
A R T E E

— AS ARTES DO COLÉGIO —

U N I V E R

— VOLUME 1 —

S I D A D E

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 1 - ARTE E UNIVERSIDADE

AS ARTES DO COLÉGIO

Volume 1 – *Arte e Universidade*

DIRECÇÃO DA COLECÇÃO:

Rita Marnoto

COORDENAÇÃO:

António Olaio

DESIGN:

Marta Matos

EDIÇÃO:

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:

Simões & Linhares

LOCAL DE EDIÇÃO:

Coimbra

DATA DE EDIÇÃO:

2016

ISBN:

978-989-99425-6-1

DEPÓSITO LEGAL:

-

O original foi sujeito a apreciação científica por:

Roberto Gigliucci (Universidade de Roma, La Sapienza)

Fernando José Pereira (Universidade do Porto)

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 1 - ARTE E UNIVERSIDADE

NO COLÉGIO DAS ARTES

ANTÓNIO OLAIO

Originalmente, em 1547, no nome «Colégio das Artes» entendiam-se por artes as artes da gramática, língua latina, portuguesa, grega, elementos de história e geografia e as matemáticas elementares, leccionadas neste colégio enquanto preparação para o ensino universitário.

Esta origem, no novo contexto deste Colégio das Artes do séc. XXI, pode ser interessante na reflexão sobre a entrada da arte no ensino universitário. Seria certamente com alguma relutância que assumiríamos a palavra artes, assim, no plural, não fosse a apropriação do nome deste lugar em que nos encontramos.

Até porque já faz parte da singularidade da arte o facto de ser plural. Uma singularidade plural, ou uma pluralidade singular.

É qualidade de todas as palavras, certamente não só da palavra arte, o facto de serem, sempre, compostas, produto de relações entre várias coisas. Neste sentido, Duchamp torna a coisa ainda mais eloquente ao mostrar a possibilidade da criação de dicionários onde, em vez de palavras, existiriam frases, ou outros onde em vez de palavras, existiriam filmes, filmes de coisas tomadas de perto, de muito perto, ao ponto de o detalhe tomar o lugar do todo. Palavras como imagens ou imagens como palavras, nestes dicionários feitos de signos telescópicos ou de signos macroscópicos.

Na sua miríade de relações, o nome «Colégio das Artes» ganha mais sentido por ser também o nome deste edifício do qual só ocupamos uma parte. Uma parte que tem o despudor de se assumir como um todo. Por outro lado, a história dos primeiros anos deste edifício, sem que nunca tivesse abandonado o nome, sustenta a substância da missão deste novo Colégio das Artes ao desfocar a ideia de arte para «artes» que se deveriam dominar para enfrentar desafios mais complexos na busca de conhecimento, ensino propedêutico para a universidade.

Esta circunstância da associação da ideia de arte a estas outras «artes» faz colocar a arte a par das formas de procura de conhecimento que compõem a universidade, sublinhando-lhe, assim, a sua condição

de produto do pensamento e catalisação de pensamento. Diluindo-lhe quaisquer equívocos de uma condição puramente circunstancial, libertando-a dos atavismos do hábito e da mera acepção de algo que é arte porque assim se designa, para algo que é arte porque o é. É a dinâmica de o ser, é o exercício da arte que a define, que ajudará a definir a abrangência da ideia de arte.

Por outro lado, ao ter o nome do edifício onde está, ao ter o nome de um edifício, o Colégio das Artes ganha uma forte relação com a objectividade. Na manutenção de um nome para um edifício cujo uso o tem afastado do sentido da sua designação original, esta expressão «Colégio das Artes» esvazia-se no sentido de uma materialidade, de uma objectividade que se acentua pelo próprio facto de já ter sido, entretanto, um hospital. E as qualidades deste espaço muito devem a razões higienistas, funcionalistas, de um hospital.

Esta contingência de vermos aqui aproximadas a ideia de arte e a ideia de hospital, mais do que a produção de um absurdo encantador, parece surtir uma extraordinária clarificação de sentido, na forte relação da arte com a materialidade. Da relação entre imagem e materialidade que caracteriza a relação de cada indivíduo consigo e com os outros.

O contexto deste novo Colégio das Artes numa universidade como a de Coimbra e o forte sentido simbólico desta universidade reforçam a possibilidade da actividade deste colégio ser projectada no questionamento do lugar da arte no ensino universitário e do lugar da universidade na arte.

É este sentido que alimenta a nossa acção no Colégio das Artes e foi neste sentido que organizámos, com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e o Centro de Estudos sociais da Universidade de Coimbra, este Encontro Arte e Universidade.

Procuramos aqui, sobretudo, a relação entre o conceito de Arte e o de Universidade, espaço de reflexão onde a relação entre Arte e Investigação tem lugar, mas onde esta relação encontra sobretudo sentido ao participar numa plataforma de discussão que está antes das contingências do universo académico. O universo académico é o lugar onde estas questões podem ganhar expressão, muitas vezes

por necessidade. Mas, numa outra escala, o universo académico é, e ainda bem, para conforto e autoconfiança da nossa espécie, um dos sucedâneos possíveis de universos bem mais vastos, a que vamos acedendo através de coisas como a arte.



Detalhe de painel de azulejos existente numa parede do claustro do Colégio das Artes, assinalando o primeiro Curso de Urologia em Portugal.

ENCONTRO ARTE E UNIVERSIDADE

PEDRO POUSADA

O Colégio das Artes realizou no dia 30 de Maio de 2013 o encontro «Arte e Universidade» que se debruçou sobre a problemática dos Doutoramentos em Arte. A iniciativa consistiu numa série de conferências e mesas redondas reflectindo sobre a relação entre Arte e Universidade em específico no âmbito da investigação académica. O evento foi dividido em 3 painéis temáticos: Arte e Investigação, Arte como Investigação, Investigar Arte.

Esta iniciativa propôs-se enriquecer a discussão que tem decorrido nas instituições superiores de ensino artístico nacional sobre os conteúdos, as estruturas curriculares e as metodologias a desenvolver na realização de cursos de Doutoramento com uma componente teórico-prático-artística.

Coube ao Professor James Elkins (crítico de arte e historiador de arte/Professor na School of Art do Art Institute of Chicago, onde é também E.C. Chadbourne Chair no Department of Art History, Theory, and Criticism) proferir a primeira conferência que tratou especificamente do levantamento que tem vindo a fazer dos diferentes cursos de doutoramento em Arte que existem ao nível global, tendo observado que nesta fase a literatura administrativa e teórica produzida, assim como o número de instituições atingiram desde 2011 uma dimensão que impede o seu acesso, revisão e crítica por um único investigador. O *studio-art PhD* é uma «temática expansiva» por demais complexa quer pela sua novidade (é um produto curricular que apesar de poder remontar à década de 1970 adquiriu no século XXI uma importância acrescida como critério de qualificação dos estudantes de arte que estão a sair da academia, sendo actualmente, explicou, 280 as instituições que conferem esse grau académico ao nível mundial), quer pela dificuldade em identificar coincidências conceptuais e metodológicas quanto ao que os seus variados e multinacionais contribuintes querem dizer, por exemplo, com «investigação através da arte» e «investigação através do conhecimento».

Elkins notou igualmente as diferenças entre os cursos norte-americanos e europeus e o peso relativo quer do ateliê quer das dinâmicas mais específicas do ensino universitário (aulas, seminários, conferências) na definição do perfil curricular. Referiu também como «investigação em artes visuais» e «conhecimento em artes visuais» são conceitos que ainda não estão devidamente clarificados nas instituições de ambos os territórios. Também a duração do curso (2, 3, a 6 anos) e o perfil interdisciplinar dos supervisores pode variar de instituição para instituição.

Devido à significativa extensão demográfica dos autores e ao facto de ainda não existir uma redundância de autores nas diferentes produções editoriais sobre Artistas com PhD, nem esses autores procederem de forma sistemática a estudos de cruzamento comparativo dos currículos desses diferentes cursos, Elkins observa a probabilidade da disseminação do *studio-art PhD* se fazer por tentativa e erro e de um modelo de ensino possuir numa determinada instituição o mesmo tipo de fragilidades e contradições que outro modelo situado numa diferente zona do globo. A criação de redes e a valorização do contacto e da troca de experiências foi valorizado por Elkins como uma metodologia de apuramento aproximativo do que pode ou não funcionar. Entretanto relevou a importância de se evitarem simplificações e homogeneizações, notando que existem diferentes culturas de PhD e indicando as mais significativas: o modelo nórdico, o modelo UK, da China e do Japão.

Após a apresentação do Professor Elkins seguiram-se alguns minutos de perguntas em que o ênfase foi colocado na tentativa de encontrar pontos de contacto entre a metodologia científica do trabalho académico e as práticas artísticas vocacionadas para a investigação.

A primeira mesa tratou da relação entre Arte e Investigação contando com a presença de António Pinho Vargas (músico/Professor da Escola Superior de Música de Lisboa/ investigador do CES) e de Jorge Figueira (arquitecto/crítico/ Professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra/investigador do CES). Miguel Leal (artista/Professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) não esteve presente devido um imprevisto de última hora.

A moderação coube a Maria João Gamito (artista/Professora da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa).

António Pinho Vargas falou da sua experiência enquanto docente de um curso artístico e das dificuldades que encontrou em compatibilizar o desenvolvimento da sua investigação de doutoramento com um curso eminentemente prático e com uma escolástica própria ligada à tradição da musicologia e ainda dividida sobre o que deve ser um doutoramento em Música. A sua contribuição para o debate dirigiu-se no sentido de relevar os pontos de contacto que a problemática da investigação pode estabelecer com a própria reflexão artística, isto é, os momentos em que são mutuamente inclusivos os conteúdos do fazer artístico e os da sua análise crítica.

Jorge Figueira partiu da leitura das tipologias propostas por James Elkins no seu livro *Artists with a PhD* para interrogar o enquadramento da investigação sobre a prática artística autoral na academia, onde inclui o trabalho do arquitecto. A sua contribuição questionou as estratégias adequadas para fazer o projecto sair da sua condição subalterna enquanto objecto de estudo da pesquisa doutoral. Jorge Figueira insistiu em descrever o debate que atravessa o pensamento dos arquitectos sobre o PhD e em particular o modo como o conhecimento e o material empírico, desenvolvidos pela obra arquitectónica, assim como pelo seu processo de produção, podem ser constituídos em matéria de facto de um PhD.

A moderadora do debate, Maria João Gamito, procedeu a um sumário das intervenções e salientou, entre desencanto e crítica, como a Arte – enquanto prática, obra, forma, método – se torna um grande ausente sempre que o discurso sobre a arte adquire contornos burocráticos. O fazer artístico permaneceu o grande sujeito das contribuições desta mesa que se interrogaram sobre o meio de torná-lo soberano numa construção académica, o PhD, valorizando a partilha de conhecimentos e a sua socialização. A conclusão foi sobretudo interrogativa, ou seja, como tornar a Arte num material auto-reflexivo sem se tornar auto-referencial, como manter a sua autonomia ao mesmo tempo que se obriga o seu autor a pensar no outro, com nome e competências definidas, isto é, os seus pares e a comunidade académica, como seu interlocutor.

A mesa seguinte, Arte como Investigação, com moderação de António Olaio (artista/Director do Colégio das Artes) e Lúcia Matos (Professora da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), retomou a mesma problemática – o que significa um Doutoramento em Arte – mas posicionando-se na perspectiva «da outra parte» que se quer fazer ouvir, os académicos não-artistas, insistindo na importância do esqueleto estrutural de qualquer investigação, a relação problema-solução, ou seja, a tríade cartesiana hipótese-método-verificação, não poder ser aduzida à esfera artística, uma vez que as questões do verdadeiro e do falso, do autêntico e do artificial não são balizas fundamentais da sua génese e permanência. Lúcia Matos referiu que estamos perante duas definições provavelmente incompatíveis e que o debate não se pode basear numa refundação/deformação do que é a investigação doutoral. Segundo a interveniente, os artistas, e houve algumas vozes na audiência que reiteraram este posicionamento, se desejam realizar um PhD, têm que se moldar às regras do jogo académico.

João Onofre (artista plástico) falou sobretudo da sua experiência profissional e da enorme aprendizagem e dinâmica relacional que foi desenvolvendo ao longo dos anos com as suas múltiplas actividades e o trabalho de colaboração com os muitos profissionais que participaram na produção dos seus vídeos. A sua actividade de videasta e as preocupações performativas ligadas a esse trabalho proporcionaram-lhe, explicou, um *learning by doing* transdisciplinar.

Manuel Portela (artista/Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) leu um texto redigido sob a forma de diálogo muito semelhante aos das velhas querelas entre antigos e modernos, em que jogou com os conceitos de investigação e de arte, adensando ainda mais a problemática, ao mesmo tempo que emprestava ao debate um ambiente performativo e lúdico. Ninguém ficou indiferente a esta crítica aos riscos autotélicos da discussão sobre Arte e Investigação.

A Professora Filomena Molder (escritora e filósofa/Professora da Universidade Nova de Lisboa) proferiu a segunda conferência, «Asma e Cinema» (análise de um filme de Joris Ivens, *Une histoire de vent*, 1988). O texto de Filomena Molder debruça-se sobre a imagem em

movimento como suporte poético, como ferramenta autobiográfica e território das indeterminações entre o realismo do documentário e a ficção do cinema. Filomena Molder contextualizou Joris Ivens como um cineasta que «queimou os dedos no fogo interdito» (Louis Aragon, *Les yeux d'Elsa*, 1942), filmando do lado de dentro e numa perspectiva de *partisan* as convulsões do século passado. A proposição foi ler o filme de Ivens como um enorme poema visual onde se conjugam mito, ansiedades e contingências quotidianas (a asma, o medo de respirar, o debate com um arqueólogo insensível aos artifícios do cinema), desencantos presentes e sobretudo a expectativa «de vento», a espera do vento e a estória filmada dessa espera. O ênfase de Molder foi no sentido de tornar a análise, portanto o trabalho crítico, um complemento, um epigrama do próprio filme. Domina aqui a dualidade escrita/leitura como parceria da imagem que por sua vez ingressa como objecto móvel no espaço-tempo. A imagem funciona como registo do que aconteceu e continua a acontecer (quando o filme se mediatiza) e como coisa registada, como objecto de uma hermenêutica.

A última mesa, que tratou sobre Investigar Arte, foi moderada por Delfim Sardo (curador/Professor do Colégio das Artes) e contou com as participações de Joana Cunha Leal (Professora da Universidade Nova de Lisboa), Rita Marnoto (Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes) e Pedro Pousada (artista/ Professor do Colégio das Artes).

A intervenção de Joana Cunha Leal discutiu a invenção da arte como objecto de investigação pela história da arte, caracterizando as bases do projecto disciplinar da história da arte e contrastando o posicionamento trans-histórico (ou fora da história) com que as artes, sobretudo da visão, reivindicam a autonomia e soberania do seu objecto e a lógica historicista que reconstitui os fenómenos macro e micro sócio-culturais que estão na génese desse mesmo objecto.

Rita Marnoto, tomando como ponto de partida a génese do cosmos e o simbolismo das musas, tratou a questão da memória no trabalho artístico e da categorização e ordenamento dessa experiência através da musealização e do arquivo. Os vestígios do que a arte já viveu constituem parte intrínseca da sua identidade. As razões da

arte ser o seu próprio estranhamento, um corpo cada vez mais irreconhecível para os seus leitores/espectadores, não impede que a questão do já vivido e do poder da experiência estejam marcados na produção artística contemporânea.

Pedro Pousada orientou a sua intervenção para alguns dos artistas que têm integrado a sua pesquisa sobre as relações entre cultura artística e cultura arquitectónica. Debruçou-se sobre o conceito de uma autonomia artística de portas batentes que se manifesta na obra de autores como Kurt Schwitters e Constant Nieuwenhuis, conceito esse que agrega ao de Idiorrítmia, desenvolvido por Roland Barthes num dos seus seminários no College de France.

Delfim Sardo procedeu a uma síntese pertinente das intervenções e reflectiu sobre os aspectos relacionais entre a Academia e o sistema artístico, em concreto o problema da legitimação e qualificação dos artistas pela sua prática e a forma como essa tradição pode vir a ser subvertida pela indefinição dos limites e impactos sócio-culturais do que é um artista com PhD e um artista que possui uma carreira consolidada e legitimada por mecanismos sem vínculos académicos. A experiência demonstra que os dois casos não são reversíveis. Um artista com PhD não é necessariamente um artista que deixa a sua autoria na história da arte e um artista sem PhD não é obrigatoriamente um autodidacta no campo das discussões académicas.

A vivacidade do diálogo que acompanhou este conjunto de intervenções reflecte-se bem nos contributos de Carlos Vidal, José António Bandeirinha, Susana Mendes Silva e Luís António Umbelino incluídos neste volume.

O balanço possível deste encontro é que se consolidaram perspectivas sobre o que é possível e necessário fazer para garantir a credibilidade e a viabilidade do *studio-art PhD*, assim como se reconheceu a importância de se conceberem projectos que se organizem em *network* no sentido de ampliar as potencialidades e os conhecimentos que cada grupo possui sobre esta matéria de grande complexidade quer semântica e conceptual, quer administrativa e institucional. A troca de experiências, o contraditório, as questões de carácter programático, as relações entre o sistema académico e o sistema artístico foram atendidas de um modo criativo e estimulante.

AS MUSAS NO COLÉGIO DAS ARTES

RITA MARNOTO

No princípio eram as Musas. Eram nove. Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polimnia, Tália, Terpsicore e Urânia. É o que diz Hesíodo, logo nos primeiros versos da *Teogonia*:

Comecemos por cantar as Musas Helicónias,
senhoras da grande e divina montanha do Hélicon
as que dançam com os seus pés delicados em volta da fonte
de águas violáceas e do altar do Crónida todo-poderoso. (vv. 1-4)

Hesíodo é, juntamente com Homero, um dos mais antigos poetas da cultura ocidental de que há notícia. Viveu entre os séculos VIII e VII a.C., e o seu poema *Teogonia* é dedicado às origens do cosmos, dos deuses e das deusas.

No seguimento destes versos iniciais, em que inscreve as Musas criadoras na génese do universo, explica que Zeus passou nove noites seguidas no leito de Mnemosine. Um ano depois, nasceu o fruto desse amor, as Musas, que são rigorosamente nove, mas cujo intelecto, diz Hesíodo, conflui numa só ideia – elas são *ὁμόφρονες* (v. 60), *homophronas*, de *homoios* (igual) + **phron* (conhecimento, inteligência, harmonia, grandeza). Não existia, pois, qualquer hierarquia entre elas. Eram, no seu conjunto, entidades dotadas de excepcionais faculdades, e a isso fazem alusão dois símbolos em particular, o lugar onde moram, uma colina, e a proximidade de uma fonte. Hesíodo coloca-as no monte Hélicon, mas outros autores que depois virão dar-lhes-ão como habitat o Parnaso ou o Pieros. Também a sua fonte, o Hipocrene, se transmutará em muitas outras nascentes. A colina e a fonte reificam a capacidade de criação que lhes é própria, elevando-as à categoria do sagrado. É que elas concedem aos mortais o dom de serem, também eles, criadores de arte. Fonte de conhecimento e veículo privilegiado da transmissão desse mesmo conhecimento, as Musas são uma *institutio*.

A sua origem paterna, de Zeus, garante-lhes uma posição de poder, sendo até capazes de prever o futuro dos mortais. De sua mãe, Mnemosine, receberam a faculdade de perpetuar a memória. Por isso, instituíram uma ordem, com o *museu*, que disciplina o que o passado legou ao presente como arte, ou com a *música*, que é som e ritmo gráfico.

Essa ordem era também classificatória. Cada uma das nove irmãs dominava um campo das artes e andava acompanhada pelos respectivos *crafts*, confirmados por uma tradição iconográfica secular. Calíope, a poderosa musa do canto épico, trazia um pergaminho ou um livro e uma pena ou um buril. Clio, que era a protectora da história e da eloquência, pelo que dominava as relações políticas, também se fazia acompanhar de um pergaminho ou de um livro e, além disso, de uma trombeta. Erato, a musa da poesia lírica, segurava uma lira. Euterpe, a da música, uma flauta. Melpomene, a da tragédia, uma máscara trágica, uma grinalda e uma clava. Polimnia, a musa dos hinos sagrados, andava encoberta numa túnica e num véu. Tália, a da comédia, era representada com uma máscara cómica, uma coroa de hera e uma vara de pastor. Terpsicore, a da dança, segurava a lira e o plectro. Urânia, a da astrologia, o globo e o compasso.

Este alinhamento categorial e racionalista prevaleceu ao longo de séculos. Hoje, soa claramente como uma fábula vinda de outros tempos. De facto, provém das origens do cosmos, tal como as descreve Hesíodo. Mas foi por esta via que se instaurou, reproduziu e afirmou o cânone da arte ocidental, ao longo de toda aquela trajetória descrita pelos períodos clássicos.

Assenta num paradigma classificatório e prescritivo. As artes organizam-se por campos específicos e obedecem a regras de composição. São os séculos do tratado, da poética, do dicionário de tropos e imagens, do exemplo, da *bottega* do miniaturista. A função normativa exerce-se através de duas grandes tipologias de prescrição. Uma, consiste no repertório de regras explícitas, como é o caso do tratado, seja ele de arquitectura (Vitruvius, Palladio), de pintura (Alberti, Francisco de Holanda) ou de retórica (Horácio, Boileau, Francisco José Freire). Outra, manifesta-se implicitamente através de um conjunto de práticas e exemplos, como os templos gregos, o *tempietto* de Borromini,

os entrecos da mitologia clássica, o Cancioneiro de Petrarca ou as parábolas religiosas. Jurij Lotman designou o primeiro grupo como o das culturas gramaticalizadas e o segundo como o das culturas textualizadas. As culturas textualizadas caracterizam-se por um manejo menos consciente do conjunto de regras em causa, o que cria condições para uma incidência privilegiada sobre o nível da expressão, ao passo que a explicitação de regras próprias das culturas gramaticalizadas propicia uma reelaboração de conteúdos. Por conseguinte, a liberdade criativa fica contida na regra.

As fragilidades deste paradigma começam a aflorar por finais do século XVIII, com a estética do sublime. É sintomático que andem ligadas à desmontagem da sobreposição entre pintura e poesia. A comparação da poesia com a pintura foi consagrada pela *Arte poética* de Horácio, que cunhou a expressão *ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia). No célebre *Laoconte* (1766), Lessing, ao distinguir claramente matéria artística e prescrição, introduz uma brecha na ideia de que a arte é universalizante, e em breve irá ser igualmente minada a existência e a aplicação de uma norma global.

A partir desse momento, as Musas deixaram de pensar com uma só cabeça. A poesia é a arte do tempo, da discursividade. A pintura é a arte das cores e das formas. Lessing admite ainda as regras, mas em função das emoções. As boas regras devem ser geradas espontaneamente, para suscitar a participação do público. O passo seguinte, para um confronto com a ordem antiga, será dado por Schiller, com a problematização do sublime. No seu tratado *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1791), fica contida uma defesa frontal da liberdade do criador artístico, sem a qual o deleite, a emoção e o gosto não existem. Tem por corolário a autonomização de arte e moral, na senda daquela separação entre política e moral que Maquiavel já tinha levado a cabo, de forma pioneira, no século XVI, e que marcou o nascimento das ciências políticas. É que para Schiller, a beleza estética tem precedência sobre a moral. A primeira é condição da segunda. Se for procurada em liberdade, poder-se-á erigir em potente alavanca da moral.

A questão da beleza sofrerá uma grande evolução com os escritores românticos. Quando John Keats, o malgrado poeta da segunda geração do Romantismo inglês, escreve a sua *Ode on a Grecian Urn*, publicada em 1820, retoma a questão da beleza estética para a associar à verdade, mas os termos em que o faz conferem à beleza uma fluidez extremamente abrangente:

Beauty is truth, truth beauty, – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. (vv. 49-50)

Os nomes da fonte do Hipocrene, onde Hesíodo dava de beber às Musas, multiplicam-se. Águas da verdade, da beleza, do conhecimento e das emoções, com mais ou menos gosto.

Continuando até àquele episódio fatal para as filhas de Mnemosine e se calhar para toda a arte contemporânea, quando Duchamp mandou empacotar e enviar para o Salão dos Independentes de Nova Iorque o *readymade* a que chamou *Fountain* (1917). A partir de então, a fonte das Musas deixou de estar ou no Hélicon, ou no Parnasso, ou no Pieros. Pode estar em qualquer lugar e pode ser virada ao contrário. Trata-se, sem dúvida, de um ponto-chave daquela plataforma, que não é tão exígua quanto isso, onde arte de vanguarda, gosto estético e verdade se articulam em torno de uma subjectividade que dispensa a moral.

Essa imersão da subjectividade no fontenário da arte traz à superfície os fragmentos de uma ordem categorial, o desvanecimento da distinção disciplinar, a expansão, diversificação e intersecção de suportes e veículos artísticos, a reversibilidade entre espaço e não espaço da arte. Dá a todos os mortais a possibilidade, não necessariamente de subirem até ao Hélicon, ao Parnasso ou ao Pieros, mas de fruírem, num horizonte a perder de vista, *la prairie*, como se diz em bom inglês do outro lado do Atlântico.

Então, Clio pode passar a trombeta a Urânia, que é a musa da astrologia, e Melpomene, a musa da tragédia, não desdenhará de trocar a sua máscara com Tália, a musa da comédia. Aqui, poderíamos chegar a Bruce Nauman e à problemática do inepto, mas esse é outro caminho, e a grande questão que nestas reflexões está em causa é investigar arte.

As Musas não vão tão só perdendo os seus atributos identitários. Quando De Chirico compõe a tela intitulada *Le Muse Inquietanti* (1917), as Musas são apenas duas, a quantidade mínima para usar o plural, tanto que em grego há uma declinação específica para o plural de dois, o dual. Os seus adereços são irreconhecíveis, e uma delas tem a cabeça desmontada. Já não é uma máscara de tragédia ou de comédia, podendo mesmo servir para ambas, lembra uma máscara africana e encontra-se pousada junto aos seus pés. Apolo saiu do centro do fresco que Raffaello Sanzio pintou na Stanza della Segnatura, *Parnaso*, para ficar na sombra, num pedestal maneirinho. As reacções suscitadas pelas duas filhas de Mnemosine sobreviventes não podem deixar de ser de inquietude, e as regras da pintura de De Chirico visam estimular a participação do público. Inquietude pela passagem de um tempo desconjuntado, pela deslocação de pontos de perspectiva e de valores, pela aridez geométrica da praça de Ferrara que lhes serve de cenário. Ao fundo, a *institutio* – a sede do poder, a fonte do saber, a escola de poesia e boas maneiras que foi o castelo de Ferrara. Nele floresceu uma das mais brilhantes cortes da Europa renascentista, ao tempo da dinastia d’Este, e uma escola de performance cujas normas foram sistematizadas por Baldassare Castiglione no tratado *Il Cortegiano* (1528), para logo serem seguidas nas grandes cortes.

De Chirico ilustra um exemplo de desafio à vanguarda vindo da própria vanguarda. Formara-se na Academia de Belas Artes de Munique, donde passou ao ambiente de ateliê das vanguardas parisienses. Insatisfeito, na década de 1920, pouco depois de ter pintado *Le Muse Inquietanti*, voltou à academia.

As águas fluem com rapidez. Assim se chega ao movimento que nas décadas de 1960 e 1970 ligou Nova Iorque à Europa, e que escolheu como designação uma etiqueta aquática, *fluxus*. Depois vieram também os canais e as gôndolas que percorrem *The Venetian Las Vegas* de KingStubbins (1997-1999). Mais perto, os ateliês de estátuas instalados à beira de qualquer Estrada Nacional, que oferecem uma larga margem de opções, entre vários e interessantes tipos de fontenários, de Apolos e de Musas.

Isto para dizer, em breve e através de alguns pontos direccionais, como as interrogações básicas que hoje se colocam ao investigador que vai trabalhar sobre arte carregam o peso de uma história e de uma reflexão longínquas, a que a contemporaneidade conferiu uma dimensão que, de tão paradoxal, se faz inquietante. *Que* pesquisar, *como* pesquisar, *para quê* pesquisar são questões que remontam a textos fundacionais da literatura ocidental. Qualquer resposta que hoje lhes seja dada não pode prescindir, porém, daquela condição *homophrona* que ligava as Musas entre si, e que na actualidade se alarga por novos territórios. Dentro do quadro histórico aqui chamado à colação, as respostas ao *que* pesquisar, *como* pesquisar, *para quê* pesquisar, hoje talvez mais do que nunca, só podem ser dadas no seio de uma rede de negociações, não só entre artes e práticas artísticas diferenciadas, como também entre agentes e públicos envolvidos em situações pragmáticas.

Ora, a questão que neste momento se coloca diz respeito a uma investigação vinculada a uma pedagogia, a um trabalho didáctico e a uma *institutio* que é o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Passo a enunciar, então, três questões-base a considerar:

1. Uma instituição tem um papel formador e a formação implica escolhas e valores, quanto ao que se estuda e à forma como é estudado. Todas as instituições universitárias se confrontam, neste momento, com a desagregação do cânone.

Contudo, os seus reflexos têm uma incidência mais visível no campo das artes, em virtude do radicalismo das mudanças mais recentemente verificadas, do seu impacto mediático e do alastramento das subjectividades estéticas. O necessário reconhecimento de critérios calibrados e coerentes nasce do debate e da sua promoção. Duchamp virou o *readymade* ao contrário.

2. Uma instituição tem um papel gerador, ordenador e sistematizador do saber, e é uma das primordiais vias através das quais o conhecimento é transmitido. O conhecimento académico exprime-se por via discursiva e é conceptual, além de requerer parâmetros de valor. Contudo, esse saber cruza-se, na escola de artes, com a prática da arte. No Colégio das Artes não se ensinam práticas artísticas e as práticas artísticas, por si só, não têm as características de discursividade e abstracção metódica requeridas à instituição universitária. Quando as Musas desceram do Hélicon, deram aos mortais a possibilidade de discorrerem acerca dos seus *crafts*.

3. O quadro disciplinar das artes sofreu grandes mudanças do foro epistemológico, donde resultou o potenciamento de vastas áreas de fronteira com a sociologia, com a antropologia, com a informática ou com a física. As hesitações qualitativas que pelos motivos apontados infiltram a investigação artística favorecem então a formação de um vazio epistemológico ocupado por disciplinas com outro lastro quantitativo. A investigação sobre arte enriquece-se por essa abertura a novos métodos, fraqueja se apear o seu objecto. A estátua de Apolo está na sombra.

Hoje, as Musas perderam a cabeça e o Hélicon ficou desertificado. Mas Hesíodo também não escondia as suas perplexidades acerca das filhas de Mnemosine, quando colocava na sua boca as seguintes palavras:

Nós sabemos dizer muitas falsidades,
[que se parecem com a verdade;
mas também, quando queremos, proclamamos verdades. (vv. 27-28)

A investigação sobre a arte em domínio pedagógico é também ela terreno de mediação entre muitas verdades e falsidades. Talvez seja esse o espaço da infecção de Groyes ou da advertência de Boaventura Sousa Santos, quando recorda às Universidades o papel que lhes cabe na transmissão do saber institucional a um público de massas.

Foi utilizada a tradução: Hesíodo, *Teogonia trabalhos e dias*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, intr. trad. e notas de Ana Elias Pinheiro, José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

AUTORES

ANTÓNIO OLAIO (Sá da Bandeira, Angola 1963), artista plástico. Professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, tendo apresentado, em 2000, dissertação de doutoramento, construída a partir da obra de Marcel Duchamp. Director do Colégio das Artes e investigador do Centro de Estudos Sociais da UC.

PEDRO POUSADA (1970) is an Assistant Professor at the Architecture Department of FCTUC and at the Colégio das Artes PhD programme. He is also a researcher at CES (Centro de Estudos Sociais – UC) and a visual artist with a comprehensive experience in the field of contemporary drawing. He is also a board member/curator of the Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC). His artwork is regularly shown in individual and collective exhibitions.

JAMES ELKINS (Ítaca, Nova Iorque, 1955), historiador de arte. Estudos graduados em História da Arte e também em Pintura, doutoramento em História da Arte pela Universidade de Chicago em 1989. Desde então é Professor no Art Institute of Chicago, Department of Art History, Theory and Criticism. Os seus escritos versam a teoria das imagens, sendo de assinalar as suas publicações em torno da investigação em arte, nomeadamente em contexto académico.

CARLOS VIDAL (Lisboa, 1964), artista e professor na FBAUL. Participa em exposições desde 1991. Representado em colecções particulares e institucionais (MAC-Serralves, Porto; MEIAC, Badajoz; CAV, Coimbra, etc.). Publicou vários livros sobre arte, destacando-se o mais recente *Invisibilidade da pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*.

JOSÉ ANTÓNIO BANDEIRINHA (Coimbra, 1958), arquitecto pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Professor Catedrático do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Investigador do Centro de Estudos Sociais da UC.

MIGUEL LEAL (Porto, 1967), artista plástico. Estudou Artes Plásticas, Pintura, História da Arte e Comunicação e Linguagem no Porto e em Lisboa. É professor na Faculdade de Belas Artes da UP [www.ml.virose.pt].

SUSANA MENDES SILVA (Lisboa, 1972), artista plástica e docente universitária. É doutorada em Arte Contemporânea, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, com a tese baseada na sua prática performativa – *A performance enquanto encontro íntimo*.

LUÍS ANTÓNIO UMBELINO é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador do CECH-FIUC e do projecto «Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor» (Dirección General de Investigación Científica y Técnica del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad – Espanha). Publica regularmente em Portugal e no estrangeiro sobre o horizonte da tradição reflexiva francesa, da fenomenologia francesa e da hermenêutica filosófica e interessa-se particularmente pelas temáticas filosóficas da corporeidade e do espaço.

RITA MARNOTO é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao estudo da Literatura Comparada, com relevo para os estudos interartes, as relações entre a Literatura Portuguesa e a Literatura Italiana, bem como os estudos de tradução, com incidência sobre várias épocas e vários autores.

ÍNDICE

NO COLÉGIO DAS ARTES

ANTÓNIO OLAIO

5

ENCONTRO ARTE E UNIVERSIDADE

PEDRO POUSADA

9

FIVE CULTURES OF THE PHD AROUND THE WORLD

JAMES ELKINS

15

ARTE / UNIVERSIDADE: METÁFORAS E APORIAS

CARLOS VIDAL

21

ARTE E UNIVERSIDADE

JOSÉ ANTÓNIO BANDEIRINHA

31

OS NOMES QUE DAMOS ÀS COISAS (ACIDENTES, COINCIDÊNCIAS E EXPLICAÇÕES)

MIGUEL LEAL

35

SER ARTISTA, SER DOUTOR/A

SUSANA MENDES SILVA

39

ÍNDICE

SOBRE O HÁBITO DE DANÇAR NOTAS PARA UMA ESTÉTICA PRÉ-HUMANA DO MOVIMENTO

LUÍS ANTÓNIO UMBELINO

45

AS MUSAS NO COLÉGIO DAS ARTES

RITA MARNOTO

55

AN ONGOING DEBATE: ART AS ACADEMY AS ART

PEDRO POUSADA

63

AUTORES

75

VOLUME 1
ARTE E UNIVERSIDADE

VOLUME 2
VANGUARDAS