

EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS DE  
**NILZA HAERTEL**  
RECORTE DE UM ACERVO

MARISTELA SALVATORI E HELENA KANAAN  
ORGANIZADORAS



EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS DE  
**NILZA HAERTEL**  
RECORTE DE UM ACERVO

MARISTELA SALVATORI E HELENA KANAAN  
ORGANIZADORAS

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor

**Rui Vicente Oppermann**

Pró-Reitora de Extensão

**Sandra de Deus**

Pró-Reitor de Pesquisa

**Luís da Cunha Lamb**

## **INSTITUTO DE ARTES**

Diretora

**Lucia Becker Carpena**

Chefe do Departamento de Artes Visuais

**Teresinha Barachini**

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Coordenador

**Paulo Silveira**

## **PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO**

Coordenadora Galeria

**Maristela Salvatori**

Coordenador Acervo

**Paulo Gomes**

## **MARCAVISUAL**

Conselho Editorial

**Airton Cattani** — Presidente

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Adriane Borda Almeida da Silva**

UFPEL - Universidade Federal de Pelotas

**Celso Carnos Scaletsky**

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

**Denise Barcellos Pinheiro Machado**

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Marco Antônio Rotta Teixeira**

UEM - Universidade Estadual de Maringá

**Maria de Lourdes Zuquim**

USP - Universidade de São Paulo

EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS DE  
**NILZA HAERTEL**  
RECORTE DE UM ACERVO

MARISTELA SALVATORI E HELENA KANAAN  
ORGANIZADORAS

# REVENDO POSIÇÕES: O ARTISTA NA UNIVERSIDADE

Flávio Gonçalves

Ao ser convidado para proferir uma série de palestras em 2012 (*The Norton Lectures* na Universidade de Harvard), o artista sul africano Willian Kentridge escreveu numa nota inicial de preparação de sua fala:

“Lembre-se, você é um artista não um acadêmico”<sup>1</sup>.

Com esse lembrete, Kentridge procura firmar uma posição, como quem revisa mentalmente suas credenciais a fim de reconstituir uma posição de origem, como se repetisse a si mesmo: você só foi convidado por que é um artista, não se esqueça de sua natureza, daquilo que o diferencia de um *scholar* – seu lugar é a arte e seu trabalho sua carta de apresentação.

O artista, a seguir, relativiza a posição assumida, procurando reconciliar os dois universos que ele inicialmente dissociou:

“Mas evite um desfile de seis horas de ignorância”, conclui.

---

<sup>1</sup> Kentridge, 2014, p. 3

Uma das questões envolvidas nesse momento de aparente hesitação diz respeito à natureza distinta do conhecimento produzido pelo artista e pelo acadêmico; os pontos de contato entre esses dois universos e, principalmente, aquilo que os separa irremediavelmente.



Willian Kentridge, *Six Drawing Lessons*. Still do filme *Drawing a Rhinoceros*.

A recorrência com que o tema é proposto (o artista na universidade) parece ser o indicador de uma permanente desconfiança de ambas as partes. A inserção da arte na universidade parece ser uma questão que precisa ser repensada continuamente, como uma lembrança de sua origem diversa e da não assimilação de sua presença pelo meio acadêmico como um todo (quantas vezes já ouvimos que as artes estão na universidade para “embelezar”). Por vezes essa desconfiança leva a um movimento simultâneo de aceitação e negação: o artista precisa se adaptar aos modelos universitários e, ao mesmo tempo, resgatar a arte e o conhecimento que esta produz desse mesmo conjunto de regras na qual ela se vê inserida. A transgressão surge como um modo operatório da

arte que faz com que a pesquisa repense constantemente suas estratégias de aproximação de seu objeto de estudo<sup>2</sup>.

A universidade em muito se adaptou à arte, reconhecendo ao longo do tempo algumas especificidades caras ao seu exercício e sua pesquisa<sup>3</sup>, o que poderia sugerir um cenário de convivência harmoniosa. Mas reside nessa adaptação a preocupação por parte dos artistas em não deixar que a arte seja assimilada integralmente num modelo que possa se fechar sobre ela e que a limite, eventualmente. O desenho desses limites define, de modo retórico, o que quer que se pense que a arte seja (ou não seja); e é próprio da função da arte colocar à prova qualquer circunscrição que lhe imponham, o que relança constantemente o debate. Em última análise, é a concepção mesma do que seja arte que é posta em questão. Acreditamos que cabe ao artista e sua obra a primazia de uma resposta onde quer que esta seja requisitada (mesmo que seja apenas a expressão de suas dúvidas).

O artista italiano Luciano Fabro, refletindo sobre o projeto de reestruturação das escolas de arte na união europeia, nos coloca diante dos problemas de se pensar o ensino da arte a partir da perspectiva do aparelho cultural instituído<sup>4</sup>. Fabro aponta para o peso dessa estrutura institucional posta em funcionamento em nome da arte, e que em muito difere da forma como o seu conhecimento foi criado e disseminado historicamente. A institucionalização da arte e de seu ensino procura associar, em esferas crescentes e interligadas, diferentes níveis de aprendizado e de experiências; da arte-educação ao nível superior das escolas de arte, criando um sistema que tende a encontrar sentido e eco em si mesmo, adotando forçosamente metodologias e sistemas avaliativos consagrados no meio acadêmico. Como sabemos, nenhuma garantia existe que isso faça surgir dali artistas ou mesmo uma compreensão maior do que seja arte. A insurgência da arte na academia nasce da desconfiança de que esses modelos sugeridos não expressem aquilo que a tem caracterizado historicamente: “Ao que parece, ensinar arte tornou-se algo muito importante para que se deixe na mão dos artistas”<sup>5</sup>.

---

2 Sobre negatividade e transgressão na arte a partir do pensamento de Júlia Kristeva, ver Cauduro, 2001.

3 Pensamos aqui na experiência do autor no Instituto de Artes da UFRGS, onde a produção em arte possui a mesma importância como produção intelectual que a produção textual, por exemplo; onde as disciplinas de ateliê podem abrigar cargas horárias importantes em função da ênfase na prática; onde a prova do estudante de arte é a produção de seu trabalho.

4 Fabro, 2008, p. 153-156

5 Fabro, 2008, p. 154

O exemplo de Kentridge sendo convidado a falar na academia procura mostrar que o que chamamos de *pesquisa em arte* não acontece somente no universo acadêmico, mas é parte do processo de elaboração de uma obra; ou seja, a pesquisa não é, necessariamente, um pressuposto do trabalho em arte, mas, sobretudo, uma consequência deste. A reflexão feita pelo artista através de seu processo de trabalho pode levar outros nomes, como *investigação*, *criação* ou *experimentação*. Ela pode, da mesma forma, assumir modos mais ou menos elaborados ou com um alto grau de liberdade. No entanto, como se costuma dizer, não se deve abanar o rabo com o cachorro. A primazia da pesquisa em arte sobre o processo de trabalho ou a obra nos parece uma posição equivocada – e talvez uma das principais marcas dessa diferença que Kentridge procura sublinhar entre o artista e o acadêmico.

Luigi Pareyson, filósofo italiano da teoria da formatividade, coloca a questão de modo direto: a reflexão sobre a arte somente é feita no *post factum* do fazer artístico<sup>6</sup>. Seguindo uma visão similar, Kentridge afirma que o que ele tem a dizer sobre seus trabalhos não são interpretações, mas reflexões feitas a partir destes, “da atividade de fazê-los”<sup>7</sup>. Num sentido bastante amplo, podemos notar que o processo de trabalho já é pesquisa, pela quantidade de informações, processos e decisões envolvidos. Mas grande parte do que lhe promove como processo de trabalho se encontra fora do modelo contratual de um projeto como vemos na academia. O processo de trabalho atende a suas próprias exigências e a um tempo que lhe é próprio.

Quando Kentridge reconduz a questão de sua origem como artista, ele promove, a partir de uma tomada de consciência, uma importante diferença: ainda que o artista tenha algo a dizer, ele o diz de uma posição implicada com o seu objeto de atenção. Seu espaço de produção, seu processo de trabalho e sua obra são os vértices de onde sua reflexão se lança. Não há como se lançar a contra pé: partir de uma posição que não considere a primazia do trabalho de arte e os devires do processo, seria ocupar uma posição distante com prejuízo da experiência e da invenção. O trabalho de arte como experiência tomada em segundo plano, torna-se um objeto de estudo dos mais permeáveis e subsidiários (mesmo submisso), aceitando de bom grado leituras e teorias gerais, conceitos e discursos legitimados. Mas ele nunca deixará de apontar, como uma camisa mal abotoada, a inconsistência do arranjo proposto. Fazer do processo de trabalho e da obra os elementos primeiros da reflexão é uma lição cara a se perseguir,

---

6 Pareyson, 1992, p. 92

7 Kentridge, 2014, p. 15

principalmente para o artista em formação que não possui nem um nem outro consolidados (quem sabe um bom livro não ajudaria? Mas o tempo próprio do processo em arte não faz concessões). Vemos frequentemente inversões que colocam a teoria e o modelo de pesquisa antes da descoberta na arte. A sedução pelo conhecimento filológico pode cobrar o preço da autonomia intelectual que forja o espírito crítico do artista: ao invés de construirmos um caminho, aderimos a um. Observamos muitas vezes como o artista procede de modo diverso do acadêmico. O artista joga com suas referências, se apropria de ideias, desloca-as do seu campo de autoridade, as embaralha ou entrecruza com seu contexto e com sua biografia, como o espaço teórico possuísse as mesmas qualidades de um cenário sensorial e fenomenológico (o campo aberto do trabalho em arte), onde os encontros e desvios poéticos não permitissem a censura do pensamento controlado. Como toda a experimentação, quem sabe, ele tudo abandone, pois percebe que aquilo só serviu para apontar na direção contrária. Jean Lancy já fizera o elogio da claudicação ao tratar da pesquisa em arte<sup>8</sup>.

Kentridge poderia continuar seu corolário de precauções afirmando que só foi convidado pois possui uma obra; que a construiu a partir de um lento processo de decisões, de aprendizado, de fracassos e de descobertas. Pois o processo de trabalho em arte distingue de modo impreciso fracasso ou sucesso, assim como hesitamos a decidir por um dentre os vários modos de propor uma ideia num trabalho. Por isso, Kentridge alude à necessidade do que ele chama de uma certa *estupidez* no trabalho de atelier, capaz de promover não o pensamento lógico e concatenado, mas uma abertura necessária à imaginação e à descoberta casual<sup>9</sup>. Para o artista, o atelier é o espaço de investigação por excelência, onde o encontro entre suas múltiplas referências ganham forma e se disseminam. *Fortuna* é o nome dado por ele a essa multiplicidade de caminhos que se apresentam na construção de uma obra<sup>10</sup>.

O espaço de produção se coloca como um elemento central para a pesquisa em arte. Quando pensamos na figura do artista/pesquisador na universidade, estamos do mesmo modo tratando dessa tradição. A prática em atelier é uma síntese peculiar de exercícios e transmissão oral de conhecimentos; da adoção de modelos e frequentes subversões destes. O que chamamos de transmissão oral se apresenta como um conjunto de enigmas aparentes que são lançados

---

8 Ver: LANCY, Jean, Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto Zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

9 Kentridge, 2014, p. 15

10 Conforme analisa Lilian Tone no catálogo da exposição *William Kentridge: Fortuna* em Kentridge, 2012, p.13

ao encontro da experiência: uma vez que o feito encontra o dito, aquilo que de enigma existia é capaz de se abrir à compreensão. Podemos chamar isso simplesmente de vivido. A formação do artista trata em muito disso: daquilo que do vivido se torna em conhecimento. Pensar a arte se transforma assim numa confrontação entre uma prática e o espírito crítico do artista. E as formas e caminhos são múltiplos e abertos.

Pierre Francastel afirma que cada artista reconstrói a história da arte a partir de sua própria obra<sup>11</sup>. Isso equivale a dizer que cada qual reconstrói para si aquilo que julga importante na arte, e, portanto, o que é a arte para si. Cada artista, a partir de sua obra, privilegia certos aspectos em detrimento de outros. Nesse cenário, as teorias da arte surgem como grandes narrativas que procuram aproximar, aos poucos, posições semelhantes, e organizar de forma coerente um cenário por vezes multifacetado e difuso<sup>12</sup>.



Frank Stella. Vista de trabalhos da série *Moby Dick*. Whitney Museum of American Art, 2015.

---

11 Francastel, 1973.

12 Luciano Fabro comenta esse processo de construção do discurso crítico a respeito da Arte Povera, em entrevista à Glória Ferreira, em *Luciano Fabro*, Catálogo da Exposição, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 38-39

Muitos anos antes do convite feito a Willian Kentridge, outro artista de fora da academia, o americano Frank Stella, foi convidado a proferir as seis palestras dentro do mesmo programa, *The Norton Lectures*. O tema escolhido por Stella foi a pintura, mais precisamente o espaço de trabalho que sua obra procura desconstruir desde seu início. Ele poderia apontar primeiro para o seu próprio percurso e legitimar suas escolhas, mas o artista nos coloca diante do que parece ser seu antagonismo: as pinturas de Caravaggio e Rubens de mais de três séculos antes. O tom empregado por Stella em seu texto é aquele de um teórico da arte que procura, de modo sistemático, demonstrar uma teoria. Podemos perceber o artista por detrás do tom professoral quando ele comenta sobre as pinturas dos grandes mestres e parece compartilhar o momento da fatura, as dificuldades de realização de cada um dos artistas como se dividisse com estes o ateliê. Stella mira longe no passado na tentativa de atualizar sua posição de artista. É preciso que aprendamos mais sobre pintura, afirma<sup>13</sup>. Ele procura responder as seguintes indagações: “O que fizeram Rubens e Caravaggio no século 17 que tornaram possível para a pintura manter seu lugar na hierarquia das atividades humanas?” e “Por que a pintura abstrata não foi capaz de manter nem a primazia, nem a naturalidade e inevitabilidade que ela parecia possuir depois da Segunda Guerra Mundial?”<sup>14</sup>. Uma das maneiras de compreender o contexto em que vive hoje é seguir a intuição de que Caravaggio fazia o mesmo movimento de desconstrução do espaço pictórico que ele e outros fizeram, mas com meios e recursos diversos. Essa compreensão do movimento da obra dentro da história e da teoria da pintura não nasce, do mesmo modo, sem que a obra exista. Por caminhos distintos, tanto Kentridge quanto Stella procuram reafirmar sua posição como artista. A contribuição que trazem ao debate acadêmico da arte é fruto de sua obra e das reflexões que surgem a partir dela.

---

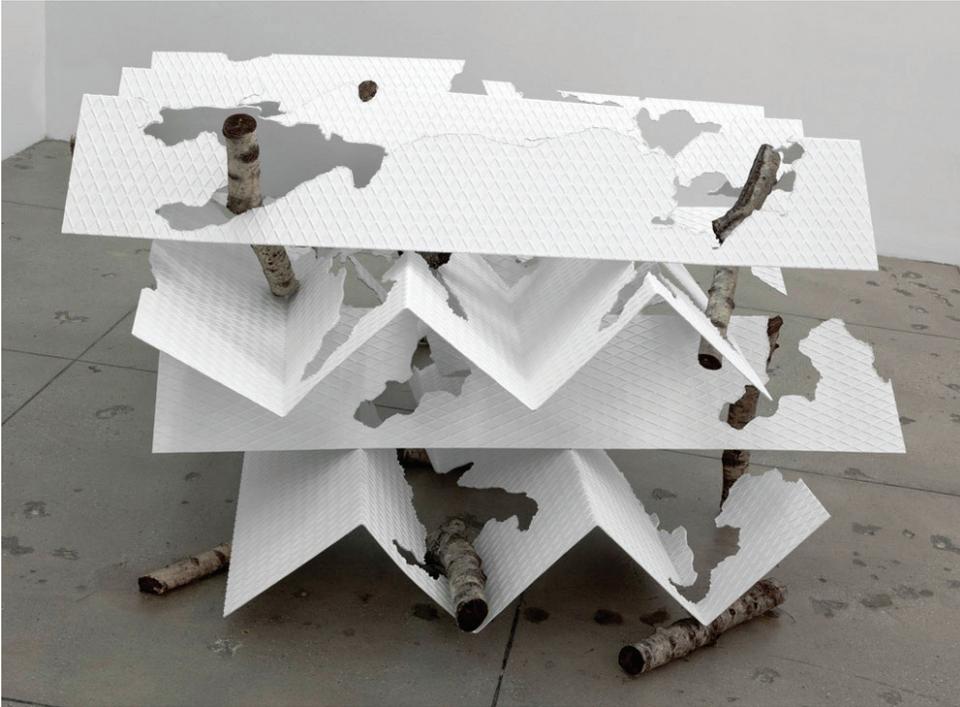
Talvez um artista não tenha nada a dizer além de seu próprio trabalho (ou através dele). A reflexão feita pelo artista não se coloca como um substituto do trabalho de arte, mas como um suplemento dele; algo que se desdobra a partir do trabalho e faz surgir daquela experiência uma trama de ligações que poderiam permanecer ocultas num primeiro momento. Muitas vezes é o relato da experiência do fazer que coloca a obra dentro de uma perspectiva diversa daquela que o contato imediato nos sugere. Daquilo que circunda o surgimento

---

13 Stella, 1986.

14 *Frank Stella at Harvard: the artist as lecturer*, texto de John Russel publicado pelo The New York Time de 18 de março de 1984.

do trabalho, a gênese de uma ideia (o que chamamos seu processo), o artista se apresenta como agente e testemunha.



Luciano Fabro. *Italia Segata*. Madeira e ferro pintado. 150 x 150 x 110 cm, 2006. Marian Goodman Gallery.

O Artista italiano Luciano Fabro propunha aos visitantes de suas exposições um pequeno texto que ele chamava de *vademecum*. Ali ele apresentava cada trabalho ou sala a partir das motivações que produziram cada obra. O texto, o artista dizia, servia a não lhe importarem com perguntas, algumas delas que o espectador poderia fazer a si mesmo. Diferente de suas Lições, que se detinham em questões filosóficas e históricas da arte, os *vademecum* de Fabro tratam diretamente de suas obras e continham uma generosa gênese dos trabalhos que se transformavam de exposição em exposição. Um *vademecum* (*venha comigo* em latim) pode ser considerado como um suplemento, um conjunto de informações que auxiliam a esclarecer uma determinada matéria, aproximando

o leitor do objeto de atenção. Ele pode ser tomado também como um amuleto de onde se extrai o necessário no momento preciso<sup>15</sup>.

Por isso, esse relato suplementar representado pelo *vademecum* não possui uma forma definida de antemão. Ele não encontra, do mesmo modo, um lugar – um domicílio – onde esteja melhor colocado. Filosofia? Nem sempre. Nem sociologia, tampouco psicanálise ou ciências naturais, mas talvez um pouco de cada coisa; um entrecruzamento de referências, de experiências e informações que servem ao longo da nossa vida a construir uma enorme e multifacetada imagem do mundo e de nós mesmos. Tudo o que escapa ao trabalho da arte se apresenta como um suplemento. Um suplemento que serve a reunir uma variedade de informações envolvidas na sua fatura; que evoca a necessidade de compreensão de um cenário que traga consigo um pouco do passado e do contexto atual. O passado é um fio do qual a experiência se serve para tecer sua teia. O suplemento oferecido pelo artista (pensemos no exemplo trazido por Kentridge) procura inscrever seu trabalho e o processo que o gerou, naquilo que de comum nos liga aos dilemas e dramas existenciais, naquilo que constrói a nossa visão de mundo.

## REFERÊNCIAS

- CAUDURO, Flávio. Design e Transgressão. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 8, n. 16, p. 101-110, dezembro 2001.
- FABRO, Luciano. Un Art Réformé: sur l'harmonisation européenne des écoles d'art, dite "Projet Bologne". In: CARERI, Giovanni; RÜDIGER, Bernhard (Org.). *Face au Réel: éthique de la forme dans l'art contemporain*. Lyon: École Nationale de Beaux Arts de Lyon, 2008.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- KENTRIDGE, Willian. *Six Drawing Lessons*. Cambridge: Harvard University, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Willian Kentridge: Fortuna*. Instituto Moreira Salles/Pinacoteca do Estado, São Paulo; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2012
- PAREYSON, Luigi. *Conversations sur l'Esthétique*. Paris: Gallimard, 1992.
- STELLA, Frank. *Working Space*. Cambridge: Harvard University, 1986.

---

15 Aludimos aqui a uma ideia presente na apresentação feita por Yve-Alain Bois do texto de Walter Benjamin *Peinture et graphisme: de la peinture ou le signe et la marque*, em *La Part de L'oeil: Dossier Dessin*, n. 6, Bruxelles, p.10-15, 1990.