

Catarina Almeida **Porquê “investigação”?**

Abstract

My work is not artistic research, yet it is about artistic research. With this denomination I refer to a very particular articulation of thought, history and politics, present in the design, construction and resonance of artworks. My commitment is to make a discourse analysis of artistic research, without submitting to the outlined limits of theory over practice, and beginning by answering to the central question that, in my view, crosses all the loquacity of present research in the arts' domain: **why “research”?**

Hereafter I will hold on three possible inlets to the question, all of them confluent on the complexity of discourse: the meaning attributed by the common sense to the word “research”, which will be directed to an approach to science; the question of formulating this meaning in the art world, with recourse to history; and the ‘institutional theory’ of artistic research, which discloses political and economic purposes, demonstrating even further the discursive condition of artistic research. In the trail of the last entry it is worth asking: how can artistic research turn into a credible epistemological practice?

Resumo

O meu trabalho não é investigação em arte, mas é sobre investigação em arte. Com esta designação procuro referir-me a uma articulação muito particular entre pensamento, história e política, presente na concepção, realização e ressonância de trabalhos artísticos. O meu compromisso é o de fazer uma análise do discurso da investigação em arte, sem que para isso aceite enquadrar-me nos limites já traçados da teoria sobre a prática, começando por tentar responder à questão central que, a meu ver, atravessa toda a loquacidade da investigação no domínio das artes no presente: **porquê “investigação”?**

Neste texto deter-me-ei com três entradas possíveis para a pergunta, todas elas confluentes na complexidade do discurso: o sentido atribuído pelo senso-comum à palavra “investigação”, que se dirigirá para uma aproximação à ciência; a questão da formulação desse sentido no mundo da arte, com recurso à história; e a ‘teoria institucional’ da investigação em arte, a qual releva propósitos políticos e económicos, evidenciando ainda mais a condição discursiva da investigação em arte. Daquilo que nos deixa a última entrada, vale a pena perguntar: como se pode transformar a investigação em arte numa prática epistemológica credível?

Porquê “investigação”?

Interessa-me perscrutar os sentidos de “investigação”, que abordarei em duas partes:

- A) o sentido vindo do senso comum;
- B) o sentido da investigação em arte.

A) O senso comum, aflorando a questão da investigação pelas associações que estabelece no imediato e quase automaticamente, acaba por ir ter a uma concepção não muito distante, na aparência, da tomada nas ciências naturais. Instigado pela cultura popular, o reduto inevitável do investigador na boca do senso-comum é o indivíduo de bata branca habitando um laboratório *hi-tech*, iluminado por *LEDs* e pelo brilho de vidros e acrílicos imaculados, que segue comprovando a eficácia de pastas de dentes e de produtos de limpeza para donas de casa nos anúncios televisivos.

Digo que o senso-comum tem uma concepção de investigação próxima daquela das ciências, embora não coincidente, pois a ideia de investigação em ciência é ela própria feita de dados curiosos que escapam a um senso-comum irreflectido. Tem, com certeza, a sua própria história, e é essa história feita das histórias dos seus elementos e actores. Quando me refiro a cientistas, refiro-me a Homens de ciências, dos inventores, aos químicos, aos físicos, biólogos e exploradores. Cada época terá especializações mais proeminentes do que outras.

Detenhamo-nos com um exemplo. Ao longo de séculos, a subjectividade do cientista (as orientações que enformam aquilo que é ser cientista e agir como um cientista) foi sendo simultaneamente expressa e fabricada nos atlas, e foram estes determinando o que devia ser visto por eles e, mais importante do que isso, como deviam olhar para o que devia ser visto. Esse olhar, totalmente fabricado, somente no século XIX começou a perseguir a objectividade. Significa isto que a qualidade objectiva de uma investigação científica apenas nessa altura passou a ser compreendida, considerada e almejada pelos seus agentes – o que é interessante e surpreendente para o olhar do presente, o qual toma a objectividade como sendo dos traços mais fortes e característicos das ciências exactas de que se fala hoje em dia.

Lorraine Daston e Peter Galison (2010) salientam três formas de ver o mundo pelos olhos do cientista, a que chamam “epistemic virtues” (ou ‘virtudes epistemológicas’¹):

- i) “truth-to-nature” (‘aproximação à natureza’¹ (p.18));
- ii) “mechanical objectivity” (‘objectividade’¹ (p.18));
- iii) “trained judgement” (‘avaliação informada’¹ (p.18)).

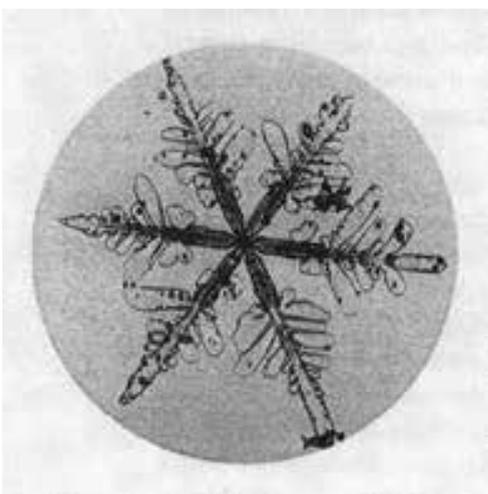
Cada uma destas virtudes epistemológicas representa um código e designa um paradigma de ciência, exemplificado nas imagens seguintes:

¹ Tradução livre



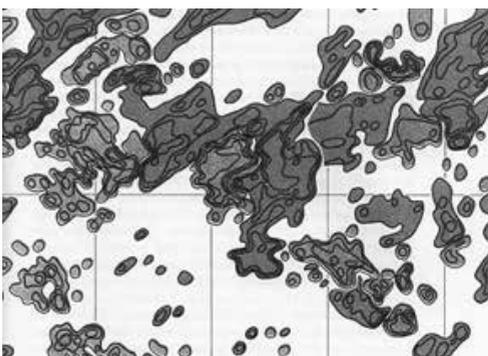
i)

(...) the underlying type of the plant species, rather than any individual specimen. It is an image of the characteristic, the essential, the universal, the typical... (Daston & Galison, 2010, p.20)



ii)

(...) with all its peculiarities and asymmetries in an attempt to capture nature with as little human intervention as possible... (Daston & Galison, 2010, p.20).



iii)

(...) with all its peculiarities and asymmetries in an attempt to capture nature with as little human intervention as possible... (Daston & Galison, 2010, p.20).

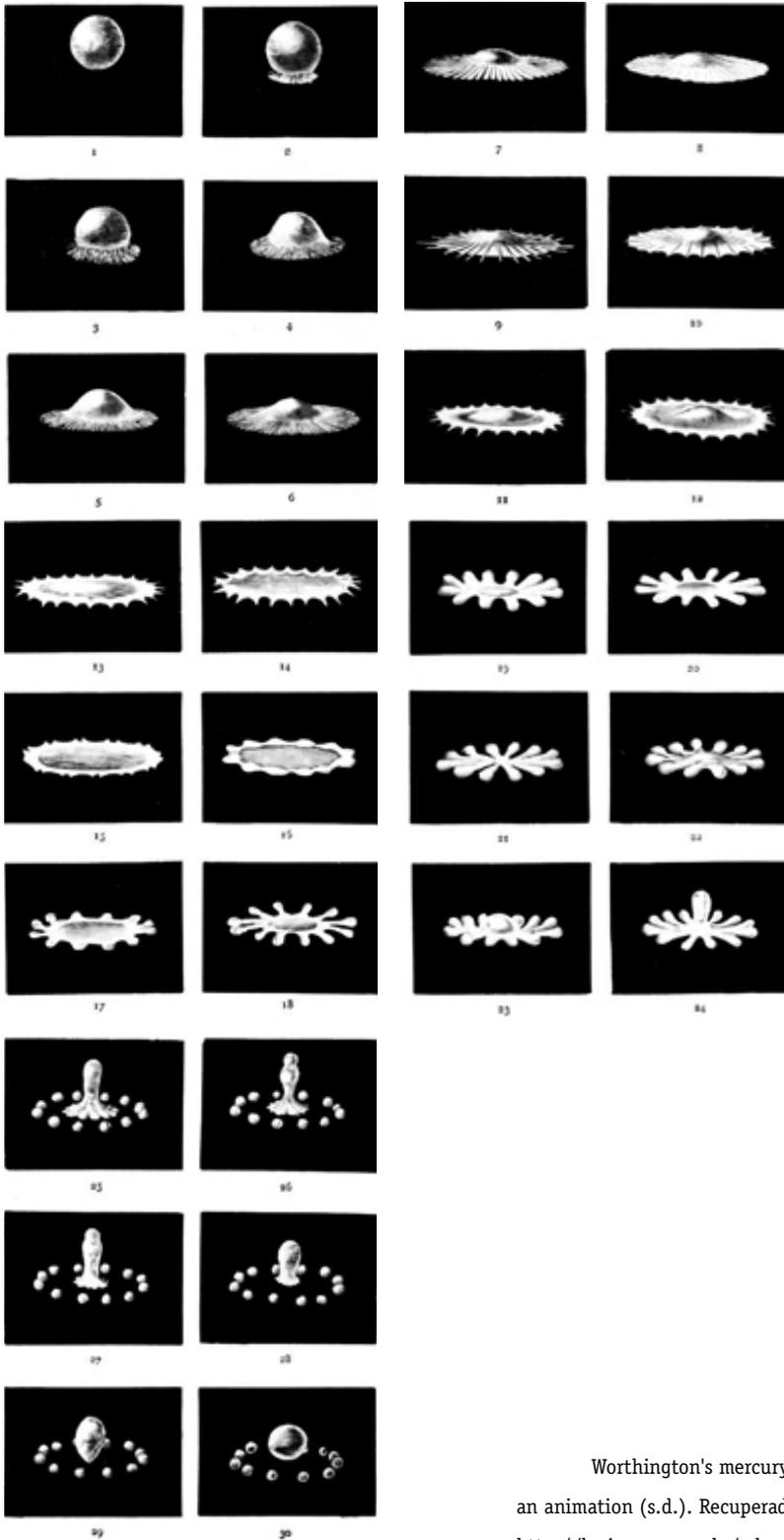
Imagens retiradas de DASTON, L. & GALISON, P. (2010). *Objectivity*. New York: Zone Books. 2010, pp.20-21.

Significa isto que, em cada época, o conhecimento científico foi sendo apreendido mediante a utilização de um código específico e diferente – ou de diferentes combinações entre eles - do de outros períodos: no final do século XVIII foi por recurso à observação de exemplares da natureza; a meio do século XIX pela emergência da consciência das variações que a mesma natureza oferecia, e que reclamavam que se individualizassem os materiais empíricos em vez de os idealizar; e no início do século XX pelos juízos informados dos cientistas que interpretavam a informação captada por dispositivos. Nenhum destes códigos anulou o anterior, reconfigurando, no entanto, a ideia de ciência a cada introdução.

Interessa agora debruçar-me sobre a objectividade, por ser esta verdade epistemológica aquela que, em relação binária com a subjectividade, estabelece o conjunto objectividade-subjectividade que tantas vezes retrata um outro que é ciência-arte, cenário que escolhi dar a este texto.

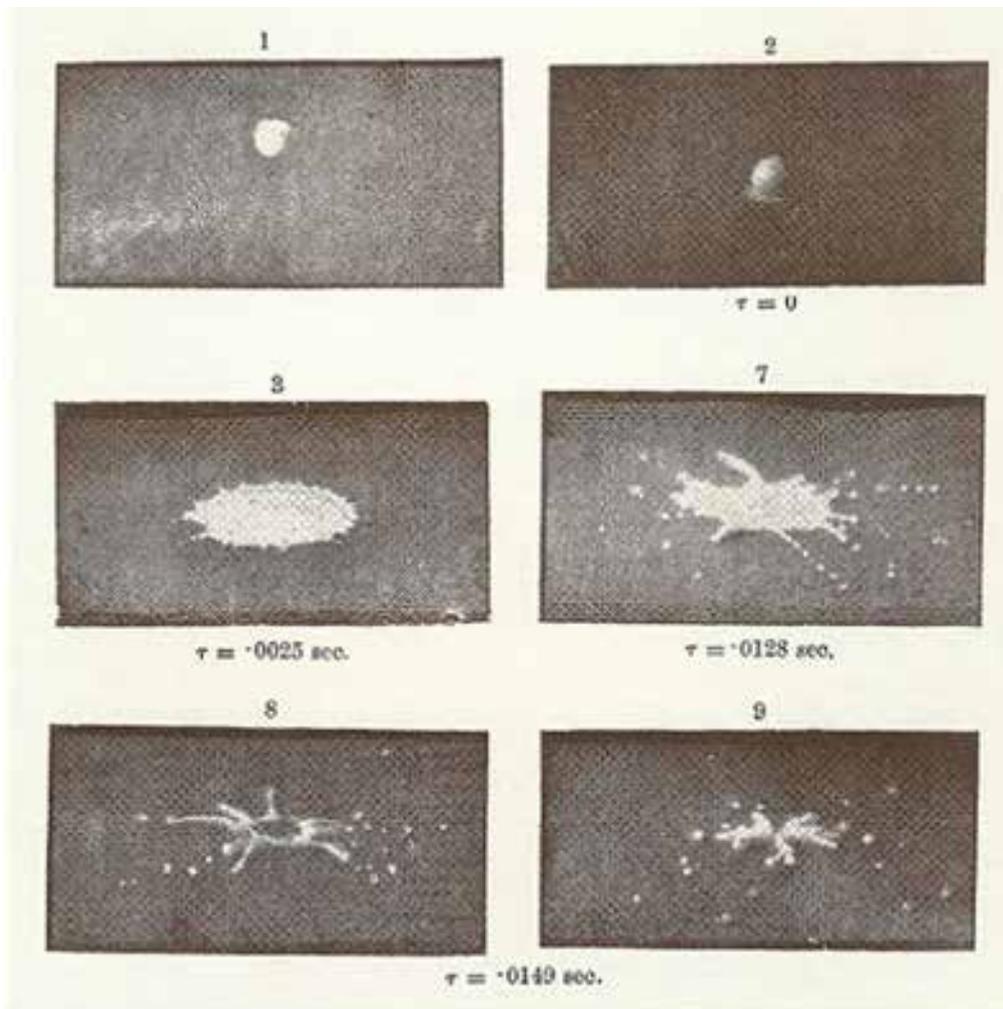
A sequência de imagens apresentadas, acompanhadas dos comentários de Daston e Galison, demonstram que a objectividade, tal como foi concebida em meados do século XIX, resultou da percepção que os cientistas foram fazendo dos vícios da sua própria observação. Aperceberam-se que ao registarem aquilo que, a olho nu, observavam do comportamento das matérias, o faziam condicionados por uma tendência de idealização, ignorando ou deixando desaparecer, no intervalo que separa a observação empírica do registo visual, as irregularidades e os desvios de cada situação. O registo desses desvios levaria a classificar esses casos como insucessos.

O exemplo de Arthur Worthington e do registo da metamorfose da gota de mercúrio a embater numa superfície plana é esclarecedor desta interferência do sujeito sobre o objecto, donde resulta a representação de um outro objecto que não exactamente o observado:



Worthington's mercury droplet splash as an animation (s.d.). Recuperado em 11.02.2013 em http://lcn.uoregon.edu/~dow/Projects/Splashes/Worthington_mercury_droplet_splash.html

A utilização da fotografia, entretanto desenvolvida, foi conveniente para apagar a distância temporal que separava a observação do registo, intermitência onde operavam as interferências subjectivas que manipulavam as características objectivas do observado. A fotografia permitiu registar de modo mais fidedigno as características factuais das transformações e movimentos das matérias, fazendo com que os cientistas se apercebessem que a sua subjectividade estava a interferir com a qualidade das suas investigações.



The search for symmetry and objectivity goes through Alamogordo and the Crimea (25 de Fevereiro de 2008). Recuperado em 11.02.2013 em <http://scienceblogs.com/worldsfair/2008/02/25/the-search-for-symmetry-and-ob/>

A objectividade nasce, portanto, num nexos resiliente com a subjectividade, e é definida por Daston e Galison (2010) da seguinte forma:

To be objective is to aspire to knowledge that bears no trace of the knower – knowledge unmarked by prejudice or skill, fantasy or judgment, wishing or striving. Objectivity is blind sight, seeing without inference, interpretation, or intelligence (p.17).

B) Voltando-nos, por ora, para o sentido de investigação em arte, entenderemos neste ponto que a arte caminha na direcção oposta de uma objectividade concebida em função inversa da subjectividade, pois:

i) é inconcebível a sua existência sem recurso ao desejo, ao juízo, à busca, enfim, ao sujeito. A arte parte da reflexão crítica ou da mão do artista que, por isso, supõe um certo vestígio, quanto mais não seja ontológico, da sua presença no objecto.

ii) mas se o tópico aqui é o sentido de investigação em arte, o qual difere do sentido para arte (e para investigação artística, investigação sobre arte e investigação para arte), porquê deter-me com a relação de arte e ciência? Primeiro porque não tem validade — educativa, pelo menos — dizer apenas que são diferentes, “obviamente”, se não se perceber onde reside essa obviedade. A breve arqueologia da objectividade aqui expressa é elucidativa como uma das possibilidades de traçar essa relação. E depois também porque sugerirei de seguida uma relação entre a arte e a investigação em arte, afastando-me, entretanto, da objectividade-subjectividade assim que migro do senso-comum para o mundo da arte na perscrutação da “investigação”.

Alguns artistas e autores que escrevem sobre investigação em arte (Graeme Sullivan (2011), David Pariser (2013), Jeremiah Day (2011)², etc. — mesmo, porventura, em derivações de *arts-based research*, *artistic research*, etc.) são apologistas de que, no que toca a critérios de avaliação da qualidade das práticas nesta área de investigação, estes não devem divergir dos utilizados em prática artística. Isto leva-nos a um dos problemas fulcrais da questão da investigação em arte:

i) por um lado, constitui uma forma de resistência à instrumentalização sobre a cultura (impugnando quer as exigências de um mercado cultural de indústrias criativas, quer as operações de “melhoria” da sociedade acontecidas ao nível da esfera pública), na medida em que acrescenta algo à prática da arte que dificulta a sua apropriação abusiva e que a desloca dos lugares típicos onde os agentes instrumentalizadores preveriam encontrá-la, mantendo-a em movimento,

² “*Artistic research’ must be judged by the same terms as art in general. If we disconnect from the traditions and capacities established in the last hundred years, we will throw out the baby with the bathwater, and cut off the legs upon which we stand. The risk is not just instrumentalizing art, but abolishing it altogether in favor of some new form of design. The new field would turn out not to be an oasis, but only a mirage*” (Day, 2011, p.20).

ii) mas que, por outro lado, alimenta a chamada “sociedade do conhecimento” pela introdução desse *algo* que consigo acarreta alguns condicionalismos e, por isso, pode promover ainda mais uma certa instrumentalização.

Não é, portanto, um campo pacífico. Pode recolher o melhor de dois mundos, mas pode, de modo semelhante, recolher também o pior, ao sujeitar-se em simultâneo à avaliação quer das estruturas do mundo da arte, quer dos guardiões da investigação tradicional, seja ela das ciências exactas ou das ciências humanas, e acabar por não agradar nem a gregos, nem a troianos. Há, inclusivamente, um enorme risco de falhar como arte na lente institucional da arte, e ao mesmo tempo falhar como investigação na lente da academia. É, portanto, imprescindível e urgente definir onde se ancora esta área flutuante, de modo a não sujeitar a investigação em arte, enquanto potência de resistência, a uma sobrecarga de regulações que ao invés de produtivas se revelem paralisadoras.

Ter os critérios de avaliação de uma prática de investigação partilhados dos critérios de avaliação de uma prática artística, não resolve verdadeiramente a questão, mas no mínimo suspende-a. Pois de que falamos quando nos referimos aos critérios de avaliação em arte? A arte tem feito parte da universidade desde há largos anos, ainda que maioritariamente a um nível de licenciatura, e só muito mais recentemente na pós-graduação, e tem sobrevivido nesses critérios difusos. Nada faz pensar, portanto, que o mesmo não possa acontecer com a investigação em arte. Estamos perante uma réplica da teoria institucional da arte, agora aplicada à investigação em arte: cabe às entidades, sejam pessoas ou instituições, determinar o que é e o que não é uma boa investigação em arte, caso a caso, e sem que se possa esperar generalizar o procedimento.

De todo o modo, “investigação” é aqui tomada como *algo* que é acrescentado à prática artística e que, como tal, será sempre referida como ancorada nesse contexto.

Neste momento, novamente situados ao nível do discurso, tornam-se evidentes as componentes política e económica que estão por trás da ‘investigação em arte’:

i) por um lado a prática dos artistas fica legitimada na academia, podendo estes circular livremente por um universo regulado que os acolhe e que lhes oferece novos lugares de carreira, ao mesmo tempo que aumenta consideravelmente as possibilidades de financiamento em programas públicos pela inclusão da palavra “investigação” em projectos artísticos;

ii) por outro lado, as instituições universitárias absorvem uma prática que, de outro modo, poderia ser disruptiva, amortecendo-a. Ao apoiarem a nova subjectividade artista-investigador estão, também, a criar a necessidade de uma formação mais prolongada para os artistas, corroborando na dita ‘sociedade do conhecimento’ e, finalmente recolhendo dividendos às custas disso.

A procura da “investigação em arte” pode ainda ser entendida como uma reacção dos artistas à, às vezes incoerente e arbitraria, selecção desempenhada pela teoria institucional da arte. Desta forma procuram alternativas para valorizar o seu trabalho ainda no mundo da arte. De certa forma, este é um entendimento interpretado a partir do debate entre os Conceptuais do século XX.

A história da arte permite-nos traçar narrativas para o aparecimento da ‘investigação’ desde esse contexto, buscando-a no sentido de uma crescente intelectualização da arte. Podemos, por momentos, tentar deixar em suspenso a sustentação meramente política e institucional para a integração do termo na prática da arte, especialmente no seu enquadramento universitário, e tentar perceber, endogenamente, como chegámos até aqui.

Foi pelo período Modernista que se instaurou e cultivou a recusa da academia e da primazia da técnica, em favor de um lugar próprio no mundo, independente de cânones e de escolas. Aconteceria, ironicamente, que foram os nomes dos “recusados” a ficarem para a História e a fazerem escola. Aconteceu também que a ruptura com a academia deu azo ao pensamento sobre arte, à reflexão que cada autor, autonomamente, fazia sobre a sua obra, resultando, hipoteticamente, num retorno à academia nos finais do século XX, sobretudo inícios do século XXI. Dos Conceptualistas, a quem se dá reconhecido peso neste processo – não apenas pela reacção ao gesto emocionado dos Expressionistas Abstractos e à introspecção Romântica – salienta-se o deslocamento que efectivaram da ênfase na técnica para a especulação sobre arte. Sol LeWitt resumiu: “what the work of art looks like isn’t too important” (como citado em Badovinac et al, 2012, s/p)

O grande contributo do Conceptualismo, neste contexto de intersecção entre arte e investigação, foi a consciência de que se estava a processar a quebra de uma ortodoxia na aparência do objecto artístico, à qual já não se podiam agarrar perante uma teoria institucional da arte: os artistas tinham de trabalhar o que estavam a fazer do ponto de vista reflexivo, pois já não bastava fazer. A arte estava a tornar-se em algo diferente que, de certa maneira, aproximou teoria e prática, arte e investigação e, na actualidade, resultou num retorno à academia que os primeiros modernistas tanto repudiaram.

Notas finais

O enquadramento sócio-político que a universidade contemporânea oferece à ideia de investigação em arte exige-lhe resultados específicos que eliminam a possibilidade de um conhecimento como um fim em si mesmo. Pelo contrário, o conhecimento que é produzido neste enquadramento deve ser bem-sucedido e devolver o investimento inicial que o lança. No presente, professores, estudantes na faculdade são confrontados com a obrigação da investigação – uma investigação concebida nos moldes descritos -, e esta condição obrigatória compromete seriamente o seu poder disruptivo e a capacidade de resistir à ideologia dominante. De acordo com Stephan Dillemath (2011), “when institutional research is seen as a tool for streamlining and controlling students and staff alike, the outcome will be a predictable affirmation of the ruling ideology, the market economy” (p.226). Os projectos que recebem financiamento são aqueles que não perturbam o estabelecido, reduzindo a criticalidade comumente atribuída à prática artística à medida que esta caminha para a investigação.

Para que a investigação se torne uma ferramenta epistemológica confiável, esta tem de encontrar um posicionamento diante dos cenários de conflito. Tem de decidir se serve a arte ou se serve a ideologia dominante, não se deixando comprometer nem sucumbir a sua

missão ao argumento do financiamento. E perante a obrigatoriedade a que é presentemente votada a sua prática no contexto universitário, os investigadores devem optar entre adaptarem a especificidade da arte aos procedimentos académicos e científicos da investigação tradicional, e assim negligenciarem a dimensão política que a questão invoca, ou explorarem as entrelinhas das regulações académicas, transformando-as em espaços de resistência.

Bibliografia

- Badovinac, Z., Cufer, E., Freire, C., Groys, B., Harrison, C., Havránek, V., ..., & Stipancic, B. (2012). Conceptual Art and Eastern Europe: Part I". *e-flux journal*. 40. Recuperado em 08.02.2013 em <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>.
- Daston, L. & Galison, P. (2010). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Day, J. (2011). The Use and Abuse of Research for Art and Vice Versa. In Wesseling, J. (ed.), *See it Again, Say it Again – The Artist as Researcher*. (pp.17-21). Amsterdam: Valiz.
- Dillemuth, S. (2011). The Academy and the Corporate Public. In Wesseling, J. (ed.), *See it Again, Say it Again – The Artist as Researcher*. (pp.221-241). Amsterdam: Valiz.
- Foucault, M. (1969). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Slager, H. (2012). *The Pleasure of Research*. Helsinki: Finish Academy of Fine Arts.
- Sullivan, G. (2011). The Artist as Researcher – New Roles for New Realities. In Wesseling, J. (ed.), *See it Again, Say it Again – The Artist as Researcher*. (pp.79-101). Amsterdam: Valiz.