em arte é levada a cabo por artistas, ela produz conhecimento, experiências, discernimentos e compreensão que não podem ser alcançados de outras maneiras: este conhecimento (conhecer<sup>9</sup>) é incorporado nas obras de arte e nas próprias práticas artísticas. Obras de arte não descrevem, explicam ou analisam, mas elas adoptam ou incorporam pontos de vista e valores. A investigação em arte é, então, a investigação sobre a natureza desta adopção e sobre esta incorporação de pontos de vista e de valores em obras de arte ou práticas específicas.

A investigação em arte é uma disciplina radicalmente especulativa, assim como a arte é um modo radicalmente especulativo de prática. O pensamento especulativo não aborda o mundo como "um saco com coisas"<sup>10</sup>, mas como uma unidade dinâmica que está em constante mutação (Massumi 2013, 8). A investigação especulativa está atenta a esta constante mudança e dinamismo. Por essa razão, ela não tem um objectivo definido, nem pressupõe qualquer resultado fixo. Em vez disso procura abrir-se a múltiplas perspectivas. Esta abertura é uma condição para se desenvolver investigação em arte e através da arte.

Como todos sabemos, a pressão política sobre os artistas e académicos para entregar "resultados" concretos é enorme.

Dos artistas espera-se cada vez mais que criem e produzam “resultados entregáveis”<sup>11</sup> e que sejam capazes de demonstrar a utilidade social e o valor comercial dos seus “produtos”. Não só obras de arte em concreto são consideradas como um produto desse tipo, mas também os próprios processos criativos. Obviamente, esta “rendementsdenken” (curiosamente, este termo não é traduzível em Inglês, mas está próximo de pensar em termos de retorno concreto) é incompatível com a natureza aberta, especulativa e crítico-reflexiva da investigação em arte. Acredito que devemos, portanto, evitar o termo “produção de conhecimento” em relação à investigação em arte. “A produção do conhecimento” pertence a uma gíria neoliberal, juntamente com termos como inovação, aplicabilidade e valorização.

É muito feliz que, recentemente, a NWO (Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek – Organização Holandesa para Investigação Científica) tenha emitido um novo parecer abordando especificamente o campo da investigação em arte, reconhecendo artistas como investigadores e o trabalho artístico como o possível resultado do processo de investigação. Esta chamada também reconhece uma ligação entre a academia e a prática artística e o valor da natureza reflexiva e crítica da prática da arte enquanto investigação fundamental.

A Universidade de Leiden foi a primeira (e até agora a única) que criou a possibilidade para os artistas obterem um grau de doutoramento. Uma nova plataforma para a prática artística foi criada, que não responde apenas, tal como demonstram os últimos 15 anos, à necessidade dos artistas em continuarem a sua prática em diálogo com o mundo académico. Esta plataforma tem também um enorme poder simbólico ao demonstrar a importância da contribuição dos artistas para o debate cultural e para a constituição do nosso mundo, e também ao promover e garantir maior margem para a arte que é essencial para a sua existência.

<sup>11</sup>\_Nota de tradução: a expressão utilizada pela autora é “deliverables”.

# Literatura

Dewey, John. *Art as Experience*.  
New York: Penguin, 2005 [1934].

James, William. *Essays in Radical Empiricism*.  
New York: Dover Publications, 2003 [1912].

Massumi, Brian. *Semblance and Event:  
Activist Philosophy and the Occurrent Arts*.  
Cambridge, MA (etc.): MIT Press, 2013.

—. *Politics of Affect*. Cambridge, UK [etc]:  
Polity Press, 2015

Noorda, Ruchama. *ReForm*, PhD thesis Leiden  
University, 2015, [https://openaccess.leidenuniv.nl/  
handle/1887/36549](https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/36549) (accessed 19 August 2016).

Riley, Bridget. 'The Spirit of Enquiry' (in conversation  
with Jenny Harper), 2004. In *The Eye's Mind:  
Bridget Riley, Collected Writings 1965–2009*, ed.  
Robert Kudielka, 172–179. London [etc.]: Thames &  
Hudson, 2009.

—. 'Seurat as Mentor' (2007). In *The Eye's Mind:  
Bridget Riley, Collected Writings 1965–2009*, ed.  
Robert Kudielka, 61–73. London [etc.]: Thames &  
Hudson, 2009.

Stengers, Isabelle. *Thinking with Whitehead: A Free  
and Wild Creation of Concepts*. Cambridge MA (etc.):  
Harvard University Press, 2011.

Wesseling, Janneke. *The Perfect Spectator: The  
Experience of the Artwork and Reception Aesthetics*.  
Amsterdam: Valiz, 2016 (forthcoming).

Whitehead, Alfred North. *Modes of Thought*.  
New York: Macmillan Company, 1968.

—. 'Objects and Subjects'. In *Proceedings and  
Addresses of the American Philosophical Association*,  
Vol. 5 (1931), reprinted in *Thinking About It*, ed. Rivet.  
Berlin: Archive Books, 2014.

# Janneke Wesseling, HOL

## breve biografia

Janneke Wesseling tem trabalhado como crítica de arte do jornal holandês *NRC Handelsblad*, desde 1982 até ao presente. Publicou vários estudos sobre arte contemporânea e investigação em arte. É directora do PhDArts, programa de doutoramento internacional nas artes visuais e design, na Academy of Creative and Performing Arts da Leiden University, e Professora e *Head of Lectureship* em Teoria e Prática da Arte na University of the Arts, Haia. Em Fevereiro de 2016, Janneke Wesseling foi nomeada Professora em Prática e Teoria da Investigação em Artes Visuais da Faculty of Humanities da University of Leiden (NL).

Em 2013 Wesseling obteve o grau de doutoramento na University of Leiden com uma dissertação sobre arte e recepção estética contemporânea, intitulada *De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica* (The Perfect Spectator: The Experience of the Artwork and the Topicality of Reception Aesthetics)

### Seleção de Publicações

- *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*. Amsterdam: Valiz, a ser publicado em 2016.
- *De volmaakte beschouwer: De ervaring van het kunstwerk en de receptie-esthetica*. Amsterdam: Valiz, 2015.
- *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, ed. Janneke Wesseling. Amsterdam: Valiz, 2011.
- *Het museum dat niet bestond*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2004.
- *Schoonhoven, beeldend kunstenaar*. The Hague /Amsterdam: SDU publishers/ Openbaar Kunstbezit, 1990.

# Artistic Research Does #1

**Título** Da Esponja, Pedra e o Entrelaçamento com o Aqui e o Agora. Uma Metodologia da Investigação em Arte

**Autor** Janneke Wesseling

Setembro 2016

**Org.** Catarina Almeida & André Alves

**Ed.** NEA / i2ADS Núcleo de Investigação em Educação Artística / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; FBAUP Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Capa** Luís de Sousa Teixeira

**Design gráfico** Luís de Sousa Teixeira

**Impressão de Capa** Joana Paradinha

50 exemplares

ISBN 978-989-98745-9-6



**Caleidotrópico**