

TEORIA, PRÁTICA E OBRA: RELAÇÕES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

THEORY, PRACTICE AND WORK: RELATIONSHIPS IN ARTISTIC PRODUCTION

Lucia Gouvêa Pimentel / UFMG
Vinicius Guimarães Dias Francisco / UFMG

RESUMO

Para tratar da formação artística, vários são os estudos possíveis a serem feitos no intuito de tentar abarcar os diversos fatores que implicam nessa formação. Os estudos de crítica têm foco no objeto de arte, os estudos autobiográficos nos processos do artista e os estudos pedagógicos na relação ensino/aprendizagem. Este texto tem como objeto o trajeto criativo da produção e sua relação possível entre o que se denomina “formação artística” e a essa produção, com foco no que se refere à articulação entre teoria, estudos e práticas manifestos na obra e em seu processo de produção. Conhecer tal articulação contribui com o posicionamento crítico e o pensamento sobre os investimentos a serem considerados. Para tanto, a investigação englobou estudos de Filosofia, Sistema da Arte e de Narrativas de Si, que foram fundamentais para levantar possíveis ações formativas em Artes.

PALAVRAS-CHAVE

Formação_artística; Prática_artística; Pensamento_artístico.

ABSTRACT

Various avenues are available for studying art education: critical studies focus on the art object; autobiographical studies on the artist's processes; and pedagogical studies on the relationship between teaching and learning. The main focus of this particular text is the trajectory of creative production and how that production may relate to what is known as "art education," especially with respect to the links between theory, study and the practices evident in a particular work of art and the processes by which it is produced. Knowledge of those links helps to sharpen critical thought about which directions are most promising. For that purpose, the investigation draws on studies in philosophy, in systems of art and in autobiography, which have proved fundamental in suggesting possibilities for artistic training.

KEYWORDS

Art_education; Art_practice; Artistic_thinking.

Introdução

Os fundamentos, procedimentos e experiências que regem a criação nas Artes Visuais são questões que implicam diretamente a formação artística acadêmica. Viver o ambiente artístico na academia já pode ser tomado como experiência, desde que a ambiência local seja desafiadora esteticamente. Entende-se ambiência como o conjunto de condições físicas e sensíveis de um espaço, com todos os seus elementos que o compõem, inserida em ecossistemas estéticos e ecossistemas artísticos, que são onde se dá a formação artística. Nos ecossistemas estéticos, a arte apresenta-se como “elemento dependente e, ao mesmo tempo, influente na rede de cultura”; nos ecossistemas artísticos, o foco é na “tessitura intrínseca da arte, suas dependências e interferências internas, seus acomodamentos e incomodamentos, suas interdependências e antropofagias”. (SOUZA; PIMENTEL, 2013, p.11).

Nesse sentido, a presença de artistas/docentes é essencial para criar uma ambiência favorável à formação artística na academia. Considera-se que essa presença não é isenta de tudo o que vivem e de toda a herança de construção de si mesmos enquanto pessoas e enquanto artistas. Partiu-se da hipótese de que essas vivências e heranças estão presentes em sua atuação como professores e, de alguma maneira, influenciam na formação artística dos estudantes de graduação em Artes Visuais e investigou-se quais seriam os elementos mais destacados em relação a essa influência.

Foram feitos estudos e entrevistas para levantar categorias de análise e detectar os principais fatores relativos ao foco pretendido: a formação artística na academia. Foram eleitas as dimensões experienciais e formativas de quatro docentes/artistas de Artes Visuais, buscando saber que estudos e práticas implicam em seus trabalhos.

Buscou-se identificar o trajeto criativo da produção de três artistas/docentes e sua relação possível entre a formação artística e essa produção, com foco no que se

refere à articulação entre teoria, estudos e práticas manifestos na obra e em seu processo de produção.

Formação artística

Formação artística, neste texto, refere-se tanto à formação do Artista enquanto profissional autônomo, quanto à formação do docente em Arte ou do Arte/Educador. Considera-se que, nos três casos, a formação artística é essencial para uma atuação profissional consistente e significativa.

Segundo Corrêa (2007, p.145), “a emocionalidade, sensibilidade, subjetividade e identidade estão entrelaçadas na trajetória de um artista. Como a arte é emoção, esse artista não pode se furtar de trabalhar juntamente com a expressão”. Pode-se dizer que tanto artistas quanto pesquisadores em Artes consideram as questões relacionadas à emoção e, portanto, intrinsecamente humanas/pessoais, podem ser tomadas como um dos elementos importantes para a formação artística.

A investigação foi feita junto a artistas/docentes que estão diretamente em contato com o centro da questão, pois assumem a posição tanto de artistas quanto de docentes da graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Artes Visuais¹. Foram entrevistados Liliza Mendes, Eugênio Paccelli e Clébio Maduro; Marcelo Kraiser optou por enviar suas respostas por correio eletrônico.

Foram analisados seus relatos relativos às categorias: visão de mundo, estudos teóricos e reflexão sobre sua produção artística. Ao contextualizar os estudos com a produção artística dos entrevistados, foram detetadas determinadas ações comuns que impactam tanto na sua produção quanto na sua atuação na formação de artistas em cursos de graduação como, por exemplo, a participação no Festival de Inverno UFMG, que originaram um material sobre o qual a pesquisa passou a se debruçar para análises. Foram buscadas as relações entre produção criativa e visão de mundo, de forma que o artista estaria, de algum modo, impregnado pelas demais práticas a que se associa, como em determinadas visões teóricas, em suas distintas

PIMENTEL, Lucia Gouvêa; FRANCISCO, Vinicius Guimarães Dias. Teoria, prática e obra: relações na produção artística, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1851-1865.

abordagens e métodos na aproximação para com a arte, a obra de arte e a sua criação.

Para além do mero interesse no âmbito criativo plástico, foi importante conhecer os recursos discursivos dos artistas, que levam ao conhecimento sobre os investimentos necessários à sua formação, bem como a um posicionamento crítico em relação a quais teorias e vivências devem estar imbricadas com a prática artística na graduação em Artes Visuais.

Identificar as influências que atuam no contexto da criação é importante, sobretudo ao se considerar a sua cada vez maior determinância na incursão do artista no sistema das artes e/ou na docência. Assim, é possível realizar uma aproximação entre os depoimentos colhidos e o *status* do artista/docente na contemporaneidade.

A perspectiva dos entrevistados

Nas narrativas pessoais são revelados os modos-de-ser, nos quais é possível inferir articulações que realizam os entrevistados. Manifestaram-se distintas visões de mundo, com as quais é possível exemplificar vivências e traquejos que buscam assimilar como é possível a criação artística na atualidade.

São indicados alguns dos eventos, declarações e experiências dos artistas, de forma a reconstituir um pouco da sua perspectiva, objetivando a contextualização dos estudos e práticas, e reconhecendo as influências. Ressaltam-se suas posturas e posições como parte de sua identidade, sendo que estas não estão estagnadas, nem são imutáveis, e sim fluidas, ainda que apresentem uma fundamentada conformação em seus pontos.

Entende-se por visão de mundo a perspectiva comportamental e cognitiva de um indivíduo, cuja particularidade em vivenciar experiências tem caráter conceptivo de subjetividade e identidade. Isso não necessariamente compreende a formação acadêmica ou em associação a correntes teóricas, criando uma outra particularidade

na pesquisa: reconhecer, diante de diferentes pontos de vista, se o estudo teórico – se de fato há, qual teoria - impacta nas práticas de produção.

A atenção está voltada tanto às particularidades que demonstram a multiplicidade de sentidos no ser artista, quanto aos pontos em comum e seu significado para a experiência da vida criativa. Mesmo entre aparentes distinções manifestas pelas suas visões de mundo, é possível detetar um conjunto de relações que se apresentam como experiências oportunas para o caminhar artístico.

Circuito e prática atrelados

O Festival de Inverno UFMG foi, em seus antigos moldes, um importante marco para o estabelecimento de uma prática artística por parte dos entrevistados. Destaca-se que dois dos entrevistados não foram graduandos em Artes Visuais, mas em outros cursos da UFMG, tendo dirigido suas respectivas atenções e tempos a determinada prática artística após o contato com o evento. Liliza é explícita ao indicar esse vínculo:

Comecei minha vida de produção em arte com trinta anos de idade, um bom tempo depois de haver me formado em História. Participar do Festival de Inverno me levou a um tipo de produção que modificou minha vida, que fez com que aquilo se tornasse minha profissão. Tinha feito um curso aqui, outro curso acolá, mas foi o Festival de Inverno, que fiz em Poços de Caldas, com a duração de um mês, que tanto me marcou. (MIRANDA, 2018).

Foi característica desse Festival de Inverno a imersão em projetos criativos e o contato com um circuito em atividade, o que estimula que novas produções, inseridas nas práticas artísticas propagadas no Festival, viessem à tona momentos mais tarde na vida dos entrevistados e no circuito. Kaminski (2016, p.332) elenca alguns dos elementos que garantiam o sucesso do Festival de Inverno UFMG: “a forma como era organizado o Festival de Inverno proporcionava um contato intenso, constante e informal entre professores, artistas e estudantes. Era um convívio de muitas horas diárias e que durava um mês inteiro”. “A Escola de Belas Artes reunia professores que faziam parte da movimentada cena da vanguarda das artes

plásticas belo-horizontina e incorporava tais tendências em seus projetos em relação ao Festival.” (RIBEIRO, 1997, in KAMINSKI, 2016, p.332). Liliza Mendes classifica a imersão como profícua para as partes e realiza uma comparação:

Hoje existem as ‘Residências’, mas o Festival de Inverno já era uma espécie de ‘residência’, levando aquele monte de gente para uma outra cidade, com o propósito do envolvimento com arte. Você escolhia algo ali que ia dar suporte, uma linguagem artística para se aprofundar e aquela mistura, aquele convívio era uma coisa riquíssima. (MIRANDA, 2018).

Seu depoimento demonstra a importância do Festival de Inverno UFMG em atrelar a pesquisa criativa plástica à visão de que esta produzia impacto sobre a cena artística mineira, ao expor oportunidades consecutivas após o evento.

E aquilo realmente mudou a minha vida. A partir do que foi a produzido no Festival, houve uma exposição, da qual participei, em seguida eu mandei trabalhos pra um salão, entrei, mandei pra outro salão, entrei, mandei de novo, não entrei. Aí alguém me disse ‘não, é assim mesmo, não significa muita coisa’. E depois mandei pra outros, fui fazendo exposições e foi daí... (MIRANDA, 2018).

Nota-se que a relação do contato intenso com as práticas que se manifestavam no circuito artístico permanece durante o percurso dos entrevistados. No ambiente do Festival havia a oportunidade do desenvolvimento de interesses a partir do contato com professores, artistas, monitores e alunos cuja dedicação era comum, o que conduz a distintos domínios técnicos, artísticos, aptidões e reverberações. O exercício técnico/artístico deslocava o estudante para a pesquisa plástica e, ao estimular diferentes perspectivas e resultados, conduzia à experiência criativa.

Como pontua Eugênio Paccelli, o prestígio ao estudo experimental e à prática era evidente dentre os benefícios oferecidos pela universidade:

[...] tinha a INTEGRARTE, que era um grande salão de artes da Escola de Belas Artes, que inclusive tinham premiações, as exposições eram sempre feitas no Centro Cultural UFMG, tinha os Festivais de Inverno que duravam o mês inteiro, com a possibilidade de bolsa e hospedagem barata que a própria Universidade oferecia, as experiências com a prática na Escola eram maiores. Quando a gente entrava no ateliê, no sétimo período, já tínhamos feito muitas experiências com o desenho. (HORTA, 2018)

Nota-se que o contato com o estudo das práticas artísticas correntes tem fundamental importância na formação dos artistas-docentes.

Inserção no Circuito e na Universidade

São distintos os relatos e percursos sobre as respectivas inserções na área de artes visuais enquanto circuito cultural e mercadológico. O modo como compreendem o reconhecimento ao artista de seu tempo denota especificidades em relação à abrangência, à dimensão e à formação da carreira dos artistas/docentes entrevistados. Sobre as visões do artista na atualidade, foram analisadas as respostas frente ao questionamento sobre os entendimentos a respeito da expressão *arte contemporânea*. É possível notar como os entrevistados construíram percursos públicos, o modo como se dá a inserção e sobre as circunstâncias que a envolvem, bem como sobre o sistema das artes.

A primeira familiaridade é a de que apresentam, na maior parte das vezes, resistência ora em empregar o termo *arte contemporânea* - comparando-o a um rótulo -, ora em circunscrever ou atribuir o aspecto contemporâneo à sua produção. Isso pode denotar um desejo comum pela liberdade de suas propostas, pelo princípio de que, independentemente de suas propostas atenderem ou não às expectativas expográficas e acervísticas das instituições do circuito, elas devem se virar primeiro à pretensão do artista.

Marcelo Kraiser aponta a multiplicidade de elaborações que a arte abrange na atualidade, o que contrasta com qualquer tentativa de rotular, por meio de um termo e do circuito, determinadas experiências em detrimento de outras não contempladas. Chama a atenção o entendimento de que a produção não deve se sujeitar à exploração mercadológica ou comunicativa, demarcando a emancipação de suas propostas.

Eugênio Paccelli afirma que prefere o termo *arte atemporal*, que criou para destacar a assimetria no sistema da arte, já que, segundo ele, quando o termo *arte*

contemporânea é empregado, se torna perceptível que alguns tipos de investigação têm mais privilégios que outros, e isso lhe causa certo incômodo. Para ele, a arte contemporânea é aquela que está dialogando com o espectador independente da data, do estilo, da forma, ou da técnica utilizada.

O conflito dos entrevistados não seria com o termo *arte contemporânea*, mas com a possível limitação de suas pesquisas pela associação a outras experiências, o que não traduz a originalidade e a autonomia das suas próprias, mas tende a estigmatizá-las.

É possível afirmar que, por meio do estabelecimento de uma produção pela insistência na veia criativa e na prática artística, a adequação das propostas pessoais às oportunidades molda a forma como se construíram e como se constroem inserções no circuito, e o respeito e dedicação às próprias pesquisas e experiências moldam para além do circuito. Há especificidades sobre como se organizaram na inserção do circuito e em seu particular, a fim de persistir na produção criativa.

Clébio Maduro insiste na relação com a prática material-imagética, manifestando sua afeição por esse fazer prático. Destaca-se sua carreira como artista amplamente premiado e de considerável exposição no cenário da gravura brasileira. Salienta-se a relação com o circuito e como se deram as suas aspirações, uma vez que desde jovem tornou-se gravador e movimentou-se de forma a estar presente em numerosas exposições individuais e coletivas, o que o consagrou no meio. Ressalta o prazer que existe na aparente simplicidade do trabalho manual: “Você tem que construir o gesto, desenhar. O gravador tem que buscar aquilo que ele quer. [...] Você tem que ter o confronto com o espaço, através da linha; [...] dominar, ocupar. E não criar um conceito para cobrir.”

Marcelo Kraiser não parece ter pautado as suas práticas em acordo às tendências que o circuito adotava. Além dessa distância, possui práticas que, de certa forma, trespasam a prática artística, como é o caso da confecção de instrumentos

musicais, dentre outros *hobbies*. Já Eugênio Paccelli e Liliza Mendes estão costumeiramente atentos às oportunidades de expor os trabalhos em andamento. Ambos, apesar de apontarem uma assimetria do circuito em privilegiar determinadas abordagens, chamam atenção para sua abertura e para a multiplicidade de oportunidades que existem, propiciando uma diversidade de experiências contemporâneas entre si, de forma que essas oportunidades propiciam satisfação pessoal e amadurecimento do trabalho. Liliza Mendes identifica tal abertura, ao reconhecer que seu trabalho é diferente do trabalho dos artistas conceituais, tendo também tido espaço na arte contemporânea. Eugênio Paccelli reconhece a extensão da arte hoje, ao mencionar que teve a oportunidade de expor em espaços que não os tradicionalmente a ela destinados.

Construíram carreiras relacionadas ao circuito em diferentes medidas: Eugênio Paccelli teve grandes oportunidades em circuitos brasileiros e internacionais; Clébio Maduro esteve presente nos salões nacionais e internacionais, com exposições individuais e coletivas, notabilizando-se como gravador em metal de projeção nacional; Liliza Mendes expôs em São Paulo (Centro Cultural São Paulo), em Brasília (Funarte) e no Rio de Janeiro (Funarte), sempre em instituições públicas, através de editais de concorrência. Porém permanece o desejo comum do respeito às suas dinâmicas e à liberdade de suas pesquisas, práticas e estudos, nas investigações plásticas e criativas que realizam.

Tais diferentes inserções no circuito artístico, bem como os empenhos particulares, são exemplos para um artista em formação, pois revelam confiança e vitalidade em seus projetos de vida e visões de mundo, sobretudo em articulação com a vida artística, o que é manifestado pela insistência em lançar mão de seus esforços pela continuidade da prática artística. Souza e Carrieri (2011, p.382) afirmam que “a arte autêntica é intrinsecamente uma prática transcendente e resguarda momentos de liberdade e de afirmação de valores extracotidianos”, o que demonstra o peso das experiências na vida do artista.

À época em que Clébio Maduro se tornou professor da Escola de Belas Artes/UFMG, a pós-graduação não se configurava como pré-requisito para o pleito às vagas de professores, e o Programa de Pós-graduação em Artes ainda não existia na EBA. Eugênio Paccelli, o mais jovem dos quatro e o de graduação em Artes Plásticas equivalente à de Clébio Maduro, ratifica que a incursão na carreira professoral se dava sobretudo pelo destaque e pela proximidade com o domínio artístico trabalhado.

O papel performativo em sala de aula

Quanto ao ensino no curso superior de Artes Visuais, destaca-se que os docentes orientam, propõem dinâmicas e acompanham uma série de práticas dos alunos. Como é o caso de Liliza Mendes que, como professora do ciclo básico do curso, instiga a leitura entre os alunos, bem como afirma a mesma como um hábito pessoal empregado a fim de fornecer suporte para suas aulas. No entanto, ela não se atém a um panorama teórico como definitivo, reforçando o caráter da prática artística como autônoma em suas aulas. Note-se que os demais também se referiram que estão atentos à aproximação para com as experiências dos alunos. Eugênio Paccelli afirma que privilegia o aluno enquanto sujeito individual, manifestando a importância do contato aluno-professor.

Pode-se dizer que a autonomia não torna a prática artística hermética, uma vez que a alternância com outras práticas tem impacto sobre a contextualização de ensino, prática e pesquisa em Artes Visuais. Os estudos dirigidos pelos artistas/docentes, seja em sala de aula, seja vinculado às suas demais práticas, acabam criando relações com a produção criativa e para com outras possíveis experiências que dialoguem com a criação.

Segundo Rosenberg (2004, p.24), “A originalidade é uma consequência da duração da ação, da longa experiência de suportar a ansiedade e persistir. No decorrer do enfrentamento, forja-se um espírito. Fora isso, toda espécie de excelência pode ser copiada”. Isso, no entanto, não necessariamente explica a totalidade das influências

ou exclui as demais interferências que agem no processo criativo e que têm origem na formação do artista, como também não demonstra todos os percalços para se configurar a arte como pensamento autônomo, como um campo que busca responder aos seus próprios questionamentos.

Os estudos

Clébio Maduro afirma que “o artista não vive de uma grande ideia. Ele vive de várias ideias, vários conceitos, ele é um pensador”, o que indica que o artista é um pensador e toma para si problemáticas, debates e a prática enquanto ato, de forma que o envolvimento do artista com determinado senso ou conjunto de pontos de vista refletirá sobre sua produção.

A arte historicamente está marcada pelas considerações realizadas a seu respeito. Osborne (1968) declara que não somente teóricos especialistas voltaram-se a esse objeto, mas também podem ser encontradas especulações de estudiosos de diferentes sociedades. Segundo o autor, desde a antiguidade grega, tratados e filosofias dirigiram sua atenção à arte, bem como produziram perspectivas, expectativas, tradições e diferentes significações.

Os entrevistados, no entanto, negam uma relação direta entre a sua prática criativa e as obras resultantes desta para com doutrinas. Marcelo Kraiser ressalta que a contribuição se dá indiretamente.

Muito indiretamente. Não há correspondência ponto a ponto entre o pensamento filosófico e a criação artística, isso seria impossível. Como mencionou Deleuze, o que é possível é uma espécie de revezamento entre filosofia e outras práticas. Digo práticas pois não distingo entre teoria e prática e sim entre práticas: práticas da leitura, práticas artísticas, práticas textuais. Caso houvesse correspondência, a arte seria uma exemplificação da teoria ou a teoria uma metalinguagem da arte e as duas seriam anuladas. [...] A arte pensa à sua própria maneira, esse tema é longo pois essa maneira não é o mesmo que falar ou escrever sobre arte. (KRAISER, 2018)

Eugênio Paccelli demonstra revezamento entre práticas na construção de ideias e a autonomia da prática artística, ao afirmar que considera que os artistas também são teóricos. “Eu não penso a prática dissociada, de um pensamento, das ideias, elas estão presentes. Então, os meus teóricos fundamentais foram os meus professores.”

Assim, os artistas/docentes não reconhecem uma relação direta entre seus trabalhos e teorias já estabelecidas, mas reconhecem que o artista/docente produz teorias, influencia e é influenciado por elas. Esse seria mais um ponto a ser considerado na formação artística.

O ato de criação

É possível destacar que a compreensão sobre os raciocínios e competências envolvidos nas práticas que cercam a produção são elucidativas, pois permitem deduzir quais os tipos de recursos o trabalho artístico demanda e quais os domínios necessários, inclusive teóricos, para performar o papel de artista². Infere-se que seria possível conhecer “quem é o artista” e como ele se formou, reconhecendo aptidões e etapas em sua instrução.

Ressalte-se que as visões dos entrevistados são relacionadas a determinadas ideias em suas aproximações para com a obra de arte e os sentidos proeminentes nas pesquisas e reflexões sobre o ato de criação, sendo destacado que os entrevistados são, enquanto artistas, também pesquisadores criativos.

Os entrevistados pensam, realizam e contextualizam suas práticas artísticas no sistema em associação a diferentes ideias e conceitos. É possível fazer uma relação das ideias que aparentam influenciar as obras dos entrevistados, com suas distintas práticas: o desenho, a colagem, a gravura, a fotografia, a tridimensionalidade e cada um desses campos expandidos, entrelaçados, tensionando e transgredindo os limites que tais materialidades oferecem.

Algumas dessas questões podem se apresentar como fundamentais, como o próprio entendimento sobre o que é e quando se manifesta a criatividade. É preciso considerar que muitas das influências, ligações e ideias que se manifestam na obra podem surgir da tangente, de onde menos se espera, e acabam sendo manifestas e contextualizadas no trabalho. Ou, ainda, que o acaso e outros agentes, como o fruidor, podem operar sobre a obra. Como afirma Clébio Maduro,

Tudo mudou. Você tem que conceituar o trabalho em sua época, hoje. A mente do artista não pode ficar parada no passado. O passado é uma referência, o presente é hoje aqui e agora, o futuro você não sabe, você não pode fazer um trabalho pra daqui a vinte ou trinta anos, senão você vai o enterrar com tudo. Você está fazendo pra ser visto hoje, o artista tem que ter o direito à liberdade. (MADURO, 2018)

Essa fala registra a espontaneidade como um valor que corrobora com a autenticidade das experiências, uma vez que o trabalho artístico demanda muitas vezes paciência e intuição, e a disposição de persistirem na experimentação; o compartilhar de suas visões é o que torna os entrevistados pesquisadores sobre o ato de criação.

A obra é escusa a um método interpretativo racional, assim como não se pode deduzir e recortar a criatividade. Estimular é possível e próximo do fazer, do revezamento de práticas a que se propõem e estimulam os entrevistados. Ela é tomada como um produto orgânico, trama de ideias e geradora de significados, e a produção criativa dependerá da conjuntura de sentidos.

Considerações

Aponta-se a necessidade dos entrevistados de, enquanto professores e artistas, abordarem a imagem e a arte de seu tempo sob sua perspectiva, o que inclui postura comportamental e cognitiva/epistemológica. É através do reconhecimento de seus deslocamentos por essa área do conhecimento que são identificados escolhas e posicionamentos, tanto em relação à sua visão de mundo quanto às suas obras e práticas, às teorias que estudam e às suas produções.

Infere-se que essas relações interferem diretamente na maneira como trabalham no curso em Artes Visuais, visto que a construção de um panorama sobre as poéticas da imagem e a arte contemporânea é o que o identifica e persevera nos contatos que estabelecem enquanto artistas/docentes para com os seus alunos.

Tais aproximações permitem uma série de deslocamentos nas poéticas contemporâneas, que resultam em constantes posicionamentos que se manifestam na prática artística pessoal, como também em relação aos posicionamentos de alunos e de outras figuras do circuito artístico.

Como ressalta Eugênio Paccelli, o ensino em Artes Visuais diferencia-se por maior individualidade do aluno em contato com o professor, e a capacidade de realizar aproximações depende da capacidade do artista/docente em abordar as experiências do campo, de forma a guiar a partir dos resultados já existentes e pelas posturas críticas já adotadas.

Notas

¹ Clébio Maduro e Marcelo Kraiser atualmente estão aposentados; Eugênio Paccelli e Liliza Mendes estão na ativa.

² Edmund Couchot (2012) aponta uma convergência sem precedentes históricos entre as práticas artísticas e as teorias da arte, ao argumentar em favor de uma “naturalização da estética”, ou seja, da confiabilidade de uma aproximação da neurociência em relação ao momento de criação e a determinadas noções da disciplina Estética.

Referências

CORRÊA, Ayrton Dutra. Entrelaçamentos entre trajetória pessoal e profissional. In OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org.) **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007. p.131-152.

COUCHOT, Edmond. As ciências cognitivas e a pesquisa na criação artística e a estética. **ARS**, revista do programa de graduação em artes visuais da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, vol. 10, nº20, 2012, s/p.

HORTA, E. P. 1. Eugênio Paccelli Horta: depoimento [junho de 2018]. Entrevistador: Vinícius Guimarães Dias Francisco. Belo Horizonte: UFMG, MG, 2018. Arquivo eletrônico (35 min), formato FLAC. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Teoria, prática e obra: relações na produção artística*.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa; FRANCISCO, Vinicius Guimarães Dias. Teoria, prática e obra: relações na produção artística, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1851-1865.

KAMINSKI, Leon Frederico. Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 327-355, mai/ago 2016.

KRAISER, M. Marcelo Kraiser: Entrevista eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <viniciusgdf45@gmail.com> em 23 de maio de 2018, para o projeto de pesquisa *Teoria, prática e obra: relações na produção artística*.

MADURO, C. 1. Clébio Maduro: depoimento [junho de 2018]. Entrevistador: Vinícius Guimarães Dias Francisco. Belo Horizonte: UFMG, MG, 2018. Arquivo eletrônico (77 min), formato FLAC. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Teoria, prática e obra: relações na produção artística*.

MIRANDA, M. E. M. 1. Maria Elisa Mendes: depoimento [junho de 2018]. Entrevistador: Vinícius Guimarães Dias Francisco. Belo Horizonte: UFMG, MG, 2018. Arquivo eletrônico (79 min), formato FLAC. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Teoria, prática e obra: relações na produção artística*.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**: uma introdução histórica. 9 ed. Tradução de Octavio Mendes Cajado São Paulo: Cultrix, 1993. (AESTHETICS AND ART THEORY, an historical introduction, 1968).

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SOUZA, J.A.M.; PIMENTEL, L.G.P. Ecosistemas estéticos. In **Anais** do 22º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém: UFPA, 2013.

SOUZA, M. M. P. de; CARRIERI, A. de P. Racionalidades no fazer artístico: estudando a perspectiva de um grupo de teatro. **ERA** - Revista de Administração de Empresas da Escola de Administração de Empresas de São Paulo da FGV, São Paulo, v.51 n.4, p.382-395, 2011.

Lucia Gouvêa Pimentel

Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Conselheira do Instituto Arte das Américas. Membro das associações: AMARTE, ANPAP, FAEB, InSEA e SBPC, e do Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA). Editora da Revista CLEA e membro do Comitê Editorial de vários periódicos na área de Artes. Líder do Grupo de Pesquisa Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas, com ênfase em arte e tecnologias e formação de professores. Contato: luciagpi@ufmg.br.

Vinícius Guimarães Dias Francisco

Aluno do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG, habilitação em Desenho. Fez Iniciação Científica sob orientação da Profª. Drª. Lucia Gouvêa Pimentel, no projeto *Teoria, prática e obra: relações na produção artística*, entre novembro de 2017 e março de 2019. Contato: viniciusgdf45@gmail.com.