

Monica Tavares

INTER-RELAÇÕES ENTRE ARTE, PESQUISA E CIÊNCIA

Preliminares

A partir da pressuposição de que existe diferença entre o que venha a ser uma prática artística em si mesma e uma prática em arte como pesquisa acadêmica, ou seja, que, no âmbito das artes visuais, há distinção entre uma pesquisa *lato-sensu* e uma pesquisa *stricto-sensu*, este artigo pretende elencar algumas destas distinções, com vistas a entender as superposições entre as noções de pesquisa como processo e de pesquisa como qualificação no ambiente acadêmico das artes. Em primeiro lugar, abordaremos a questão da produção do conhecimento nos contextos da arte e da ciência; em segundo lugar, trataremos de apresentar que é na procedência do pensamento que os domínios diversos da arte e da ciência se unem, e buscaremos identificar algumas tipologias de pesquisa artística. Em terceiro, levantaremos questões que nos levam a meditar sobre que constatações e desafios estão implicados na prática artística como pesquisa. Por fim, esboçaremos uma possível direção com vistas a refletir sobre formatos da pesquisa acadêmica, em nível da pós-graduação em arte.

A partir da afirmação de Henk Borgdorff (2009, p.1), constante do texto “**Artistic Research as Boundary Work**”, pode-se admitir que a tentativa de distinguir o que pertence à prática da arte e o que pertence à pesquisa em arte é remanescente ao que na filosofia da ciência é conhecido como “problema de demarcação”. O autor considera que tal discussão envolve a delimitação do que pode ou não pode ser considerado como parte da ciência. E, ao citar a influência de Karl Popper neste contexto, Borgdorff retoma a máxima de Popper de que a abertura para a falsificação é a qualidade que distingue ciência de pseudociência.

Ao tentar aprofundar a questão, Borgdorff (2009, p.1-2) traz a discussão para o âmbito específico da arte, ao referir o pensamento de Artur Danto, o qual pressupõe a distinção entre arte e não arte como algo construído e que é dependente daquilo reconhecido no mundo da arte. Enfim, Borgdorff amplia sua argumentação ao admitir que o construtivismo, também encontrado nos trabalhos de pós-popperianos da filosofia e da sociologia da ciência, como Paul Feyerabend, Pierre Bourdieu e Bruno Latour, radicalmente qualifica o problema da demarcação, e que esta diretriz de pensamento pode ser uma lição (diríamos, uma elucidação) quando se examina a diferença entre arte e pesquisa em arte.

Assim sendo, alguns questionamentos nos ajudarão a direcionar o nosso percurso: Será que o adjetivo artístico significa essencialmente um novo tipo de pesquisa ou simplesmente uma nova área de pesquisa? Será que a diferença entre arte e ciência está realmente desaparecendo? (TORO-PÉREZ, 2009, p. 1). Como a arte e os seus processos devem ser entendidos? O que a arte deve social e intelectualmente oferecer quando se configura como pesquisa acadêmica? Como a arte deve se inserir na estrutura acadêmica? (MACLEOD; HOLDRIDGE, 2006, p. 1-2).

Questões como estas, aqui trazidas por Germán Toro-Pérez (2009), e Katy Macleod e Lin Holdridges (2006), retratam a importância do debate da pesquisa em arte e da necessidade de se levantar distintos argumentos como via para a tomada de decisões.

Deste modo, sem querer exaurir implicações de ordens ontológicas, políticas, epistemológicas e metodológicas, neste artigo, caminharemos no intuito de abrir vias de discussão, na certeza de que este é um trabalho ainda em progresso.

Assim sendo, a seguir, e com base em Plaza (2003) e Toro-Pérez (2009), levantaremos a questão da natureza da investigação em arte e da natureza da arte em si mesma, o que, finalmente, nos conduzirá à discussão sobre a relação entre ciência e arte.

1. A produção do conhecimento na ciência e na arte: dissonância de modelos

Conforme Plaza (2003, p. 38), a produção de conhecimento se desenvolve pela transformação de informações complexas (científicas, tecnológicas, sensíveis e técnicas) em resultados de um processo de trabalho. Neste continuum, ocorre “a intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações e representações)”, e não a transformação da própria realidade observada, visto que, conforme a semiótica peirceana, o “Real” somente é acessível pelo signo.

Desta maneira, pode-se sugerir que tanto a arte quanto a ciência estão aptas à produção de conhecimento, mas que cada área se diferencia em relação aos seus campos fenomenais. Logo, ambas as áreas estariam abertas a produzir pesquisa, contudo, guardam consigo especificidades próprias vividas na dialética entre: sensível x inteligível; saber x fazer; singularidade x generalidade; verdade x exatidão.

Enquanto na ciência, a questão do conhecimento apresenta-se no âmbito abstrato dos fenômenos, priorizando-se o discurso sobre os mesmos; na arte, a questão do conhecimento apresenta-se no âmbito concreto de um objeto, pois ela (a arte) se inventa e se constrói como objeto em si. Na ciência, busca-se a constituição de uma significação precisa; na arte, privilegia-se a multiplicidade de significações (PLAZA, 2003, p.38-40).

Por outro lado, enquanto a obra científica é elaborada sob o signo do geral, do sintagma, do progresso; a obra artística elabora-se sob o princípio do paradigma, do modelo, do singular. Enfim, a obra científica procura a monossemia, a determinação pela hiper-codificação; a obra artística procura a polissemia, tende a singularidade (PLAZA, 2003, p.43-44).

Logo, a abertura da arte para a ciência e, também, para a pesquisa implica a necessidade de o campo da arte encontrar formas específicas de lidar com a produção do conhecimento. A pesquisa artística deve, portanto, encontrar formas de investigação e representação da percepção sensorial que faça justiça à prática artística, visto que o rigor da pesquisa artística tem uma orientação diferente do rigor da prática artística (TORO-PÉREZ, 2009, p.33-36).

A primeira diferença entre pesquisa e prática artísticas se faz ver em razão de a investigação ser dirigida para o saber, e a prática, para o experimentar. Mesmo que a atividade artística possa, sem dúvida alguma, levar à aquisição de novos conhecimentos, a sua principal preocupação não é saber, mas sim abrir possibilidades de experiência. Tal fato significa, basicamente, que o rigor da prática artística não é direcionado para o entendimento, mas no sentido de criar experiências sensíveis (TORO-PÉREZ, 2009, p.36).

Uma outra distinção entre a prática artística e a pesquisa artística se desenvolve visto que a primeira se articula na base da individualidade, diferentemente da pesquisa artística que se articula na base da institucionalização. As obras são muito mais o resultado da atividade e da responsabilidade individual do que produto de operações institucionais, mesmo quando os institutos colocam a serviço da prática a sua infraestrutura e seus resultados de investigação (TORO-PÉREZ, 2009, p.37).

Um terceiro aspecto, derivado diretamente da noção de institucionalização, que destaca a diferença entre atividade e pesquisa artísticas, é o seguinte: enquanto os resultados da investigação estão abertos e têm o caráter de bem público, em con-

traste, os resultados da atividade artística são orientados para a singularidade dos trabalhos individuais e não para uso geral, mesmo que terceiros possam se beneficiar deles (TORO-PÉREZ, 2009, p.37).

Um último aspecto que reverbera tal diferenciação do que se estabelece entre investigação e prática artísticas é, no entanto, o mais importante; como diz Toro-Pérez (2009, p.38). nada mais é do que o conceito de verdade.

Para este autor (2009, p.39), o conhecimento que deve ser assegurado pela pesquisa e leva a suposição da verdade é sempre provisório até que venha a ser revisto ou derrubado por novas descobertas e invenções. A verdade que se torna visível por meio da experiência artística é realmente inconsistente, porque ela (a verdade), repetidamente oculta-se e dissemina-se, visto que no momento em que se revela é incontestável.

Toro-Pérez (2009, p.39) ainda destaca que há duas distintas concepções de verdade: ambas são inatingíveis, mas cada uma é inalcançável por razões diferentes. O conhecimento sistematicamente acumulado pela pesquisa é consistente mas incerto; a verdade aberta pela arte é certa, mas fugaz. Portanto, o autor entende que a principal diferença entre ciência e arte – como duas formas de apropriação do mundo – reside nas suas respectivas relações com a verdade. E o mesmo ocorre entre a investigação artística como ciência e a prática artística como atividade experimental.

Assim sendo, se a dissonância de modelos entre arte e ciência se faz palpável, visto que cada um deles se faz representar por conhecimentos distintos e que tais áreas não pretendem se dissimular, fingir não ter o que se tem, partiremos, agora na intenção de identificar que similaridades existem entre a arte e a ciência com vistas a clarificar a relação entre teoria e prática no âmbito das artes visuais.

2. Os processos de pesquisa e prática artísticas

2.1. Identidade de métodos

A abertura da arte para a ciência e, também, para a pesquisa se sustenta na ideia de não mais se distinguir entre a criação artística e a criação científica (como há muito já propôs Moles, 1971, p.257-260), mas sim, trabalhar na ideia de criação intelectual, na perspectiva de se buscar os pontos de similaridade entre ambas as áreas.

Se as dissonâncias se desenvolvem pelo tipo de conhecimento produzido, as semelhanças se estabelecem pois arte e ciência aplicam os mesmos métodos de criação. Método entendido como configuração do caminho percorrido para o alcance da solução do problema, enfim, como possíveis trajetórias representadas em um espaço e identificadas como os caminhos para o alcance da solução do problema em questão (MOLES & CAUDE, 1977, p.85-86).

Tal fato se evidencia pelo entendimento de que, apesar de trabalharem sobre materiais diferentes e operarem sobre campos fenomenais distintos, tanto a arte quanto a ciência têm origem comum na abdução ou capacidade para formular hipóteses, imagens. (PLAZA, 2003, p.40-41).

Enfim, é na procedência do pensamento que os domínios diversos da arte e da ciência se unem, esteja o primeiro na esfera do intraduzível, ou se manifeste o segundo, na incessante busca pelo saber. A depender do percurso estabelecido para o alcance da solução do problema, existem, portanto, modos específicos de criar, modos peculiares de operar, fundamentalmente determinados pelas idiossincrasias de quem cria e, circunstancialmente, influenciados pelos materiais e campos fenomenais sobre os quais se opera.

Independente do universo de atuação, na arte e na ciência, é a dialética entre sensível e inteligível que detona a criação. O artista e o cientista recorrem aos métodos infralógicos, utilizados como ferramentas da mente para a determinação do insight criativo, da etapa de iluminação. Portanto, tais métodos são considerados como modos de pensamento menos racionados, modos de conexão ou sistemas de associação que condicionam o momento da criação.

Neste ponto, e como via para teoricamente corroborar a afinidade entre arte e ciência, estabeleceremos analogia com o conceito de “visualização”, proposto por Martin Kemp², a partir de Reed-Tsocha (2012, p.183).

Como destaca Reed-Tsocha (2012, p.183), Kemp teorizou o processo pelo qual artistas e cientistas estruturam a realidade em termos de “intuições estruturais” compartilhadas. Para o autor, tais intuições podem ser descritas como estruturas de

2. São referências para pesquisa: *Seen/Unseen: Art, science and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*. Oxford: Oxford University Press, 2006. E também, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Berkeley: University of California Press, 2001.

processos intuitivos internos que são compartilhadas por artistas e cientistas, levando ao que ele chama de “atos de ver”. Para Kemp (apud REED-TSOCHA) esses atos de ver são realidades fora de nós, são estruturados a partir de “... *existing deposits of perceptual experience, pre-established criteria of interpretation, new and old acts of naming and classification, the physical parameters of our sensory apparatus and above all (and underlying all) deep structures operating at a pre- or sub- verbal level.*”²

Nesta perspectiva, trazemos aqui mais uma possibilidade de se explicar como artistas e cientistas comportam-se diante da criação, contudo admitindo que a distância entre pesquisa e prática artísticas, entre teoria e prática, se firma, como exporia Plaza (2003, p. 40), no desempenho, na *performance* e nos processos de análise e síntese, independente das trajetórias para a solução do problema.

Por outro lado, cabe destacar que a associação de arte e da ciência tem uma longa história, e tal história se desenvolve por entre cruzamentos intertextuais, que nos levam à possibilidade de admitir uma destituição da dicotomia entre teoria e prática, entre saber e fazer. Exemplos, que reiteram tal deposição, são validamente encontrados, como referido por Plaza (2003, p. 41-43), no âmbito da dimensão estética da ciência e da dimensão científica da arte. No primeiro caso, a imagem se faz ver pelo modo, ou seja, pelo “como” o cientista representa o seu objeto, e não pelo “quê” nela está representado; no segundo caso, a imagem se faz aparente pela apropriação de esquemas representacionais de cunho científico (tais como: o uso da seção áurea, da perspectiva, da série de Fibonacci, etc).

Portanto, como diz Plaza (2003, p. 45), se fluxos e refluxos, tensões e distensões, aproximações e distanciamentos, somas e exclusões existem entre os pensamentos artístico e científico, entendemos ser necessário identificar diferentes tipos de pesquisa artística, para que mais adiante possamos entender as superposições entre as noções de pesquisa como processo e de pesquisa como qualificação.

2. “... depósitos decorrentes da experiência perceptiva, de critérios pré-estabelecidos de interpretação, de ações novas e antigas de nomeação e classificação, de parâmetros físicos de nosso aparato sensorial e, sobretudo (e subjacente a tudo), de estruturas profundas que operam a um nível pré ou subverbal.” Tradução da autora.

Logo, enquanto na ciência se caminha na tentativa de demonstração, na arte, o que subjaz são as vias de apresentação. Assim, ao passo que os fatos artísticos são processados levando em conta o livre arbítrio de quem cria, levando o artista a mudar de caminho de forma imprevisível, ora mudando de método, ora incorporando ou combinando vários, provocando uma instabilidade de fronteiras metodológicas, no caso do cientista, este se compromete com a possibilidade de comprovação, de veracidade e de legado do conhecimento sobre seu produto.

Neste sentido, o artista em sua prática opera entre método e modo, entre caminho e modalidade operativa. Se de um lado, o método opera no sentido do percurso a fazer, de outro, o modo opera tornando aparente as relações entre as causas formal, material, motriz e final (condicionantes de e próprias a cada processo de criação intelectual).

2.2. Tipologias de pesquisa artística

Apesar da abrangência do debate sobre a pesquisa artística, ainda não se tem consenso sobre como os diferentes tipos de investigação artística devem ser inseridos no ambiente acadêmico.

Assim sendo, em razão da diversidade de opiniões, a pesquisa artística corre o risco de se tornar uma incógnita, um mistério, incorrendo na aceitação de qualificações iguais para padrões distintos. Logo, vale questionar, como o faz Toro-Pérez (2009, p.31), se o adjetivo “artística” significa essencialmente um novo tipo de pesquisa ou simplesmente uma nova área de pesquisa? Partiremos, então, para a busca desta resposta.

No seminal artigo de Christopher Frayling, publicado em 1993/1994 e intitulado “Research in Art and Design”, o autor introduz uma distinção entre tipos de pesquisa artística. A tipologia é a seguinte: a) pesquisa em arte e design (*research into art and design*); b) pesquisa por meio da arte e do design (*research through art and design*); c) pesquisa para arte e design (*research for art and design*).

O primeiro tipo (a pesquisa em arte e design) incorpora: a pesquisa histórica; a pesquisa de percepção ou estética; e, ainda, a pesquisa em uma variedade de perspectivas teóricas, tais como: a social, a econômica, a política, a ética, a cultural, a iconográfica, a técnica, a material, a estrutural, etc.

O segundo tipo (a pesquisa por meio da arte e do design) diz respeito à investigação realizada por meio da prática, partindo do princípio de que o problema existe fora da arte ou do design. Participam deste grupo tipos de investigações, tais como: a pesquisa de materiais; a pesquisa ação, entre outras. Frayling lembra que estes tipos de pesquisa referem-se à noção de “ensinar por meio da arte” (*teaching through art*), proposta por Herbert Read, na década de 40. Consegue-se clareza do que está sendo alcançado por meio das atividades de arte, do ofício ou do projeto.

O último tipo (a pesquisa para arte e design)³, em que o produto final é um artefato – o pensamento está incorporado no artefato e o objetivo não é primordialmente conhecimento comunicável no âmbito verbal, mas no contexto da comunicação visual, icônica ou imagética.

Por outro lado, também Borgdorff (2007, p.4-6) no texto “**The Debate on Research in the Arts**”, em referência à tipologia de Frayling, mas ao mesmo tempo dela se desviando-se, denomina também três outros tipos de pesquisa: a) pesquisa em artes (*research on the arts*); b) pesquisa para as artes (*research for the arts*); c) pesquisa em artes (*research in the arts*).

No primeiro tipo, a prática da arte é considerada como objeto de reflexão: refere-se a investigações destinadas a tirar conclusões válidas sobre a prática de arte a partir de uma distância teórica (histórica e hermenêutica, filosófica e estética, crítica e analítica, construtiva ou desconstrutiva, descritivo ou explicativo). Para designar esta abordagem, Borgdorff referencia a expressão “*reflection on action*”, proposta por Donald Schön; e entende que este tipo de investigação se delimita como uma perspectiva “interpretativa”.

No segundo tipo, predomina um tipo de pesquisa aplicada: a arte não é o objeto de investigação, mas o seu objetivo. Borgdorff entende este tipo a investigação como de caráter instrumental.

Já para designar o terceiro tipo de pesquisa, o autor referencia a expressão “*reflection in action*”, também proposta por Donald Schön. Neste caso, a investigação não

3. Também referida como “arte como pesquisa” (*art as research*), como o próprio Frayling (2006, p.xiii-xiv) o fez, no prefácio do livro *Thinking through art*, organizado por Katy Macleod e Lin Holldridges. Neste caso, os métodos, convenções e debates estão incorporados no próprio artefato.

assume a separação entre sujeito e objeto, e não observa o afastamento entre o pesquisador e a prática da arte. Em vez disso, a própria prática artística é um componente essencial tanto do processo de pesquisa quanto dos resultados da investigação. Esta abordagem baseia-se no entendimento que não há separação fundamental entre teoria e prática nas artes. E aqui, vale apresentar outras denominações deste conceito, semanticamente representadas em língua inglesa pelos seguintes termos, tais como: *"practice-based research"*, *"practice-led research"* e *"practice as research"*.

Independente de quaisquer que sejam as terminologias ⁴ – visto que não se pretende, aqui, exaurir formas possíveis de investigação artística, mas tão somente entender e diferenciar as atividades nelas envolvidas –, o que se corrobora, conforme Malterud (2009, p.24), é que realmente não se faz arte sem pesquisa. Todavia, o que se precisa, portanto, é clarificar o que está implicado na forma como tais pesquisas se apresentam e se desenvolvem.

Sem querer aqui levantar quaisquer julgamentos de valor, os terceiros tipos de pesquisa, propostos tanto por Frayling (1993/1994), Borgdorff (2007) quanto por Macleod (2000) são investigações feitas com meios específicos avançados e de campo, combinando a análise com base em amplo conhecimento, bem como sentidos ativados para detectar diferenças nas qualidades sensoriais, mas que todavia diferem do rigor de uma pesquisa científica.

Optamos por apresentar a citação a seguir, que nos induz a admitir que em tal tipo de pesquisa prática há principalmente um compromisso com as qualidades do objeto que cria, enquanto que na pesquisa de rigor científico, o compromisso é com a verdade do conhecimento de seu objeto.

Vamos, então, trazer a citação de Malterud (2009, p.25):

4. Seja a tipologia de Frayling (1993/1994), a de Henk Borgdorff (2007) ou ainda a de Macleod (2000) - que também propõe três classificações de pesquisa: o primeiro grupo, que situa uma prática a partir de um determinado posicionamento: histórico, cultural, contemporâneo ou uma combinação destes; o segundo tipo, que teoriza sobre a prática, assumindo determinada linha de reflexão teórica ou narrativa; o terceiro, que, afinal, revela uma prática -, todas elas deixam clara uma diferenciação de procedimentos e condutas de pesquisa.

The cello performer as well as the painter begin their work with some sort of concept or aim – it could be to challenge a school of interpretation, it could be to investigate the expression of content through color/texture/format. The starting point may be formulated as some sort of hypothesis – but more often as an area of interest, a point of departure for an ambitious journey. Very seldom a so called research question will be formulated because many artists do not experience this as a useful tool. Sometimes the answer (the work/product) in some way reveals the question. But quite often the artistic result of high quality may be so complex that the simplified questions will reduce the optimal perception of the quality and strength of the work. When artists are asked about how they made their work, they often demonstrate in their answers the limitations of what can be explained within a classical logical discourse. Somewhere, an unexpected decision has been taken, for reasons that can hardly be articulated, only proven by the quality of the work in the end. The continuing flow of analysis will in many cases not be specifically verbalized – but nevertheless be absolutely present, and decisive for the result. So – is this research with r, not R?⁵

5. O performer do cello, bem como o pintor começa o seu trabalho com algum tipo de conceito ou objetivo - que poderia ser para contestar uma escola de interpretação, que poderia ser para investigar a expressão de conteúdos por meio de cor / textura / formato. O ponto de partida pode ser formulado como uma espécie de hipótese - porém mais frequentemente como uma área de interesse, um ponto de partida para uma viagem ambiciosa. Muito raramente uma dada questão de pesquisa será formulada, porque muitos artistas não experimentam isso como uma ferramenta útil. Às vezes, a resposta (o trabalho / produto), de alguma forma, revela a questão. Mas muitas vezes, o resultado artístico de alta qualidade pode ser tão complexo que as perguntas simplificados irão reduzir a percepção ótima da qualidade e da intensidade do trabalho. Quando os artistas são questionados sobre como eles fizeram seu trabalho, muitas vezes eles demonstram em suas respostas as limitações do que pode ser explicado dentro de um discurso lógico clássico. Em algum lugar, uma decisão inesperada foi tomada, por razões que dificilmente podem ser articulados, apenas comprovadas pela qualidade do trabalho no final. O fluxo contínuo de análise, em muitos casos, não será especificamente verbalizado - mas não obstante estar absolutamente presente e ser decisivo para o resultado. Então - é esta pesquisa com r, não R? Tradução da autora.

Fica, portanto, clarividente que nas investigações baseadas na prática como primazia, “o arbítrio da criação artística permanece visível na obra, enquanto tende à eliminação na criação científica pelo recurso à verificação e à construção lógica.” (PLAZA, 2003, p.44).

Enfim, reitera-se, ainda com base em Plaza (2003, p. 43), que a pesquisa – (procura) de materiais, cores, formas, temas, sons, diagramas, movimentos, enfim, matérias-primas e procedimentos heurísticos – se caracteriza como meio e não como fim. Assim sendo: “Arte (produto) não é pesquisa (*stricto sensu*), mesmo que esta faça parte (*lato-senso*) de seu processo.”

3. A pesquisa no campo da arte: constatações e desafios

Conforme Malterud (2009, p.2), o debate internacional, que se estabeleceu (não de forma generalizada em todos os continentes, diríamos nós) há décadas sobre a identidade da pesquisa artística, teve sua origem em instituições de ensino de arte e os seus órgãos de financiamento, principalmente como consequência de ajustes para o ensino superior em geral, e não no ambiente profissional das artes.

Inegavelmente, este debate toca, como diz Germán Toro-Pérez (2009, p.31), na questão da validade das hierarquias historicamente desenvolvidas na ciência, as quais refletem nas estruturas de ensino e pesquisa, e são, em última análise, também uma questão de distribuição de recursos.

Assim, na perspectiva de que a pesquisa artística se qualifica no limite entre duas direções diferentes, Henk Borgdorff (2009, p.2), no texto “**Artistic Research as Boundary Work**”, argumenta que a pesquisa em arte é uma atividade tomada na fronteira entre o mundo da arte e o mundo acadêmico. Para o autor, os temas, as perguntas, bem como os resultados de tais pesquisas são julgados, e têm significado, tanto no mundo da arte quanto na academia. E a este respeito, a pesquisa artística parece diferir da pesquisa acadêmica mais tradicionais, cuja relevância e validade são determinadas principalmente dentro da comunidade de pares, dentro dos muros da academia, dentro do mundo das universidades.

Contudo, Borgdorff (2009, p. 2-3) complementa ainda que se pelo menos essa era a imagem que muitas pessoas tinham da pesquisa acadêmica até recentemente,

tal imagem é agora substancialmente alterada. Para o autor, o debate internacional sobre a relevância e a valorização da pesquisa acadêmica, o advento de programas de pesquisa transdisciplinares, e o reconhecimento de formas não tradicionais de produção de conhecimento têm mostrado que o contexto de justificação da pesquisa acadêmica reside tanto na academia quanto na sociedade. A qualidade da pesquisa é determinada por um grupo estendido de pares, no qual partes interessadas a partir do contexto de aplicação também têm alguma voz.

Nesta perspectiva, ao responder à pergunta de quando a arte prática pode se qualificar como pesquisa prática, Borgdorff (2009, p. 2-3) considera as seguintes condições: a) o objetivo da pesquisa é expandir o conhecimento e a compreensão por meio da condução de investigação inicial em e através de objetos de arte e processos criativos; b) a pesquisa de arte começa por abordar questões que são pertinentes ao contexto da própria pesquisa e ao mundo da arte; c) os pesquisadores empregam métodos experimentais e hermenêuticos que revelam e articulam o conhecimento tácito que está situado e incorporado em obras de arte específicas e processos artísticos; d) os processos e resultados de pesquisa devem ser documentados e divulgados no de forma adequada para a comunidade científica e do público em geral.

No entanto, por mais que se queira admitir que a afirmação anterior de Borgdorff dê conta de responder às diferenças, cremos, como o diz Michael Biggs (2003, p.2), que o foco da distinção não reside sobre os resultados que estão no produto de arte, mas sim nos resultados dos valores creditados socialmente ao produto. Neste sentido, tomando em referência o texto de Biggs, **"The rôle of 'the work' in research"**, partiremos para o entendimento do que efetivamente está implicado numa pesquisa em arte, na qual o trabalho, em si mesmo, firma-se como o próprio resultado da pesquisa. Uma série de pontos serão levantados como via para se admitir a ineficiência e a ineficácia de se considerar a obra, em si mesma, como uma efetiva pesquisa acadêmica.

Conforme Biggs (2003, p.3), a principal característica da pesquisa prática em arte não é o emprego de um determinado método, mas o desejo ou a necessidade de criar "trabalhos de arte" e de apresentá-los como parte de uma resposta (diríamos, em grande parte relacionada à poética do artista). Neste sentido, a prática da arte como pesquisa é diferente de muitas outras disciplinas porque não simplesmente utiliza tais objetos como evidência do que posteriormente venha a ser relatado, mas sobretudo

porque tenta apresentar esses objetos como argumento para uma interpretação por parte do espectador. Para o autor, isto se torna uma questão problemática, pois implica a noção de que o “trabalho” em si mesmo incorpora resposta ao problema de pesquisa.

Nesta perspectiva, Biggs (2003, p.2) entende que o foco da discussão não deve se ater simplesmente aos supostos resultados que se encarnam aos trabalhos de arte, nem aos materiais que foram então utilizados, mas sim, aos resultados socialmente creditados de valor. A razão para o autor focar em resultados de valor socialmente creditados é que, para ele, o paradigma para a pesquisa em artes deve ser uma obra de mérito artístico, mas portadora do conteúdo da investigação.

Para Biggs (2003, p.3), numa pesquisa de cunho acadêmico, os resultados obtidos devem ser, portanto, interpretados, em vez de serem simplesmente “lidos” (ou diríamos, simplesmente, apreendidos esteticamente). Tal fato prejudica, sobremaneira, o processo de recepção, visto que as supostas respostas buscadas pelo espectador se diluem na ambiguidade do trabalho artístico. Concordamos com o autor, pois, neste caso, Biggs entende que quando o artista define algum problema particular como uma motivação para o trabalho no estúdio, a atividade criativa, em sua abrangência, procura problematizar aquilo que lhe é familiar, levantando dúvidas ou problemas em vez de efetivamente respondê-las⁶.

Sem hesitação alguma, sabe-se que é importante que essas questões particulares venham a ser respondidas ou que os problemas venham a ser explorados. Tal ausência se torna um outro obstáculo, especialmente pois enaltece a noção romântica da obra como expressão do eu. Nesta perspectiva, Biggs (2003, p.3) mantém a sua argumentação, afirmando que é preciso diferenciar entre as atividades que estão relacionadas ao desenvolvimento pessoal do criador e à sua própria criatividade, das atividades que são significativas para os outros. Para o autor, somente as atividades significativas para os outros podem ser consideradas como pesquisa. Ou seja: *“Personal development does not make a contribution to the ‘advancement of knowledge, understanding and insight’, except in the most parochial sense, i.e. my advancement.”*⁷. (BIGGS, 2003, p.3).

6. E isto fica claro na citação de Malterud (2009, p.25), apresentado anteriormente neste artigo.

7. “O desenvolvimento pessoal não faz uma contribuição para a ‘promoção de conhecimento, entendimento e discernimento, exceto no sentido mais paroquial, ou seja, meu avanço.” Tradução da autora.

Nesta medida, se a produção decorre de desenvolvimento pessoal, e não é precursora para a produção de resultados significativos comuns, ela pode ser melhor descrita como motivação ou auto-desenvolvimento, em vez de pesquisa acadêmica. Antecipar se uma atividade será significativa para os outros (ou melhor, para as comunidades artística e acadêmica) não é uma questão de clarividência. Parte do processo de identificação do contexto envolve descobrir que outras pesquisas foram realizadas e o que por elas foi difundido na área. A tarefa de identificar porque é importante que estas questões particulares devam ser respondidas e a quem elas devam atender não pode ser considerada simplesmente ao se afirmar que os resultados são significativos, mas sim através do fornecimento de um argumento que mostre o que é efetivamente significativo (BIGGS, 2009, p.4).

Outra questão que, segundo Biggs (2003, p.4), interfere na apreensão desses resultados diz respeito ao público-alvo para o qual a pesquisa se dirige. Ao identificá-lo, em número e localização, pode-se facilitar a segmentação dos resultados da pesquisa em locais apropriados, seja em revistas, magazines, museus, etc. E, nesta perspectiva, a questão da comunicação e da divulgação dos resultados passa também a ser um fator implicado para o recebimento do apoio das agências de fomento.

Um outro tópico importante que merece ser referido a partir do pensamento de Biggs (2009, p.4) diz respeito à incorporação do conhecimento nos trabalhos de arte, a partir do ponto de vista dos estudos museológicos, como via para se entender como as formas de classificação e de exibição dos objetos afetam a percepção e a compreensão dos mesmos.

O fato de que os objetos diversos podem ser incluídos em um número infinito de diferentes taxionomias mostra, portanto, que a sua base para a inclusão ou exclusão não está incorporado nos objetos si mesmos. Esta é uma razão pela qual não se pode ter um resultado de pesquisa que consista apenas na apresentação de «obras». Tal fato se deve pois as relações entre as “obras”, elas próprias, e, entre elas e outras «obras» ou atividades no mundo, não são intrínsecas aos objetos. Objetos ou performances podem ter referências intertextuais, mas isto não implica que a natureza da relação aludida está explicitada (BIGGS, 2009, p.5).

Como argumenta Biggs (2003, p.5), a ideia foucaultiana de “episteme” assim como a noção de “mudança de paradigma” de Kuhn envolvem uma mudança não na

natureza do mundo externo, mas sim na relação percebida de suas partes, na crença de que alguns elementos podem ser mais significativos do que outros. Suposições que são gerados como consequência da análise de objetos devem, portanto, após Foucault, incluir o argumento a ser sustentado. Problematicar relações e questionar suposições implícitas é uma atividade comum em pesquisa.

Logo, a recepção de artefatos e performances, conforme Biggs (2009, p.6), depende de uma combinação de aspectos intrínsecos e extrínsecos. A interpretação é um ato intencional, no sentido fenomenológico de ativamente criar uma percepção. Nem sempre é claro qual aspecto está no trabalho, e sabe-se que novas interpretações, muitas vezes chamam a atenção para aspectos que antes não eram implícitos⁸.

Outro aspecto trazido por Biggs (2009, p.6) diz respeito à perspectiva de que cada interpretação pode ser ativamente manipulada pela maneira como as obras são dispostas. O que é suficiente para mostrar que o contexto afeta a leitura do «trabalho», a fim de reiterar que trabalhos por si só, no contexto acadêmico, não dão conta de encarnar conhecimento.

Por sua vez, esta situação é comparável com o significado das palavras individuais. Assim como as palavras têm significados no contexto das frases, ao lado de outras palavras e nos contextos sociais em que declarações sejam acompanhadas de ações, também os objetos individuais e performances desprovidas de contexto tornam-se mais ou menos desprovidos de significado. À medida que se tornam contextualizados, eles se tornam mais ou menos significativos (BIGGS, 2003, p.6).

Isto mostra que palavras ou textos não têm significado único e inalterável e, ademais, traz à tona, conforme Biggs (2003, p.6-7), um contra-argumento para aqueles que se opõem aos resultados de investigação de arte e design como sendo uma combinação de «obras» e palavras/textos, argumentando a primazia de palavras/textos sobre «obras». Pelo contrário, para o autor, é a particular combinação de «obras» e palavras/

8. Esta noção de projetar valores e alterar a noção passiva de ver para uma noção ativa de interpretação, tem uma longa história. E para Biggs (2009, p.5), esta se refere-se ao conceito de “seeing-in” de Wollheim e ao conceito de “seeing-as” de Wittgenstein, juntamente com os argumentos de Foucault contra as taxonomias naturais. Pensamentos estes que reiteram que o processo de comunicação visual e interpretação não pode confiar simplesmente nas “obras” em si.

textos que dá eficácia à comunicação. Nem trabalhos por si só, nem palavras/textos por si só seriam suficientes. O que é necessário é a combinação de trabalhos (pintura, design, poema, dança, etc] e uma exegese crítica que descreve como avança o conhecimento, a compreensão e o discernimento, isto é, a sua instrumentalização.

Por fim, traremos aqui uma última e não menos importante questão, de ordem ontológica, que diz respeito à relação da notação da obra com o seu desempenho. Conforme Biggs (2009, p.7), há diferença entre o trabalho como anotado no seu projeto e o seu próprio desempenho. Para o autor, isto não é um problema confinado ao desempenho das artes, mas a qualquer forma de apresentação que dá margem à interpretação sob a via da consumação. Mesmo admitindo que todas as formas de recepção são interpretativas, é patente que os trabalhos de pesquisa acadêmica devem ser escritos de forma tão inequívoca quanto possível, no intuito de minimizar o efeito de interpretação do leitor, no contraponto da poesia, por exemplo, que é escrita para maximizar a ambiguidade. Pois, neste último caso, a “obra” em si mesmo se faz e refaz nas vias das possíveis leituras.

Tal fato está implicado no entendimento da maneira como os artefatos operam e, por sua vez, geram contexto intertextual. Tal contextualização é mais provável de ser expressa em palavras, embora Biggs (2009, p. 8) chegue mesmo a admitir que está aberto à convicção de que a construção do contexto pode ser realizado em qualquer outro suporte. As palavras são simplesmente uma eficiente meio do estabelecimento de um contexto. Elas não têm qualquer primazia sobre as “obras”, nem é contribuição redundante a elas. O que é essencial não é nomeadamente um determinado medium, mas um determinado conteúdo, inerentes aos resultados de pesquisa e às explicações da maneira pela qual a pesquisa incorpora sua “*contribution... to the advancement of knowledge, understanding and insight.*”.⁹

Enfim, as constatações e desafios aqui expostos nos conduzem à confirmação da existência de pesquisas com distintos perfis no âmbito da arte. A questão, agora, é entender como e se elas efetivamente podem se inserir no âmbito acadêmico.

Como já dizia Plaza (2003, p.46):

9. “contribuição ... para o avanço do conhecimento, entendimento e discernimento.” Tradução da autora.

O artista-teórico põe em prática uma ação contemplativa, de examinador e especulador sistemático. Com lucidez vai ao encontro dos princípios que fundamentam a sua arte. É neste sentido que ele se opõe ao mistério e à ingenuidade em arte, pois “o inconsciente só funciona a plena satisfação quando a consciência cumpre sua missão até o limite das suas possibilidades” (Arnheim, 1980: 226). Assim, o meramente lúdico, é completado pelo lúcido, pois Mestre é aquele que domina as regras de seu jogo.

Os artistas querem entender como se processa o fazer, este é seu significado. Este querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer.

Por outro lado, a discussão aqui tratada leva-nos a repensar o efetivo papel das atividades de pós-graduação na formação e capacitação de discentes. Enfim, retoma-se a necessidade de se considerar que a arte na academia deva fazer transparecer uma metalinguagem, e que se supostamente se admite que a arte não deve ser ensinada, qual seria a diferença entre o artista autodidata e o artista pesquisador?

5. Uma possível direção

Caminhar na direção de admitir a possível criação de uma linha de pesquisa acadêmica em que a “obra” venha a ser o seu próprio resultado, a nosso ver, só se faz viável, diferenciando-se efetivamente não só os seus processos, mas também as suas qualificações. Tal proposta se faz na medida em que se pretende distinguir o que venha a ser da ordem do que se produz e experimenta com o que venha a ser da ordem dos resultados a serem socializados. No Brasil, no âmbito da pós-graduação, no nível de mestrado, já se convive com tal dualidade, ou seja, o viés profissional e o acadêmico. A questão que aqui se vislumbra é antever que implicações podem decorrer da institucionalização de um possível doutorado profissional.

Iniciaremos este tópico, destacando com base em Jones (2006 p.233), os quatro elementos básicos inerentes à obtenção de um título acadêmico, considerado em nível de doutorado. São eles: a) definição da questão ou problema de pesquisa; b) estabelecimento de um programa de investigação, considerando o problema de pesquisa; c) criação de mecanismos de supervisão que atendam as demandas específicas do estudo; d) realização de exame com apresentação das conclusões do programa de pesquisa.

No âmbito das artes, os desafios tornam-se evidentes dada a especificidade da área; logo, em referência não explícita a Jones (2006, p.233-234), trataremos aqui de enumerar algumas dessas desafiações, como síntese do que até aqui foi discutido: Como efetivamente deve-se elencar um problema de pesquisa que se justifique no contexto de sua socialização e contribuição acadêmica? Quais são as dificuldades encontradas no intuito de montar o escopo atual do conhecimento do recorte de pesquisa? Como o trabalho está sendo documentado? Quais procedimentos metodológicos são inerentes aos objetivos de pesquisa? Qual será o programa de investigação? Como o trabalho será apresentado?

Ademais, uma vez que o trabalho esteja finalizado, Jones (2009, p.234) nos lembra, ainda, que a maneira pela qual os processos e resultados são examinados revela algumas questões-chave. Segundo o autor, deve-se ter em mente como os seguintes elementos se inter-relacionam na avaliação do trabalho: a) o julgamento de valor; b) o preenchimento de critérios previamente especificados; c) a defesa da tese.

Nesta perspectiva, um perfeito entendimento daquilo que deveria ser apresentado como trabalho final vem ao encontro de se resolver o perene dilema da relação entre texto e imagem, presente nos trabalhos que envolvem predominantemente a prática artística. Por outro lado, as diferenças conceituais existentes entre a pesquisa *stricto-sensu* e a pesquisa *lato-sensu* no âmbito da arte remetem, como aqui foi visto, à necessidade de distinguir entre processo e qualificação, dando margem à validação de trabalhos a serem creditados socialmente, e não simplesmente trabalhos como resultado da individualidade de seu criador.

A definição de critérios a serem previamente prescritos deveria, portanto, circunscrever não só o que se deva solicitar ao candidato no momento de sua submissão, inerente às demandas de expressão individual e subjetiva requeridas para cada tipo de título a ser obtido; mas também o atendimento aos requerimentos institucionais, tais como os relacionados às necessidades de socialização da pesquisa, às formas de publicação dos

resultados, à forma de apresentação do trabalho final e da avaliação. Tais formalidades são necessárias e implicam em possibilidade de direcionar uma avaliação na qual haja primazia do juízo de valor, e não simplesmente do juízo de gosto.

Como já afirmou Jones (2006, p.228), a distinção entre pesquisa básica e a prática de mercado leva-nos ao centro do problema de como os julgamentos de valor são feitos na produção e na avaliação de trabalhos de arte e design.

Assim sendo, mesmo considerando os contextos diferentes inerentes à argumentação de Victor Burgin (2006), a ser aqui apresentada, e com vistas a deixar registradas a importância e a extensão da problemática da formação e da qualificação no âmbito acadêmico das artes visuais, base conceitual para as tomadas de decisão na definição dos critérios de avaliação, exporemos o ponto de vista desse autor (2006, p.4), no tocante aos diferentes títulos acadêmicos a serem possivelmente recomendados no âmbito das artes visuais. São eles: um PhD, com ênfase em história e teoria, um PhD com ênfase na prática artística e um grau de Doutor em Belas Artes.

Conforme Biggs, o primeiro exigiria uma tese comparável em tamanho e profundidade acadêmica com um PhD realizado em um departamento de Humanidades, e muitas vezes, levando o aluno a trabalhar interdisciplinarmente, por exemplo, entre Artes Visuais e Antropologia, ou Artes Visuais e História. Para fins de avaliação, a ênfase seria principalmente no texto escrito. Neste caso, seria necessária a familiaridade do estudante com os aspectos técnicos e formais do tipo de prática discutida, proporcionando um nível de intimidade com a produção de arte visual que não poderia ser conseguida simplesmente em um departamento tradicional das Humanidades (BURGIN, 2006, p.4).

Para o segundo tipo de PhD, com ênfase na prática artística, o estudante produziria tanto um longo ensaio escrito, mas também um corpo substancial de trabalho prático (que entendemos, pode ser de autoria do próprio artista pesquisador ou de outros artistas). Para a avaliação, haveria igual ênfase na escrita e no trabalho visual, por exemplo, uma investigação em que a escrita contextualizaria o trabalho prático, oferecendo uma visão sobre a história da prática da arte em questão, e interrogando criticamente as várias teorias que podem informar e legitimar tal prática. A tese resultante seria avaliada pelos seus méritos independentes, e deveria conter argumentos que poderiam ser aplicados para além do próprio trabalho prático do autor (ou dos artistas investigados). Neste caso, o depoimento de artista não seria aceitável (BURGIN, 2006, p.4).

Por fim, o *Doctor of Fine Arts* – DFA (Doutor em Artes Visuais), que responderia às exigências dos estudantes que desejassem fazer trabalho adicional além do *Master of Fine Arts* – MFA¹⁰ (Mestre em Artes Visuais). Neste caso, tais estudantes estariam interessados em ideias e escritos históricos e teóricos, mas apresentariam pouca aptidão para, ou interesse em, construir longos argumentos escritos. Para fins de avaliação, a ênfase estaria no trabalho prático. Para o exame final, esses alunos iriam apresentar ensaios curtos, notas e bibliografias, ao invés de uma tese estruturada (BURGIN, 2006, p.4).

Assim, se há títulos com especificações distintas, isto implica a necessidade de também demarcar perfis diferentes de alunos, em que suas competências representariam as aptidões e habilidades para se expressar adequadamente neste ou naquele recorte acadêmico.

Assim sendo, Burgin (2006, p.2) retrata, também, três diferentes tipos de candidatos, basicamente, com vistas a expor as suas peculiares habilidades e competências.

No primeiro caso, o doutoramento poderia fornecer um ambiente favorável para um tipo de candidato que é tanto um artista visual e que não só quer escrever, mas é capaz de escrever uma longa tese.

O outro tipo de candidato seria aquele que, apesar de ter recebido uma introdução completa para a literatura acadêmica especializada a partir de uma graduação, tem pouca experiência de prática de trabalho em artes visuais. Assim, ele estaria interessado principalmente na produção de uma tese escrita, mas estaria a procura, também, o contato próximo com um ambiente de produção de arte, que departamentos de ciências humanas não necessariamente proporcionam.

Um terceiro tipo de aluno seria aquele que realiza obras de arte e que também lê com entusiasmo, contudo estaria muito mais interessado em aplicar conceitos encontra-

10. Jones (2006, p.237) refere que em alguns centros (como o Burren College of Art, na Irlanda, em convênio com a National University of Ireland), o candidato registra-se para o MFA com a possibilidade de progressão para o DFA. No esquema proposto, estudantes de MFA e DFA compartilham o primeiro ano comum, no qual os métodos e metodologias do estúdio de arte são fortemente aplicados. No final do primeiro ano, o estudante pode cursar mais um ano com vistas a finalizar o MFA, ou ele se mantém por mais dois anos para finalizar o DFA. A obtenção do MFA reconhece a competência profissional do artista, já a obtenção do DFA reconhece uma capacidade profissional do estudante de ir além no sentido de gerar conhecimento inovador na arte.

dos em leituras distintas no âmbito de projetos práticos artísticos. A pesquisa deste tipo normalmente teria um resultado, principalmente, prático, no qual o trabalho acadêmico alcançaria um papel distinto, devendo-se definir efetivamente como o candidato estaria sendo avaliado. De forma crítica, Burgin chega a afirmar que a questão de saber se a produção de arte visual constitui a pesquisa não seria um problema tão significativo. A questão de fundo para os departamentos de artes visuais seria, então, a de tratar com a incapacidade generalizada ou a indisposição para distinguir claramente entre uma obra de arte e uma tese escrita, uma tendência para ofuscar ou ignorar as especificidades diferentes de duas formas distintas de prática (BURGIN, 2006, p.2). É aqui que se crava a necessidade de obter títulos distintos para práticas de pesquisa em arte distintas.

Ademais, corroboramos com Burgin (2006, p.4-5), ao observar que os estudantes inscritos em cursos de Doutorado em departamentos de artes visuais deveriam necessariamente apresentar tanto o visual quanto os resultados escritos de suas pesquisas para a avaliação. Para o autor (e também a nosso ver), há confusão quase universal em relação ao estado do componente da escrita em relação ao grau a ser obtido. Existem concepções muito diferentes da qualidade do argumento intelectual e da expressão escrita que seja aceitável para o nível de um PhD - não só entre os diferentes departamentos de uma universidade, mas é que tais divergências de conceitos está presente entre corpo docente dentro do mesmo departamento.

Para finalizar, complementamos algumas considerações por via das palavras de Burgin (2006, p.4-5): se este estado de coisas continua, pode-se até mesmo chegar a minar a moral do estudante e, também, a confiança do público no valor não só dos graus de pesquisa em artes visuais, mas dos graus de doutorado em geral. A universidade é cobrada para garantir a formação e a legitimação institucional de quem irá transmitir conhecimentos e habilidades críticas e analíticas para a geração seguinte. Adotar a estrutura tripartida sugerida seria uma concessão mínima para a gravidade desta responsabilidade.

A nosso ver, independe das ideologias envolvidas e das discordâncias a serem transpostas, a possibilidade de refletir sobre as diferentes tipologias aqui expostas - principalmente se considerá-las não como caixas estanques, mas como conceitos permeáveis -, pode levar-nos a obtenção de respostas acerca das efetivas necessidades de formação e qualificação do artista, neste contexto polissêmico que se vive.

Referências

- BIGGS, M. The rôle of “the work in research. In: *National Conference Practice as Research in Performance-2003*. Disponível em: <<http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>>. Acesso em: fev.2016.
- BORGDORFF, H. Artistic research as boundary work. In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchi (eds.), *Art and Artistic Research*. Zürich Yearbook of the Arts v.6. 2009. p. 72-79. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kR7tnKWjGGWJ:www.koncon.nl/blobs/Onderzoek/Artistic%2520Research%2520as%2520Boundary%2520Work.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: fev.2016.
- BORGDORFF, H. The debate on research in the arts. *Dutch Journal of Music Theory*. v.12, n.1. p.1-17. 2007.
- BURGIN, V. Thoughts on ‘research’ degrees in visual arts departments. *Journal of Media Practice*. v.7. n.2. p.101-8. 2006. Disponível em: vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml. Acesso em: fev. 2016.
- ELKINS, J. Introdoction. In: ELKINS, James(ed.). *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*. USA: New Academia Publishing, 2009, p.vii-xiv.
- FRAYLING, C. Forword. In: MACLEOD, Katy; HOLDRIDGE, Lin (eds). *Thinking through art: reflections on art as research*. London; New York: Routledge Taylor & Francis, 2006. p. xiii-xiv.
- FRAYLING, C. Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*. v.1.n.1. p.1-5. 1993/1994.
- JONES, T. A method of search for reality: research and research degrees in art and design. In: MACLEOD, Katy; HOLDRIDGE, Lin (eds). *Thinking through art: reflections on art as research*. London; New York: Routledge Taylor & Francis, 2006. p.228- 240.
- LEGIN, K. Autonomous artistic practices and research: popularization, definition and value. Tanja Passoni (trad.) *Maska*. v.28.n.159-160.p. 82-89. 2013.
- LESAGE, D. Who’s afraid of artistic research? on measuring artistic research output. *Art & Research: a journal of ideas, contexts and methods*. v.2.n.2. p.1-10. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>>. Acesso em: fev.2016.

MACLEOD, K. The functions of the written text in practice-based PhD submissions. *Working papers in Art & Design*. v.1. p.1-5. 2000. Disponível em: <https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0004/12289/WPIAAD_vol1_macleod.pdf>. Acesso em: fev. 2016.

MACLEOD, K; HOLDRIDGE, Lin. Introduction. MACLEOD, Katy; HOLDRIDGE, Lin (eds). *Thinking through art: reflections on art as research*. London; New York: Routledge Taylor & Francis, 2006. p.1-14.

MALTERUD, N. Artistic research – necessary and challenging. Texto traduzido para o inglês a partir do artigo publicado no InFormation. *Nordic Journal of Art and Research*. v.1.n.1. p.57-68. Disponível em língua inglesa: <<http://www.khib.no/media/800946/Nina-Malterud-Artistic-research-necessary-and-challenging.pdf>>. Acesso em: fev.2016.

MALTERUD, N. Can you make art without research? In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchi (eds.), *Art and Artistic Research*. Zürich Yearbook of the Arts v.6. 2009. p.24-29. Disponível em: <http://www.ninamalterud.no/pdf/tekster_kunstutd/Malterud_Art_Research_Zurich_2009.pdf>. Acesso em: fev.2016.

MATCHAM, D. Practices of legitimacy and the problem of artistic research. *Arts & Humanities in Higher Education*. v.13. n.3. p.276–281. 2014.

MOLES, A. *A criação científica*. São Paulo, Perspectiva; Edusp, 1971

MOLES, A; CAUDE, R. *Creatividad y métodos de innovación*. Madrid, Ibérico Europea; CIAC, 1977.

PLAZA, J. Arte/ciência: uma consciência. *Revista ARS*. São Paulo. v.1 n.1. p.37-47. 2003.

REED-TSOCHA, K. The studio as study: reflections on the establishment of doctoral programmes in fine art. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v.19, n. 33, p.181-186, nov.2012.

TORO-PÉREZ, G. On the difference between artistic research and artistic practice In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchi (eds.), *Art and Artistic Research*. Zürich Yearbook of the Arts v.6. 2009. p.30-39.