

APORIAS TEMPORÁRIAS NA INVESTIGAÇÃO EM ARTES

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECCÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Aporias temporárias na investigação em artes</i>
Autor	João Maria Mendes
Imagem de capa	Um dos painéis do <i>Mnemosyne Atlas</i> , de Aby Warburg
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Março 2015

Índice

1. Falsa alternativa: comércio no <i>souk</i> ou <i>honoris causa</i>	7
2. As definições de Linda Candy.....	10
3. Em telão de fundo: a sauce bolognaise	12
4. Compromesso storico, amistosa cedência	14
5. Cerejas amargas no chantilly: c'est la guerre 1	16
6. Batalha naval: tiros na sequência LMD	19
7. Não aceitar. Mas o quê e a que preço	20
8. Indícios de estabilização.....	23
9. Zizanie dos subsistemas: c'est la guerre 2	26
Notas	29
Obras e autores citados.....	30

Palavras-chave

Practice-based research. Art-based research. Doutoramento Prático-Teórico.

Resumo

Está em curso uma mudança de paradigma na investigação em artes destinada à obtenção de graus de segundo e terceiro ciclos do ensino superior. As dissertações clássicas coexistem com a apresentação de artefactos criativos apoiados por textos de teoria crítica ou de outra natureza.

TEM O QUE SEGUE inspirado pelo livro *Investigação em Artes — a Oscilação dos Métodos*, que o Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa publicou em Março de 2015: obra colectiva e internacional coordenada por José Quaresma e Fernando Rosa Dias, da Faculdade de Belas Artes da mesma universidade, dá continuidade a uma série de edições, à razão de quase uma por ano, iniciadas no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (o CIEBA da FBAUL) em 2010 (1). As questões adiante convocadas perpassam, directa ou indirectamente, pela relevante colecção de artigos deste livro, centrada na *art-based research* (aplicação às artes da *practice-based research*), ou seja, numa significativa mudança de paradigma na investigação em artes.

1. Falsa alternativa: comércio no souk ou honoris causa

UMA EXPOSIÇÃO de pintura ou de fotografia, uma instalação, um filme, uma peça musical, uma novela ou um livro de poemas serão um dia objectos susceptíveis, por si sós, de conduzir à obtenção de graus académicos? Se a resposta a esta pergunta for afirmativa, quantos artistas plásticos, músicos, fotógrafos ou realizadores de cinema, autores literários, não poderão então requerer, apenas com base em obra feita, o grau de mestre ou de doutor? Para quê nesse caso os cursos, as teses, os trabalhos finais, tantas lágrimas e suspiros, tanta depressão e tanta propina?

Já existem, e bem, doutoramentos concedidos por reconhecimento académico e inter-pares de obra publicada. Mas espera-se que tal comércio não venha a cair no *souk*: “Tome lá este *thriller* (ou este video, esta instalação, esta *performance*) que acabei hoje mesmo, dê-me cá o diploma de doutor e que venha *cum laude* porque suei sangue para lho entregar”. Caricatural, esta hipótese probabilisticamente ainda fraca conduz a uma das questões que discutimos a respeito dos actuais e futuros mestrados e doutoramentos em artes: pode a *prática artística* ou *literária*, em si mesma e por si só, ser recebida como *investigação académica* para efeitos de obtenção de grau?

A academia encontrou há muito tempo resposta a questões como esta: pensou-a lateralmente (em regime de *pensée latérale* como a que veio a

ser a de Bono), mas ao mesmo tempo com magnanimidade, e criou o título (título, não grau) de doutor *honoris causa*, que não habilita a qualquer carreira no ensino mas reconhece o mérito e o valor de um percurso artístico (ou de qualquer outro) e das suas práticas. E não o fez recentemente nem sob pressão dos “modernos”: o primeiro título *honoris causa* registado terá sido atribuído em Oxford, no último quartel do séc. XV, a um clérigo que ia ser bispo.

Títulos honoríficos, porém, nunca seduziram artistas enquanto jovens: estes sabem que esperariam toda a vida para os obter e só os obteriam (por milagre) numa idade em que já não lhes seriam de qualquer utilidade curricular ou profissional. Ou até *post mortem* (não faltam distinções *honoris causa* nem estatais atribuídas postumamente). Por isso parte destes artistas, proto-artistas e filo-artistas interessou-se legitimamente por cursos conferentes de grau, em muitos casos desejando incluir o ensino entre os seus futuríveis pessoais, porque *reconhecimento inter pares como artista* e *reconhecimento de competências académicas* são territórios que, apesar de por vezes litigantes, podem ser alternativos ou complementares um do outro — e é bom que o sejam, *vanitas vanitatum* à parte.

Fora do âmbito das *delicatessen honoris causa*, não creio que qualquer das maiores universidades públicas portuguesas hesitasse um segundo em conferir o grau de doutor em artes (aquelas que o tenham) a artistas plásticos como Júlio Pomar ou Julião Sarmento, para citar apenas dois exemplos dificilmente discutíveis, mediante provas equivalentes ao “reconhecimento de obra publicada”: exposição retrospectiva apoiada por texto reflexivo do autor e por outros de críticos e curadores, por exemplo. O facto é que nunca o fizeram: terão ficado à espera de improváveis requerimentos dos interessados. Outros poderiam ter sido convidados por estas instituições a doutorar-se nelas.

Se tivessem promovido esta política pró-activa de convite a artistas contemporâneos, as instituições teriam hoje menos problemas de competências para leccionamentos práticos das artes (fora das escolas especializadas) ou para garantirem a presença dessas competências em júris de provas de segundo e terceiro ciclos de formações superiores. Na verdade, não faltam artistas reconhecidos nas várias artes e que poderiam, deste modo, pôr os seus dons ao serviço das formações

institucionais, não apenas como episódicos conferencistas, responsáveis de *workshops* e *master classes*, mas de modo mais regular e integrado. Assim se reduziria, também na área das artes, o tão vitupendiado fosso entre a universidade e a sociedade “real”, o ensino e as práticas profissionais, o estudo e a vida criativa.

Se, por absurdo, Jean-Luc Godard tivesse querido doutorar-se em artes, poderia ter apresentado como “artefacto criativo” um dos segmentos do seu *Histoire(s) du Cinéma* feito entre 1988 e 1998, por exemplo os 27 minutos da primeira parte do terceiro capítulo, *La monnaie de l'absolu*, ou qualquer outra equivalente. A dissertação que teria acompanhado esse “artefacto criativo” poderia ser constituída por 50 páginas seleccionadas do gigantesco livro homónimo que publicou na Gallimard no último daqueles anos, onde explicasse que plano de trabalho seguiu e porquê, como seleccionou as suas palavras e ideias-chave, porque brincou tanto com anagramas nos seus letrismos, porque sobre pôs em *layerings* tantas imagens heteróclitas, porque colou monólogos de *L'année dernière à Marienbad* sobre imagens de filmes que nada tinham a ver com Resnais, de quem se sentiu próximo ao fazer tudo isso ou em memória de quem o fez, que inovações lhe pareceram óbvias em matéria de colagem de elementos heterogéneos, que metodologia adoptou para os seleccionar e montar daquele modo, que objectivo perseguiu e em que medida lhe pareceu, *post factum*, que ele foi atingido. Talvez até pudesse partir daquela frase em que expõe a sua relação com o tempo de que *uma* história, ou *a* história, precisa:

“Preciso de um dia para fazer a história de um segundo. Preciso de um ano para fazer a história de um minuto [...] Podemos fazer tudo, menos a história daquilo que fazemos”.

Nem lhe faltariam citações, a ele que tão prolificamente citou, de modo por vezes pouco rigoroso:

“Há quase cinquenta anos que o povo das salas escuras arde em imaginário para aquecer o real. Agora o real vingá-se e quer lágrimas e sangue genuínos. Mas de Viena a Madrid, de Siodmark a Capra, de Paris a Los Angeles e a Moscovo, de Renoir a Malraux e a Dovchenko, os grandes realizadores de ficção foram incapazes de controlar a vingança que mil vezes tinham encenado...”

Um arguente ter-lhe-ia porventura exigido que identificasse com precisão estas convocações, situando-as em filmes concretos e nas épocas e cinematografias apontadas. E isso não sei se Godard faria. Nesta matéria, ele teria de contar com a benevolência do júri. *À la limite*, o seu orientador (sim, ele teria, por exigência académica, precisado de um), poderia ter sido um entrevistador que o tivesse obrigado a raciocinar com (outro) método, forçando-o a pôr (outra) ordem nas suas ideias, temas e citações e dando aos textos o perfil e a estrutura que a academia exige.

Noutra versão desse hipotético doutoramento, Godard poderia ter apresentado como “artefacto criativo” metade do seu *Scénario du Film Passion* (1982), experiência fílmica auto-reflexiva sobre *Passion*, (a longa-metragem do mesmo ano) e como texto para discussão uma versão expandida das onze páginas dactilografadas de *Passion, introduction à un scénario, principe résumé du film* (ainda do mesmo ano). Godard, que tanto trabalhou no registo do filme-ensaio-declaratório embebido em inspiração auto-etnográfica, antecipou os conteúdos do que poderão vir a ser os objectos conferentes de grau num doutoramento prático-teórico em cinema (passem os anacronismos: tais operações teriam sido possíveis a partir do início do séc. XXI, não nos anos 80 do séc. XX).

2. As definições de Linda Candy

TENTEMOS DEFINIR com mais precisão o que se entende por *art-based research* a partir da ideia de *practice-based research*. Desde há cerca de duas décadas, novos hábitos universitários relativos à *practice-based research* e à *practice-led research* em artes, sobretudo em contexto de trabalhos finais de doutoramento, têm conduzido a novas simbioses entre teoria e prática, entre reflexão e criação, entre produção de objectos artísticos e comentário teórico, na construção de peças finais para obtenção do grau. Foi a *practice-based research* que gerou novos desafios, quer entre candidatos à obtenção do grau, quer no seio das instituições que os avaliam. No seu *Practice-Based Research: a Guide* (2006), Linda Candy, da Universidade de Tecnologia de Sydney, propôs as seguintes definições:

“1. Se um artefacto criativo está na *base* da contribuição para o conhecimento, a investigação é baseada na prática. (If a creative

artefact is the *basis* of the contribution to knowledge, the research is *practice-based*). *A investigação baseada na prática* é uma investigação empreendida para adquirir novos conhecimentos em parte por meio da prática e dos resultados dessa prática. Numa tese doutoral, a reivindicação de originalidade e de contribuição para o conhecimento pode ser demonstrada através de resultados criativos em forma de design, música, media digitais, performances ou exposições. Apesar de a significação e o contexto serem descritos por palavras, uma completa compreensão só pode ser obtida por referência directa aos resultados.

2. Se a investigação *conduz* principalmente a novos conhecimentos sobre a prática, é conduzida pela prática. (If the research *leads* primarily to new understandings about practice, it is *practice-led*). *A investigação conduzida pela prática* preocupa-se com a natureza dessa prática e conduz a novos conhecimentos sobre o que nela tem significação operativa. Numa tese doutoral, os resultados da investigação conduzida pela prática podem ser inteiramente descritos em forma de texto, sem inclusão nele do trabalho criativo a que o texto se refere. O foco principal da investigação é o aumento do conhecimento sobre a prática, ou o avanço do conhecimento no seio da prática. Uma tal investigação inclui a prática como parte integral do seu método e muitas vezes pertence à área genérica da investigação-acção”.

Como se vê, a *practice-based research* depende da produção ou criação de um “artefacto criativo” que é apresentado como pilar da reflexão proposta e sem o qual essa reflexão não existiria. Mas as definições de Candy não oferecem uma distinção exaustiva das duas opções: quem as lê entende provavelmente que existe entre elas tendência para um recobrimento parcial, pelo menos no que respeita à sua articulação com uma terceira via mais genérica, a da *action-research*. A maioria dos autores que usam estas definições concede que muitas teses doutorais, em artes mas não só, resultam hoje da mistura dos dois enfoques.

Vale a pena recordar que a *practice-based research* não nasceu nas artes, mas sim na medicina, nas físicas aplicadas, nas engenharias, na robótica e nos estudos de inteligência artificial, lá onde a experimentação prática e investigativa conduzia e conduz directamente a *new knowledge*, a resultados experimentais que podem levar a patentes e a mercados. As artes limitaram-se a reivindicar para si a mesma ênfase posta nas práticas laboratoriais, invocando a centralidade

histórica, no seu caso, do atelier e da oficina.

Devemos ainda anotar, a este respeito, as objecções levantadas por James Elkins a este modelo de doutoramento: a *art-based research* é a única que exige dois objectos para avaliação, o primeiro resultante de experimentação prática artística, o segundo desenvolvendo uma reflexão “teórica” a partir do primeiro. Por comparação, os resultados do trabalho laboratorial num doutoramento em ciências exactas ou da natureza são apenas apresentados no texto: o trabalho laboratorial propriamente dito não integra os objectos em avaliação. Para Elkins, a duplicação dos objectos em avaliação cria aos doutoramentos *practice-based* em artes uma situação de dupla exigência excepcional dificilmente aceitável do ponto de vista das práticas académicas correntes.

No mesmo texto, Candy recorda as *guidelines* adoptadas em 2000 pelo Arts and Humanities Research Board (hoje Council) britânico, no que respeita à natureza da investigação a desenvolver num trabalho final de doutoramento, sublinhando que as metodologias são mais importantes que os objectos efectivamente produzidos (2), o que, no universo das artes, sempre foi e continuará a ser profundamente discutível.

3. Em telão de fundo: a sauce bolognaise

GANHEMOS DISTÂNCIA para vermos mais paisagem: na Europa, o processo de Bolonha (esboçado em 1998 e objecto de vertiginosa aceitação geral) e a redefinição, por ele, dos percursos para a obtenção de graus, normalizou, revitaminou e acelerou a industriosa sequência *Licenciatura Mestrado Doutoramento* (LMD), tornando-a mais célere e convidando à sua finalização em continuidade de estudos, sem beliscar tradições minoritárias (por exemplo, a possibilidade de admissão a doutoramento de quem não tem outros graus). Há diversas excepções ao *engineering* de Bolonha, mas que não o contestam como nova regra geral. Ora, a hegemonia do modelo, tornado mais apetecível pela internacionalização das equivalências de diplomas, pela mobilidade estudantil e docente em programas como o Erasmus e pelas formações oferecidas ao longo da vida, não podia deixar de atingir,

interessar e contaminar também os ensinos superiores artísticos, o que efectivamente sucedeu.

Houve, como seria de esperar, instituições que recusaram reformatar-se no molde da reforma vencedora e que mantiveram, confiantes no prestígio das suas formações, uma orgulhosa e desafiante solidão. Mas, apesar das excepções, em menos de uma década e ao abrigo da reforma generalizada do ensino superior (feita em nome do mais idealista europeísmo), numerosas escolas abriram o modelo LMD às formações artísticas. De novo, houve resiliências em torno desta opção — “porque é que os artistas hão-de agora querer ser doutores” — mas ela constituiu para estas formações, pelo menos em alguns casos, uma nova carta de alforria: de relativamente periféricas em instituições de referência, viram-se levadas para uma nova centralidade normalizadora.

A ideia de investigação em artes, de investigação baseada na prática ou de *art based research* não nasceu aqui mas germinou e ganhou novo ímpeto (na Europa) neste novo caldo de cultura — o da imersão do saber e do conhecimento académico na *sauce bolognaise* da reafinada sequência LMD. Não poucos responsáveis científicos das instituições mais ávidas de *aggiornamento* se tornaram, nesse *habitus* emergente e supostamente igualizador, em criativos *maîtres sauciers*. Mas, *boni soit qui mal y pense*: foi a cultura empreendedorista do *Zeitgeist* que os metamorfoseou.

Tal migração e tal abertura (das formações artísticas no novo contexto de Bolonha) a segundos e terceiros ciclos conferentes de grau geraram a curto prazo um novo problema: dada a rara compatibilidade entre criação artística, reflexão filosófica e investigação científica, áreas divorciadas pela longa e morosa inscrição da tradição néo-platónica nos hábitos mentais dos europeus e que nem as *alma matres* universitárias reconciliaram, como fazer para que o discurso produzido pelos artistas sobre a sua prática atinja os níveis de competência académica exigidos a filósofos e investigadores científicos? Seria preciso, para abrir a porta aos artistas, criar políticas de dois pesos e duas medidas?

A questão não pode ser menosprezada: até Deleuze e Guattari (1991) admitiram, separando águas, que a filosofia cria *conceitos*, a arte *perceptos* e as ciências *funções*. Decerto, separaram águas ao mesmo tempo que multiplicavam entre elas redes de canais, de preferência “rizomáticas”. Mas filosofia, artes e ciências não produzem os mesmos tipos de textos nem dissertações da mesma natureza: apesar das suas interações, produziram, na longa duração, três culturas que convivem como ouriços: próximas, mas não demasiado próximas umas das outras.

É facto que, na história das artes, nunca faltaram artistas que meditaram conceptualmente sobre a sua obra ou a de outros e deixaram escritos tão relevantes quanto os seus empreendimentos artísticos (3). E o ensino superior artístico beneficiou deles, lidou bem com esse *corpus* (feito de escritos e de “artefactos criativos”, correspondências e esquiços, espólios vivos e mortos), acrescentando-os aos objectos das ciências das artes. Essa adopção de tal *corpus* pelas ciências das artes garantiu ao ensino, no tocante ao reconhecimento das suas metodologias de trabalho, quer a proximidade com os hábitos reflexivos das ciências sociais e humanas (extensivos aos das *humanidades*), quer a tolerância parental das cúpulas institucionais, guardiães do valor do conhecimento nesses moldes produzido. Não é demais insistir em que o ensino superior artístico nunca deixou de prezar toda esta arca, com o apoio das ciências das artes, e a este respeito dir-se-á que *tout est bien qui finit bien*. Mas o problema não se esgota neste âmbito, porque entretanto a investigação em artes mudou, com os avanços da *practice-based research*.

4. Compromisso storico, amistosa cedência

DE VOLTA aos trabalhos e aos dias, aos tempos e modos da investigação conferente de grau: o manual de Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea* (1977), exerceu, na sua época, vasta influência a um tempo salvífica e constringedora, porque tentou fazer a ponte entre uma moderada autonomia da investigação e os (então) também moderados preceitos e exigências institucionais, tendo como público-alvo precisamente todas as *humanidades*, incluindo as dos estudos superiores artísticos. Importado, treslido, recebido como messiânico

inspirador ou como cínico negociador, o livro foi, em seu tempo, uma bem-intencionada tentativa de enxertar criatividade individual nas práticas de investigação sedimentadas em universidades-com-escleroses-múltiplas. Mas nunca conheci nenhum artista que se confessasse levado por Eco a escrever uma *tesi di laurea*. Apesar da sua muito *open mind*, Eco era ainda um académico clássico, um *guardião*, um *clerc*.

Ora, o problema que hoje se coloca aos mestrados e doutoramentos em artes já não é resolúvel — talvez nunca tenha sido — pela diplomacia de Eco nem pelos seus sucedâneos, que ainda são muitos e igualmente bem intencionados: artistas, proto-artistas e filo-artistas estão a viver um ansioso *momentum* reivindicativo às portas das reitorias e dos conselhos científicos onde se repete o pesadelo do Kafka de *Diante da Lei*: descubrem-se moeda viva de um comércio pouco justo que não controlam, querem ver as suas práticas criativas reconhecidas como investigação académica, querem escolher os seus orientadores fora das corporações e insistem em não suportar os pesados fardos dos estados da arte, das *literature reviews* e da adopção de metodologias experimentadas de investigação. Por seu turno as instituições, hesitantes e gastas pela usura mas desejosas de receber os artistas nos seus salões nobres, estão cada vez mais predispostas a ceder-lhes algum terreno, aceitando (mas só em segredo de confissão) duvidar da bondade universal das suas normas e farejando os ventos para oracularizar sobre se, feitas as contas, eles lhes serão fastos.

Descobre-se propiciada uma negociação só aparentemente paradoxal: face aos artistas que reclamam tratamento especial, tudo se passa como se a universidade desejasse mudamente uma cedência ou mesmo uma meia-derrota honrosa, semelhante a um *compromesso storico* irrecusável e que lhe salve a face, *compromesso* concertado, já não entre cristãos e comunistas em nome do *humano* como na Itália de Berlinguer, mas entre os próprios Apolo e Diόνisos ou entre Poussin e Dada em nome da homeostase entre a canónica torre de marfim (onde a acusam de viver) e o turbulento ecossistema que proclama a liberdade e a seriedade das artes. A coisa não é de hoje: as universidades são sobretudo criaturas de civilidade e de civilização e as artes gostam de ser vistas como criaturas de guerrilha (nos seus piores

dias, como criaturas de cultura cortesã). As relações entre ambas têm como pano de fundo um quadro de dissensão cristalizado na história das academias.

5. Cerejas amargas no chantilly: c'est la guerre 1

SUMARIEMOS alguns dos problemas concretos que caracterizam hoje a situação da *art-based research* (a *practice-based research* em artes) em meio universitário:

Por vezes, tudo parece afinilar na discussão da dimensão do texto dissertativo que acompanhará o objecto artístico produzido, da sua estrutura e da natureza dos seus conteúdos. Pode a tradicional dissertação deixar de ter 300 ou 150 páginas e passar a ter 50 ou 30, como admite José Quaresma (2015) e sugerimos atrás a propósito de Godard?

Pode um *livre d'artiste* que exponha o percurso criativo do seu autor e o compare com outros substituir a estrutura explanativa que ia (e vai) da introdução e exposição do problema às metodologias, ao estado da arte, às análises de casos e às conclusões?

Deve esse texto submeter-se ao regime de citações legitimantes que suportam a reflexão desenvolvida? E, se há que citar autores e autoridades, podem Aristóteles, Gadamer e Habermas ser apagados em favor de Pessoa, Clarice Lispector e Ravi Shankar? Ou seja, pode o aparelho convencional da teoria crítica ser substituído por referências vindas da *poiesis*?

É possível aliviar o peso da teoria crítica quando o objecto prático produzido é suficientemente “pesado”? Estaremos, como sugere José Quaresma (*loc. cit.*), a mudar de um paradigma teórico-prático para um novo, prático-teórico, com clara inversão do valor das duas componentes?

Podem e devem estes doutoramentos prático-teóricos, concluídos em regime de *practice-based research*, ser abertos a candidatos que são igualmente *candidatos a artistas*, isto é, cuja obra não é ainda suficientemente reconhecida inter-pares, ou podem e devem ser

reservados a artistas com obra feita e reconhecida e com um histórico de divulgação e de exposicionalidade que o *curriculum* desse candidato deve comprovar?

Por outras palavras, e endurecendo o argumentário que sustenta estas dúvidas:

Aceitar-se-á que, em defesa pública, alguém que bricolou e colou uma dúzia de fragmentos e que os apresenta como objecto artístico ou “artefacto criativo”, os acompanhe por outros tantos textos curtos que, embora não sendo escritos por curadores nem por críticos e sim pelo seu autor, os situem criticamente no seu percurso criativo, comparando-os de modo compreensivo com linhagens e percursos alheios, e que tal trabalho, mesmo quando não produzido por alguém que já obteve algum reconhecimento público, lhe granjeie o grau de doutor?

Poderá a dissertação de doutoramento tornar-se num curto exercício auto-etnográfico e especulativo sobre o trabalho artístico do próprio autor, onde os seus *statements*, eventualmente pouco argumentados e mal apoiados num estado da arte competente, imperem como momentos de uma *doxa* irrespondível, cuja subjectividade nada concede ao relatório objectivo herdado das ciências da natureza, mesmo se e quando amaciado pelo *maternage* das compreensivas ciências sociais e humanas ou das *humanidades*?

Ou ainda, *last, not least*, sabendo-se que é próprio das artes fabricar enigmáticos objectos encriptados, pedir-se-á ao artista *lui-même* que seja o decifrador e o hermeneuta da sua própria cifra, e que o faça numa linguagem acessível a especialistas e não-especialistas, linguagem que evite e ultrapasse um discurso predominantemente autista, *naïf* ou selvagem, e que esse autor seja capaz de se situar numa paisagem cultural reconhecível e habitada por outros, assumindo uma obrigação comparatista?

É sabido como muitos poetas ou romancistas das primeiras décadas do séc. XX fugiram da psicanálise como o diabo da cruz, por temerem que ela desconstruísse e pusesse a nu a sua “fábrica criativa”, a passagem do genotexto ao fenotexto, obrigando-os a reflectir e a

explicitar a motivação e a intencionalidade inconsciente das suas práticas. Temiam ser “esvaziados” pela nova racionalidade que revelava a natureza dos seus investimentos criativos e que talvez, ao fazê-lo, a destruísse.

Este reflexo defensivo de quem cria *pursued by furies* alimentou a mística romântica do transe criativo “que é preferível não transformar em discurso” ao longo de todo o séc. XX. A *art-based research* desenvolvida para efeitos de obtenção de graus académicos — a sua componente crítica e reflexiva — ocupa agora, pelas mesmas razões, aquele lugar ameaçador da psicanálise, porque, apesar de boa parte da arte contemporânea ter interiorizado a necessidade de se sustentar discursivamente, permaneceu forte a crença em que o artista cria e *outros* (críticos, curadores) o comentam, e em que “não é possível” juntar, no mesmo sujeito, criador artístico, comentador e curador.

Mas uma coisa é certa, ou deveria sê-lo: quem busca formação de segundo ou terceiro ciclo no ensino superior artístico não espera decerto ser ali formado como artista. Como a história mil vezes demonstrou, a formação artística não reside apenas nas escolas e ainda menos nos seus territórios pós-graduados. Os candidatos a estas formações visam provavelmente — e bem — partilhar um discurso crítico sobre práticas que eventualmente eles próprios também desenvolvem, acedendo a um meta-discurso que os habilite para o ensino ou para diversas outras meta-práticas. O que a *practice-based research* em artes tem para lhes oferecer é um enquadramento reflexivo construído a montante e a jusante dos “artefactos criativos” que eventualmente desenvolvam no seu âmbito.

Uma coisa é compor, por exemplo, um *puzzle* iconográfico inspirado no *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg sem ter de justificar as escolhas que levaram à sua composição, outra bem diferente é redigir uma reflexão com instrumentos da teoria crítica e acompanhada por um aparelho de citações sobre o que justificou os seus agenciamentos e associações internas, os comutadores e *shifters* privilegiados, como sugerido atrás a propósito de J.-L. Godard.

6. Batalha naval: tiros na sequência LMD

A REVITALIZAÇÃO da industriosa sequência LMD pelo processo de Bolonha não é alheia às ansiedades e angústias destes questionamentos, devido aos danos colaterais, sempre menosprezados, que autorizou ou que, sempre bondosamente, estimulou.

Nas *humanidades* globalmente consideradas, a máquina reformadora abriu a porta de mestrados e doutoramentos a candidatos sem formação específica nas respectivas áreas. O que seria impensável em medicina, nas neurociências ou em engenharia tornou-se moeda corrente nas ciências humanas e nos estudos culturais e artísticos. A bondade do gesto gerou, em muitos desses candidatos, dificuldades acrescidas no domínio ou *empowerment* dos vocabulários técnicos, das bibliografias e dos *habitus* culturais próprios dos segundos e terceiros ciclos por que livremente optaram.

Por outro lado, na cadeia LMD, a formação intermédia, o mestrado, desvalorizou-se ou tornou-se no *chaînon manquant* ou no elo fraco do sistema, porque uma média final razoável na licenciatura, acrescida de uma pouca formação adicional não conferente de grau ou de algum *curriculum* profissional, o tornou dispensável no acesso a doutoramentos. De novo, a magnanimidade da decisão facilitou o acesso a terceiros ciclos a candidatos que tinham interrompido estudos ou deixado mestrados por concluir. Mas esses candidatos já não tinham sido obrigados a escrever uma tese para conclusão da sua licenciatura e nunca escreveram uma dissertação de mestrado. Muitos deles não tinham e não têm qualquer experiência de escrita e de investigação académica, e só descobrem o peso e a importância dessa falha nas dores de parto dos textos que têm de escrever como doutorandos.

Deslumbrados pelo desafiante universo intelectual em que a universidade os convida a entrar, felizes por voltarem a sentar-se em salas de aula e por descobrirem na turma um recuperado grupo de pertença, tais candidatos são facilmente vítimas da insuficiência académica das suas histórias de vida. Têm dificuldade em centrar-se num projecto pertinente que os apaixone e que sejam capazes de trabalhar, dispersam-se na floresta dos temas interessantes, atrasam-se

na escrita, aterrorizam-se diante de bibliografias que não páram de crescer e da obrigação de adoptar metodologias inteligíveis e comunicáveis, percebem tarde o que é voltar a ler e tomar notas de modo orientado e sistemático, desesperam na luta contra dificuldades insuspeitadas. Perante isto, que fazer? Talvez não desistam, mas eternizam o caminho que os deveria levar à conclusão do ciclo.

A maioria das questões concretas relativas à pressão feita sobre as normas e procedimentos comuns nas instituições, enraiza-se total ou parcialmente em itinerários como estes. Mas — oh, surpresa — se há entidades que conhecem bem esta paisagem e por isso não se deixam medusar pelo que nela vêem são, precisamente, as instituições, que protagonizaram de modo contínuo todas as passagens dos diversos ante-Bolonha para o pós-Bolonha, as viveram conscientemente e por dentro e se foram adaptando à sucessão de ecossistemas, sem desistir de criar, institucionalmente, os *aggiornamenti* possíveis. Apesar da neura dos candidatos a graus, ergamos o copo por quem, nas instituições, nunca desistiu de inovar e por vezes conseguiu fazê-lo.

7. Vão aceitar. Mas o quê e a que preço

RESUMAMOS: o que está e estará em causa são, portanto, os critérios de aceitabilidade, pelas instituições, dos projectos finais de formações conferentes de grau. Não só no momento da apresentação sinóptica do projecto a desenvolver, que deverá ser aprovado pelo órgão científico do curso, mas também ao longo do seu desenvolvimento sob orientação. Depois, aos júris das provas públicas não faltam, como todos sabemos, outros nós górdios e encruzilhadas sem sinalização onde a avaliação pode encalhar: ausência de relação directa com os materiais propostos, conhecimento crítico insuficiente do *portfolio* exibido, descrença na linguagem da curadoria, da crítica ou exasperação perante o discurso evasivo e a falta de rigor dos próprios artistas, proto-artistas e filo-artistas, *et passim*.

Em períodos instituintes como o nosso, seria ingénuo pensar que a emergência, num contexto institucional em mutação, da *practice-based research* em artes, não poria em evidência os diversos tipos de problemas que acabamos de referir. Cedo ou tarde, porém, as

universidades irão fornecendo respostas a estas questões, reformatando, re-caracterizando e re-concebendo os objectos susceptíveis de conduzir, em prova pública, à conclusão de mestrados e doutoramentos em artes.

É provável e talvez desejável que o façam na noite solitária da sua autonomia, valendo-se da liberdade académica em vez de aceitarem regulações ou tratados inter-institucionais obrigantes e constrangedores. E também é provável e desejável que observem pelo menos os candidatos a doutores caso-a-caso, projecto a projecto, perfil a perfil, adoptando uma jurisprudência mais assente em precedentes pontuais do que em normas prévias, jurisprudência que aprenda a voar entre aeroplanos de geometrias variáveis e outros objectos dificilmente identificáveis. Nada ofende mais a civilidade académica que a imposição de procedimentos por decreto ou por convicção autoritária. Também nesta matéria se aplica a fórmula-*fétiche* de Antonio Machado: *no hay camino, se hace camino al andar*.

Durante um período que pode antever-se longo e discreto, cada instituição irá modelando, de episódio crítico em episódio crítico e em clima moderadamente agónico, as suas normas e exigências. Dos resultados da experiência adquirida surgirá, deseja-se, um corpo de boas-práticas que se imporá nos *rankings* ou na apreciação inter-pares.

É admissível, por exemplo, que em alguns casos os júris que avaliam provas não se limitem a *scholars* e incluam artistas da área reconhecidos como especialistas de mérito, porque artistas, que aqui serão indispensáveis, são *specimens* raros nos *staffs* de doutores. Ou que esses júris tenham de ser constituídos por medida, o que não constitui qualquer novidade. Ou que a hierarquia dos orientadores e dos arguentes tenha de se adaptar à especificidade dos projectos e não o inverso. Ou que certos trabalhos propostos para obtenção do grau deixem de ser forçosamente individuais e passem a ser colectivos, desde que satisfaçam preceitos de identificação individual de componentes exigidos pela instituição.

A inevitável diversidade dos modelos que vierem a ser adoptados pelas escolas mais inovadoras no mercado das formações oferecidas e mais envolvidas na concorrência entre as ofertas a nível nacional e

internacional, não vai, espera-se, conduzir à prevalência de soluções “facilitistas” que não dignificariam, nem as instituições, nem o seu ensino, nem os candidatos aos graus académicos. Todos sabemos que a má moeda expulsa a boa. Cada instituição procurará chegar a um guião ou guiões onde a exigência crítica, o conhecimento aprofundado da área de estudos e a defesa argumentada e apoiada de percursos reflexivos se manterão, evitando a queda do ensino na irrelevância. *Hic Rhodus, hic salta: c'est ici qu'est la rose, c'est ici qu'il faut danser.* Desde *circa* 2000 que a reflexão sobre a natureza dos mestrados e doutoramentos em artes se tem aprofundado e que canadianos, britânicos e australianos, entre outros, têm vindo a divulgar utilmente primeiros balanços de experiências de *art based research* e da sua avaliação.

Nesta matéria darão passos mais consistentes as instituições que estabilizarem procedimentos e normas consensualmente aceites pelos seus alunos, fazendo-os participar nas alterações reguladoras e nos morosos polimentos que estas, faseadamente, sempre exigem. Em países como Portugal, onde se dão actualmente passos pioneiros no reconhecimento, pelas universidades, da *practice-based research* (em artes) para efeitos da obtenção dos graus de mestre ou de doutor, as primeiras gerações de formandos são por um lado frágeis cobaias (e eventuais vítimas) de experiências institucionais e pedagógicas, mas por outro são fortes actantes com interesses e percursos a defender, e que as instituições terão de aprender a ouvir e interpretar.

Nestes passos iniciais e instituintes, as primeiras gerações de formandos poderão até viver paradoxalmente situações de privilégio, porque o que propuserem beneficiará das hesitações e dúvidas a que as instituições não poderão escapar. Mas eventuais sucessos de boa diplomacia em tais territórios também poderão ser arruinados por tensões e entrincheiramentos agónicos oriundos de qualquer das partes envolvidas. Este nosso tempo é um tempo instituinte e modificador, onde a procura exigente de consensos será sempre preferível a braços-de-ferro que impeçam o achamento e a adopção das soluções possíveis.

Do mesmo modo que o Maio 68 não fez implodir as universidades francesas mas as obrigou a reformular-se, do mesmo modo que a anti-psiQUIATRIA europeia dos anos 70 “não deixou os loucos tomarem conta

do asilo” (para usar uma terminologia pré-anti-psiquiatria) nem os autorizou a passarem receitas uns aos outros, também, à sua micro-escala, a *practice-based research* em artes não fará implodir o ensino superior artístico mas influenciará a reponderação das suas normatividades.

8. Indícios de estabilização

Será possível esboçar, em jeito de conclusão, um balanço provisório das práticas de *art-based research* recebíveis pelas instituições, sabendo-se que essas práticas se mantêm em evolução e em mutação um pouco por todo o mundo? Talvez seja possível, pelo menos, chamar a atenção para cinco formas de estabilização de critérios de aceitabilidade que fizeram o seu caminho na última década e meia:

1. Para que um objecto artístico ou artefacto criativo possa ser aceite como parte integrante de um trabalho final destinado à obtenção de um grau académico, a instituição que concede esse grau deve reconhecer que tal objecto ou artefacto contém, produz e comunica conhecimento e pode, nessa qualidade, ser objecto de avaliação. Que tipo de conhecimento produz ele é uma questão que se mantém em aberto e que remete para o vasto conjunto de definições do que a filosofia primeiro, e as ciências depois, entenderam e entendem por conhecimento. Chamámos a atenção para as distinções propostas por Deleuze e Guattari, para quem as artes produzem *perceptos*, a filosofia *conceitos* e as ciências *funções*. Estes autores sublinharam a relativa autonomia mas também a porosidade entre os três tipos de produções, atribuindo-lhes valor cognitivo embora expresso em formas diversas. *Perceptos*, *conceitos* e *funções* herdam porventura das formas de conhecimento definidas por Spinoza, sendo que os *perceptos* são formas materializadas de conhecimento perceptivo-afectivo que subsistem para além da experiência e por vezes para além da intencionalidade de quem os criou. Para apenas referirmos valorações sedimentadas, as instituições universitárias oscilam facilmente entre o racionalismo de Descartes, o empirismo de Hume, a filosofia de Spinoza e as fenomenologias (a de Husserl e a de Merleau-Ponty) para definirem as diferentes figuras ou formas de conhecimento. Mas tais instituições não obedecem a *uma* filosofia, antes as apresentam e discutem

compreensivamente. Em matéria de relações entre artes e conhecimento, as universidades instituem, sim, normas e procedimentos baseados na sua experiência. Quando se ocupam de arte no séc. XXI, precisam de reconhecer que um objecto artístico é, ele próprio, uma forma de conhecimento.

2. Se, *na art-based research* (entendida como expressão, nas artes, da *practice-based research* comum a outras áreas e práticas), o objecto artístico ou artefacto criativo apresentado pelo candidato à obtenção de um grau está na base da investigação por ele desenvolvida, necessário se torna definir os parâmetros da dissertação teórica ou do conjunto de textos que acompanham esse objecto. Tais textos devem oferecer uma reflexão compreensiva sobre o objecto proposto, descrevendo o contexto cultural ou artístico do seu desenvolvimento e situando-o perante outros num enfoque comparatista que ponha em evidência o seu carácter eventualmente inovador. E devem ser redigidos tendo em vista um público constituído por especialistas e não-especialistas, sem sobrestimar o conhecimento prévio dos receptores sobre os temas e conteúdos da exposição, e tendo em vista a discussão pública de propostas hermenêuticas que supõe linguagem e inteligibilidade partilháveis. A especificidade da reflexão sobre objectos artísticos ou artefactos criativos não dispensa a contextualização produzida pela descrição do estado da arte e pela *literature review* ou equivalentes, instrumentos que permitem avaliar o domínio actualizado, pelo candidato, da área em que trabalha e a que pertence o objecto produzido. Não devem ser aceites declarações de autoridade não apoiadas em obras ou autores que o candidato considera, justificadamente, suas referências. Por outras palavras, o candidato deve redigir, sobre o objecto artístico ou artefacto criativo que propõe para avaliação, uma lição comparável aos textos de curadoria ou de análise crítica de uma obra, com a dimensão requerida pela instituição conferente de grau. Se a instituição que confere o grau substituir por outros estes critérios, deve explicitar e justificar com a maior clareza essa substituição.

3. O candidato a um grau de segundo ou terceiro ciclo do ensino superior que apresenta um trabalho final de *art-based research* não procurou, em princípio, no curso que frequentou, formação artística

strictu sensu, fornecida em estúdio, atelier ou oficina. Tais formações, eventualmente oferecidas em cursos de primeiro ciclo, não se obtêm necessariamente nas escolas. Em segundos e terceiros ciclos, a dimensão compreensiva e reflexiva da formação determina os âmbitos e parâmetros do trabalho realizado no âmbito do curso, sem prejuízo do acompanhamento e do enquadramento teórico, crítico e eventualmente prático (dependendo da especificidade das escolas) dos objectos artísticos ou dos artefactos criativos produzidos pelos formandos, antes ou durante a sua formação. Por outras palavras, o candidato não procurou a instituição de ensino superior artístico para que esta o reconheça como artista – esse reconhecimento é feito por outras instâncias legitimadoras: curadoria, discurso da crítica, consideração inter-pares. A instituição de ensino reconhecerá, sim, a capacidade do candidato para tematizar e pensar criticamente a relevância ou as particularidades da sua própria prática artística ou a de outrem. Segundos e terceiros ciclos de ensino superior propiciam o acesso a meta-linguagens que permitem compreender e explicar o funcionamento de outras linguagens e para-linguagens. Esse perfil cognitivo é comum aos estudos artísticos e à sua *art-based research*.

4. Os pontos 1, 2 e 3 têm valor indicativo e heurístico sobre práticas provavelmente partilhadas por diferentes instituições e que são fruto da experiência e do bom-senso. Mas não exprimem normatividades ou regras que condicionem procedimentos institucionais. As instituições de ensino superior gozam de autonomia pedagógica e científica que lhes permite inovar e experimentar em matéria de normas e procedimentos, métodos e objectivos, e essa liberdade deve ser preservada e garantida contra toda a espécie de regulações exógenas.

5. Originalmente, à falta de parâmetros próprios e em obediência à confortável heteronomia, tendeu-se a considerar que a investigação em artes devia obedecer a critérios tão próximos quanto possível da investigação científica, para evitar avaliações que obedecessem ao princípio dos “dois pesos e duas medidas”. Mas a este respeito recorde-se o que propôs um grupo de especialistas internacionais sobre a reforma do ensino em artes e cultura em Portugal, no relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*, de 2009 (1):

“Um (...) problema do desenvolvimento da investigação em Arte e Cultura tem sido a tendência para adoptar modelos da prática das ciências físicas e naturais. Essa tendência conduziu frequentemente a textos ou relatórios quase-científicos que não fazem avançar a natureza específica da investigação baseada na prática (*practice-based research*) nesta área. cremos que isto se deve à obediência ao critério segundo o qual toda a investigação consiste na produção de novos conhecimentos. Mas este critério não deve limitar a investigação em Arte e Cultura, que pode incluir entre os seus objectivos: 1, a produção de novos conhecimentos; 2, a discussão do conhecimento existente para determinar as suas limitações; 3, a reconstituição de conhecimentos perdidos; 4, a compreensão pública da investigação em Artes e em Cultura.”

9. Zizanie dos subsistemas: c'est la guerre 2

A MONTANTE das questões aqui brevemente evocadas, países como Portugal, onde não existe uma associação das escolas superiores de ensino artístico, ou seja, onde não existe espírito de corpo do ensino superior artístico, terão ainda de resolver os problemas suscitados pela arrumação do ensino superior público em dois subsistemas, o universitário e o politécnico. Recentes desenvolvimentos legislativos desta questão reconduziram as universidades a ter por objectivo, nas suas ofertas formativas, a reflexão fundamental nas áreas de que se ocupam, e o politécnico a oferecer formações mais “práticas”, entendendo-se por isto “profissionalizantes”.

Esta separação de águas contraria a convergência de formações trabalhada por ambos os subsistemas nas últimas décadas: nem as universidades quiseram evitar o ensino “prático” profissionalizante em muitas áreas, nem o politécnico pôde abdicar da “teoria” que inspira ou justifica numerosas práticas — o que evidentemente também se verificou nos ensinos superiores artísticos. Aqui, melhor se faria criando Institutos Superiores das Artes ou equivalentes que integrassem, quer actuais faculdades, quer actuais escolas artísticas sob a tutela do segundo subsistema. Significativamente, pelo menos num caso em que, em Portugal, uma Universidade se associou a um Politécnico para criar um Doutoramento em Artes, boa parte dos formandos propendeu a preferir como orientadores docentes do

politécnico, precisamente por desejar desenvolver projectos de *art based research* e sentir que estes docentes (e suas escolas) estão mais próximos das práticas do que os seus colegas universitários (e suas faculdades).

O Ensino Superior Artístico carece, em Portugal, de ser repensado a partir de uma nova arquitectura institucional, de concretizar interações colaborativas entre as diversas instituições que o ministram, precisa de ganhar nova consciência de si mesmo como corpo composto, precisa de uma política integrada que lhe dê um projecto de internacionalização, precisa de criar mestrados e doutoramentos internacionais e de concretizar parcerias pedagógicas com instituições estrangeiras, precisa de recriar uma *ágora* e de se projectar e exprimir no espaço público, precisa de ver a Fundação para a Ciência e a Tecnologia transformada em Fundação para as Artes, a Ciência e a Tecnologia, precisa da dupla tutela política da Cultura e da Educação... não faltam componentes programáticas para uma reforma que já tarda.

A não ser feito um percurso comparável ao da antiga Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, que ao fim de longos anos de instalação se tornou na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, as escolas de artes do Politécnico arriscam-se a ser subalternizadas ao sabor de mudanças de orientação política que visam transformar o segundo subsistema do ensino superior num sucedâneo das antigas escolas comerciais e industriais, uma espécie de ensino médio e profissional cultivado pelo *ancien régime*.

Outra possibilidade, que, dadas as circunstâncias, vem ganhando mais adeptos nos últimos anos, é a metamorfose do segundo subsistema do ensino superior em Universidades Politécnicas, naturalmente autorizadas a criar doutoramentos próprios. Nada as impediria, nesse caso, de estabelecer parcerias como a atrás referida, ou de criar colégios doutorais envolvendo diferentes instituições, ultrapassando-se assim o impasse relacional subsistente.

Nestas matérias, partilho as convicções de António Sampaio da Nóvoa, reitor honorário da Universidade de Lisboa, tal como as exprimiu na sua comunicação apresentada no aniversário do Instituto Politécnico de Lisboa em Março de 2015: muito para além da

ossificação do ensino superior em subsistemas, muito para além da distinção entre universidades e politécnicos ou outras confinações históricas cada vez mais obsoletas e que nos impedem de ver um futuro que já começou, as instituições de ensino superior precisam de encontrar novos fôlegos que as reinventem nas primeiras décadas do séc. XXI, precisarão de redesenhar sinergias e rearticulações que, aproveitando a convergência digital, lhes permitam re-situar-se em campos de intervenção mais vastos, instalando-se no espaço público e assumindo maior responsabilidade social. Precisam, ao mesmo tempo, de se libertar da hiper-burocracia política, administrativa e académica que as sufoca e aprisiona. Como crê Sampaio da Nóvoa, o ensino superior vai mudar, nos próximos 30 anos, mais do que mudou nos últimos 300. E esta mudança interessa igualmente o ensino superior artístico, suas pedagogias e instituições.

A investigação em artes tem, igualmente, de sair da era do “quadro preto (ou branco, ou verde) da aula” para a “era do tablet” e já começou a percorrer esse novo caminho.

No fim de contas, parafraseando livremente Robert Filiou, a arte é o que torna a vida ainda mais empolgante do que a arte.

Notas

1. As outras publicações da mesma série são as seguintes: *Investigação em Arte: Uma floresta, muitos caminhos*, CIEBA 2010, ISBN 978-989-8300-10-2, 316 pp. *Investigação em Arte e Design: Fendas no Método e na Criação*, CIEBA 2011, ISBN 978-989-8300-15-7, 356 pp. *Novos Estatutos Ontológicos da Imagem: Sobre a Migração das Imagens, as Obras de Arte, os Hibridismos e a Visualização de Informação*, CIEBA 2011, ISBN 978-989-8300-28-7, 245 pp. *Analogia e Mediação: Transversalidade na Investigação em Arte, Filosofia e Ciência*, CIEBA 2012, ISBN 978-989-8300-36-2, 248 pp.

2. As orientações do Research Board de 2000 eram as seguintes: “1. [O projecto] deve definir uma série de questões de investigação ou de problemas que serão abordados ao longo do trabalho. Também deve definir os seus objectivos em termos de procurar aprofundar o conhecimento e a compreensão relativos às questões ou problemas a abordar. 2. [O projecto] deve especificar um contexto de investigação para as questões ou problemas a abordar. Deve especificar por que é importante que essas questões ou problemas sejam abordados, que outras investigações estão a ser ou foram conduzidas na mesma área e que contribuição particular será a deste projecto para o avanço da criatividade, análise, conhecimento e compreensão nesta área. 3. [O projecto] deve especificar os seus métodos de investigação e de abordagem para responder às questões ou problemas investigados. Ao longo da investigação, deve explicar como se procura responder às questões ou se propõe novo conhecimento ou compreensão relativos aos problemas abordados. Também deve explicitar a razão de ser dos métodos escolhidos e porque oferecem eles os meios mais apropriados para responder às questões investigadas”. Convenhamos que, na sua *langue de bois* prudencial e sibilina, as orientações do Research Council apenas retomam, mais de 20 anos depois, a mesma defesa respeitosa da Academia que ECO tinha proposto.

3. Um brevíssimo relance sobre tal *corpus*: os exemplos mais clássicos de artistas escreventes são Da Vinci (*Trattato della pittura*), Eugène Delacroix (*Diário*) e, já no séc. XX, Matisse (*Écrits et propos sur l'art*), Dalí, Klee, Kandinsky. E não se ignoram correspondências como a de Van Gogh com Gauguin e seu irmão Théo, ou a de Cézanne com Émile Bernard, onde se prefigurava o cubismo. E ainda menos a imparável sucessão de manifestos doutrinários, muitas vezes de autoria colectiva, que marcaram rupturas e emergências de novas vanguardas artísticas: o primeiro *Manifesto futurista* sai no *Le Figaro* em 1909 (e uma sua versão *técnica*, a mais conhecida, em 1910), seguido do *Manifesto da Bauhaus* (de Gropius, 1919) e do de Malevich sobre o suprematismo (só publicado, em 1927, também pela Bauhaus). Pintores

cubistas como Gleizes e Metzinger escreveram sobre a sua pintura, embora não na forma de “manifestos”. Mas Larionov publicara entretanto o manifesto “raionista” em 1913, e Carrá o seu *La peinture des sons, bruits et odeurs* no mesmo ano. De Stijl publicou o seu em 1917, Ozenfant e Jeanneret publicaram o manifesto “purista” em 1918, mesmo ano do manifesto Dada; Gabo e Pevsner divulgaram o manifesto “realista” em 1920, seguido do surrealista de Breton em 1924. A partir de 1930 os manifestos continuaram a multiplicar-se, tornando-se em algo familiar à guerrilha cultural e artística de todo o séc. XX. Mas os mais rupturantes tinham sido tornado públicos durante as três primeiras décadas do século. Na arquitetura, na música, no cinema, a tradição vanguardista da escrita dos autores sobre as suas obras manteve-se igualmente ao longo de todo o século, dos modernismos à era “pós-moderna”.

Obras e autores citados

CANDY, Linda, *Practice Based Research: A Guide*, Creativity & Cognition Studios, <http://www.creativityandcognition.com>, University of Technology, Sydney, CCS Report: 2006-V1.0 November .

DELEUZE, Gilles., e GUATTARI, Felix., [1991], *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005.

GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

ELKINS, James, «Fourteen Reasons to Mistrust the PhD», in QUARESMA, José e DIAS, Fernando Rosa (coordenação), *Investigação em Artes — A oscilação dos métodos*, Lisboa, Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Março de 2015.

HASAN (coord.), BLUMENREICH, BROWN, EVERSMANN, ZURLO, *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education, Portugal*, 21 July 2009), url: <http://www.fct.pt/apoios/unidades/docs/Final_A_C_Report.pdf>

QUARESMA, José e DIAS, Fernando Rosa (coordenação), *Investigação em Artes — A oscilação dos métodos*, Lisboa, Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Março de 2015.

WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarruillé, 2012, e WARNKE, Martin e BRINK, Claudia, *Der Bilderatlas: Mnemosyne in Warburg's Gesammelte Schriften*, II.1, Berlin: Akademie Verlag, 2000.

