

REFLEXÕES SOBRE 'PESQUISAS' DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

Victor Burgin

doutorado em artes visuais
pesquisa científica pesquisa artística

O autor traça um paralelo entre as pesquisas artística e científica ao tratar dos programas de doutorado em artes visuais para artistas atuantes. Burgin questiona o modelo conflitante e paradoxal a partir do qual se estrutura e conduz a investigação científica em arte nas instituições acadêmicas. Oferece ainda uma perspectiva crítica das relações entre a prática e a escrita nos programas que conjugam as duas atividades, identificando uma tipologia de seus candidatos e propondo três tipos distintos de "nível terminal" em artes visuais. Antes, porém, uma nota do tradutor o apresenta.

O livro *Artists With PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, do qual este ensaio faz parte, chegou-me às mãos em 2009, ano de sua publicação. Desde então tenho recorrido a ele como referência valiosa para minhas próprias reflexões – e propostas – a respeito do formato dos cursos de mestrado e doutorado oferecidos a artistas. Com certeza servirá também a outros professores e estudantes que, como eu, exploram – ou *experimentam*, para aludir a seu caráter experimental) – o movediço campo da pesquisa em artes visuais em nosso país. Victor Burgin aborda o tema a partir de indagações originadas em sua prática como artista, teórico e professor, chegando a propor, mais do que mero mapeamento, três modelos alternativos de programas de doutorado, levando em conta as diferenças, que detecta, entre artistas com maior ou me-

THOUGHTS ON 'RESEARCH' DEGREES IN VISUAL ARTS DEPARTMENTS | *The author draws a parallel between scientific and artistic investigation when addressing the doctorate programs in visual arts for acting artists. Burgin questions the conflicting and paradoxical model based on the structure and conducts the scientific investigation in art in academic institutions. He also offers a critical outlook on the relations between practice and writing in the programs that combine both activities, identifying a typology of their candidates and proposing three different kinds of "terminal level" in visual arts.* | **Doctorate in visual arts, scientific research, art research.**

nor interesse e aptidão para a produção teórica. Se os modelos que delineia de todo não se adequarem a nossa realidade – vale dizer, a nossa particular precariedade –, quem sabe ao menos poderão servir como argumentos para incrementar um debate que, a meu ver, tem sido insuficientemente travado entre nós, sobre o formato das dissertações e teses acadêmicas de artistas. Sintoma disso pode ser a recomendação, pelo autor, de que “declarações de princípios de artistas” (*artists’ statements*), não importando sua extensão, não deveriam ser considerados para efeito de avaliação acadêmica. Pois não estaria aí um traço recorrente dos programas brasileiros de pós-graduação para artistas, em que os candidatos são orientados e encorajados a escrever dissertações e teses com características de “memórias descritivas”, cujos tema e objeto de pesquisa acabam sendo seus próprios trabalhos de artistas? Crítico que sou desse tipo de orientação ensimesmada, minha apropriação deste ensaio chega a ser oportunista.

Milton Machado

A primeira vez que precisei pensar sobre cursos de doutorado [*PhD degrees*] em artes visuais foi em 2001, quando retornei ao Reino Unido depois de 13 anos ensinando no departamento de humanidades da Universidade da Califórnia. Eu então recorri às nomenclaturas correntes, tais como “prática com aporte em pesquisa”, “pesquisa com aporte na prática”, “prática com aporte teórico”, “prática como pesquisa”, “artista pesquisador”, e assim por diante, em texto que apresentei em 2002 em encontro do comitê de pós-graduação do Goldsmiths College.¹ O que se segue foi ex-

traído principalmente daquele texto, talvez conservando ainda um pouco da surpresa de meu primeiro contato com o fenômeno, hoje familiar, dos programas de doutorado em artes visuais para artistas praticantes. Começando pela busca em dicionários de definições que sustentem as noções de senso comum sobre “pesquisa” como “investigação científica ou acadêmica”, procurei considerar como as investigações científicas e acadêmicas têm sido desenvolvidas nos departamentos de artes visuais. Na sequência, descrevo o tipo de atividade de pesquisa que tenho encontrado mais comumente nesses departamentos – não correspondente nem às definições de dicionários, nem às de senso comum. Concluo com breve consideração sobre a relação da escrita com a prática no caso particular de programas de doutorado nas artes audiovisuais e com recomendações de ordem prática.

Dicionários e senso comum

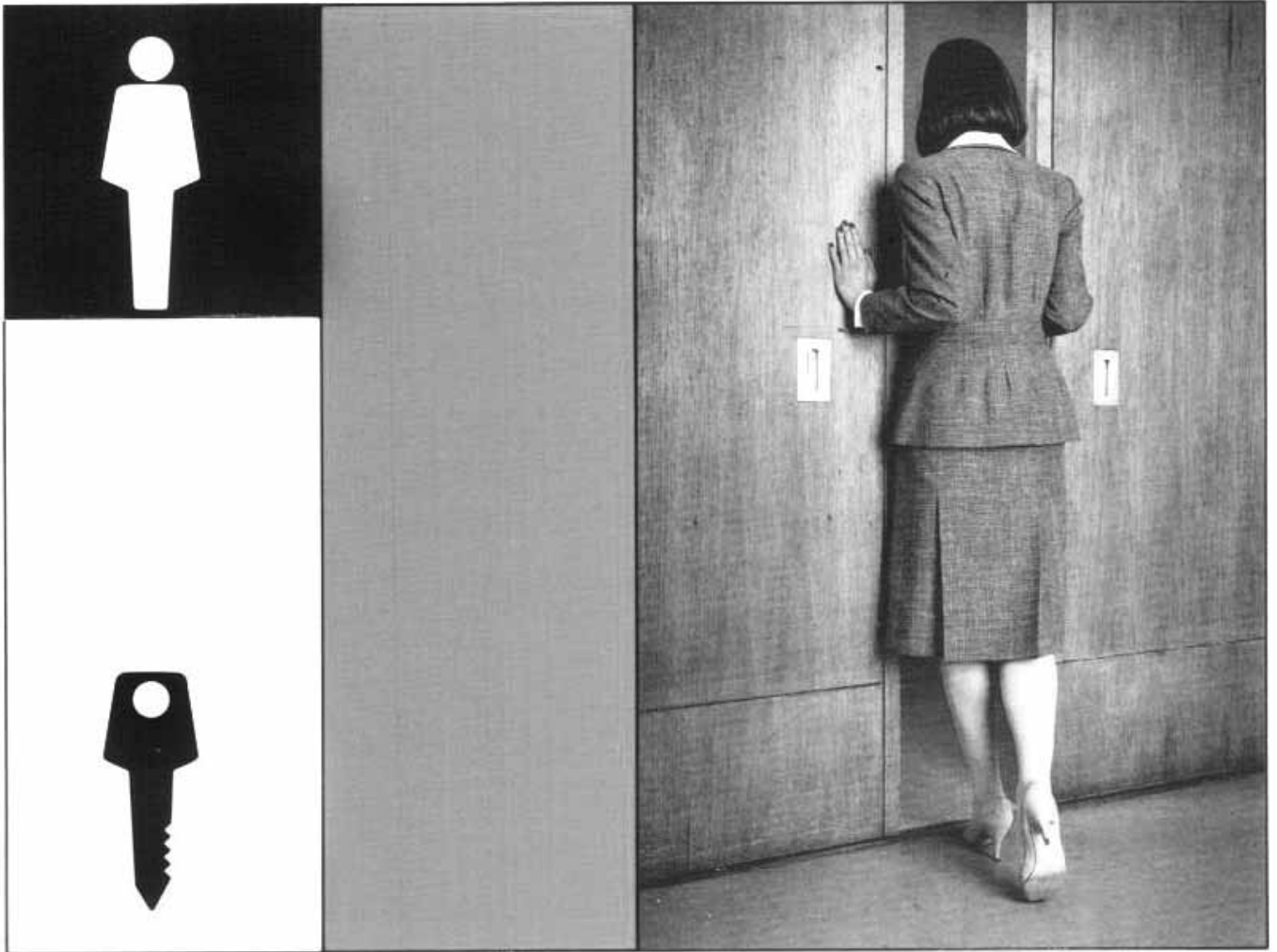
A palavra “arte” não aparece nas definições de dicionário da palavra “pesquisa”. Geralmente, a pesquisa é definida como “investigação científica ou acadêmica, especialmente na forma de estudos ou experimentações visando à descoberta, à interpretação ou à aplicação de fatos, teorias ou leis”. Essa definição está de acordo com o entendimento de senso comum, em que a palavra “pesquisa” pode invocar imagens de cientistas com aventais brancos, microscópicos eletrônicos e aceleradores de partículas. O mesmo senso comum provavelmente admitiria a aplicação do termo à imagem de um historiador com seu paletó de *tweed*, afundado em pilhas de documentos em algum arquivo empoeirado. Em ambos os casos, o resultado da pesquisa é assimilado como

conhecimento – da causa do resfriado comum, do comportamento dos elétrons, das razões da Primeira Guerra Mundial e assim por diante.² Nem os dicionários nem o senso comum associam o termo “pesquisa” à imagem do artista. Picasso declarou: “Eu não procuro, eu acho”. A frase confirma sucintamente a compreensão de senso comum: cientistas e acadêmicos “pesquisam”, artistas “criam”. Mapear o processo de introdução e de disseminação da palavra “pesquisa” na publicidade dos departamentos de artes visuais, e então buscar correlações dessa história discursiva com as reviravoltas das políticas governamentais para a educação superior, poderia ensejar um esclarecedor projeto de pesquisa. Creio que a causa do declínio da linguagem da “criatividade” e do fortalecimento da linguagem da “pesquisa”, mais do que intelectual, é política – sendo consequência de determinações externas, mais do que de aperfeiçoamentos internos ou da autodefinição das escolas de arte. Hoje é comum um departamento autodefinir-se como centro de “atividades de pesquisa baseadas na prática”, outro se apresentar como “um dos centros pioneiros de pesquisa e prática de estúdio”. Talvez essas expressões não representem muito mais do que mera substituição de palavras, “criatividade” por “pesquisa”, uma vez que as práticas que descrevem permanecem quase inalteradas. Essa evolução terminológica – necessária para a sobrevivência em ambiente político hostil – é estranha à linguagem de uso cotidiano. No entanto, há uma história das iniciativas de pesquisa nos departamentos de artes que não coincide com o entendimento popular de “pesquisa” – uma história de iniciativas alinhada com os eixos da “investigação científica ou acadêmica”.

Investigação científica

A associação entre arte e ciência tem longa história. Bernard Berenson reclamou que a arte do Renascimento italiano sofria de uma “tendência fatal a tornar-se ciência”. John Constable desejava que a pintura se tornasse “um ramo das ciências naturais”. Os autodenominados “artistas de laboratório” da União Soviética do período imediatamente pós-revolucionário afirmavam que seu trabalho era equivalente à pura pesquisa científica. São do final da década de 1960 iniciativas como “Experimentações em Arte e Tecnologia” (EAT), nos Estados Unidos; e a exposição *Cybernetic Serendipity*, no ICA, Londres, pressagiando as atuais convergências entre arte e tecnologia promovidas pelo uso do computador. Essa história, no entanto, não é cumulativa, e sim concatenação de eventos isolados. As observações de Berenson se referem às contribuições dos pintores ao desenvolvimento dos sistemas geométricos para a representação da perspectiva. Constable se manifestava, no contexto da ideologia estética do Realismo, em favor de uma representação “objetiva” dos fenômenos atmosféricos. Os “artistas de laboratório” buscaram asilo no mercado ocidental para a arte não representacional. O EAT prosperou apenas enquanto os patrocinadores privados puderam ser convencidos da garantia de retorno para seus investimentos. Em ensaio publicado em 1980, o crítico e historiador da arte Jack Burnham, que esteve fortemente envolvido nos principais projetos de arte e tecnologia no final da década de 1960, fornece uma visão retrospectiva de sua própria experiência no EAT:

Enquanto o EAT e outros grupos artísticos transferiram os benefícios das 'novas



Victor Burgin, Office at Night (série de 7 obras), 1986
Fotografia cor

*descobertas’ para as corporações que os financiavam, muitas companhias foram cínicas e perspicazes o bastante para perceber a total falta de vocação da maioria dos artistas para a pesquisa.*³

Investigação acadêmica

A escola moderna de arte deve sua própria existência à academia. Na Idade Média, as artes eram divididas em “artes liberais” e “artes mecânicas”. Aquelas eram disciplinas intelectuais aprendidas nas universidades, estas, habilidades manuais adquiridas nas guildas artesanais. Na Renascença, a pintura começou a ser considerada arte liberal em virtude do aprendizado superior então exigido do pintor – basicamente em geometria, anatomia e literatura (principalmente mitologia clássica e textos bíblicos). No Barroco, essa mudança de *status* foi usada pelos pintores de Paris para justificar seu desligamento de sua guilda artesanal, a Maîtrise, a fim de formar a primeira academia de arte. A Académie de 1648 inaugurou a escola moderna de arte unindo o conhecimento teórico e o prático em um sistema de ensino coerente. Esse novo *status* intelectual da arte foi confirmado e consolidado por outras invenções institucionais-discursivas dos séculos 17 e 18 – estética, história da arte, crítica de arte, e assim por diante – para constituir as fundações da instituição moderna de arte. Com efeito, o ensino na primeira academia era uma resposta à questão: “O que um artista precisa saber para estabelecer as bases de uma prática culta e informada?”.

Em 1973, entrei para a Escola de Comunicação da Polytechnic of Central London com o objetivo de planejar o componente acadêmico de um curso de graduação em cinema e fotografia (B.A. Hons).

Meus colegas e eu procuramos responder à questão “O que um artista precisa saber para estabelecer as bases de uma prática culta e informada em cinema e fotografia?”. O curso que acabou sendo aprovado e implementado era baseado em três componentes: história (conhecimento da evolução e das transformações de forma do cinema e da fotografia), sociologia (conhecimento do contexto socioinstitucional do cinema e da fotografia) e semiótica e psicanálise (conhecimento da construção e da derivação dos significados e sua influência em filmes e em fotografias). Esses três tipos de conhecimento formavam a base de um currículo de história e teoria que ocupava 50 por cento do curso de graduação, com duração de três anos. Inevitavelmente, as ideias e a terminologia desse currículo acabaram sendo incorporadas às “sessões de crítica” [“*crit sessions*”], mas as pesquisas acadêmicas em história e teoria nunca foram assimiladas ao debate crítico, prática essa a que tais pesquisas poderiam ter sido incorporadas: cada área era reconhecida como possuidora de sua própria especificidade discursiva, com seus próprios critérios de legitimação. Alguns estudantes que completaram o curso de graduação [BA] “teórico-prático” na Polytechnic acabaram escrevendo teses de doutorado [PhD] no departamento de humanidades da mesma universidade. Hoje, esses alunos teriam a opção de cursar um doutorado no departamento de artes visuais.

Três tipos de candidatos

Parece-nos evidente que aqueles que ingressam em um programa de doutorado em artes visuais não têm necessariamente que ser menos preparados do que os estudantes de qualquer outro departamento da universidade. Esses alunos já

deverão ter adquirido o treinamento – formal ou autodidata – em nível minimamente aceitável, correspondente a um diploma de graduação, relativo à iniciação e à proficiência em campo (antropologia, sociologia, semiótica, história etc.) no qual mais claramente identifiquem seus interesses e proposições intelectuais. Ensinar “a partir do zero” é tarefa dos cursos de graduação, não de programas de pós-graduação. Os estudantes devem ser orientados por um corpo docente devidamente qualificado. Se esses professores não estiverem disponíveis no próprio departamento de artes visuais, deve-se recorrer a orientadores de outros departamentos. Um programa de doutorado [PhD] deve prover um ambiente que encoraje o candidato – que seja, ao mesmo tempo, um artista visual realizado e que deseje e seja capaz de escrever uma longa dissertação.

Outro tipo de candidato seria alguém devidamente introduzido à literatura acadêmica especializada em sua graduação, mas que tenha pouca experiência prática em artes visuais. Esse candidato estaria em princípio interessado em produzir uma tese escrita, mas estaria também buscando aproximação a um ambiente de produção de arte que poucos departamentos de humanidades podem oferecer.

Um terceiro tipo de estudante seria alguém que produz trabalhos de arte e que é também leitor entusiasmado. Esse estudante está interessado em ideias e transforma os conceitos que encontra através de suas leituras em projetos práticos. A pesquisa desse tipo de candidato costuma produzir um resultado principalmente prático, em que o trabalho acadêmico desempenha papel subordinado e “instrumental”. Exemplo: uma vez fui apresentado a um estudante que, de-

pois de ler Bachelard (e meu próprio livro) sobre o conceito de espaço, fez uma instalação com brinquedos de pelúcia virados do lado avesso – de modo que seus componentes eletrônicos e outros detalhes internos vieram para a superfície exterior. Não há nada no trabalho de Bachelard nem no meu que recomende esse tipo de operação com brinquedos de pelúcia; porém, se essa pessoa não tivesse lido a teoria talvez não tivesse pensado em realizá-la. Tal uso instrumental da teoria já acumula uma história considerável. Por exemplo: Claudio Monteverdi, em 1624, compôs o “Combattimento di Tancredi e Clorinda”. Com essa peça, inaugurou um estilo musical revolucionário. Em sua introdução à versão publicada de seu trabalho, Monteverdi revelou que foi levado a inventar o novo estilo (*stile concitato*) por sua leitura dos tratados de medicina. De acordo com os teorias médicas da época, haveria três distintos “humores” produzidos por estados correspondentes do corpo – o amor, a tranquilidade e a raiva. Monteverdi se deu conta do fato de que já existiam formas de madrigais para expressar os dois primeiros estados, mas não o terceiro. Isso o fez pensar, e o “Combattimento” foi o resultado. Se Monteverdi fosse aluno de algum programa de doutorado [PhD], ele se interessaria por determinados temas, como, por exemplo, as origens da teoria dos humores, buscadas em fontes clássicas como Galeno e Aristóteles; ou poderia propor uma crítica da ideia invocando a autoridade de pensadores contemporâneos, como Harvey, na Inglaterra. Sua tese poderia eventualmente vir a influenciar a evolução da ciência médica na Itália, mas não nos teria dado o *stile concitato*. O mais interessante sobre a relação de Monteverdi com essa teoria “importada” é o fato de o resultado (aqui, um trabalho de com-

posição musical) ser independente da ideia que o gerou. A ciência médica de hoje provavelmente tem apenas uma visão difusa da doutrina dos humores, mas isso não tem qualquer influência sobre a apreciação da música de Monteverdi. O estudante estripador de brinquedos de pelúcia lê a teoria cultural do mesmo modo que Monteverdi lia os tratados médicos. Ele não foi capaz de me dizer o título do livro de Bachelard que havia lido nem de se lembrar (máxima crueldade!) do título do meu. Obviamente, não lhe ocorreu especular se haveria alguma concordância ou contradição entre os argumentos de Bachelard e os meus, ou sobre o que o uso por Bachelard da palavra “psicanálise” teria a ver (se é que tem) com o freudianismo em meu próprio trabalho. Mas são precisamente esses os tipos de questões com as quais ele teria que lidar – dada a revelação dos dois textos como seus pontos de partida – se ele estivesse escrevendo uma tese de doutorado. Esse “terceiro tipo” de estudante tem sido, em minha experiência, o mais comumente encontrável em programas de doutorado em artes visuais. A questão que a eles se aplica não é “estarão eles interessados em pesquisa?” – pois é claro que estão – e sim “Como devem esses alunos ser avaliados?”. Os departamentos de artes visuais, entretanto, os avaliaram positivamente antes de sua chegada ao doutorado. Através da história da arte, a “obra de arte” tem representado a culminação de um processo de pesquisa; grande parte do trabalho regular dos artistas é trabalho de pesquisa. Ainda que o deslocamento de uma linguagem de “criatividade” para a de “pesquisa” possa surpreender aquela parcela do senso comum herdada do Romantismo do século 19, por outro lado não seria difícil justificá-lo historicamente. A questão de a produção visu-

al constituir ou não atividade de pesquisa não é importante. Hoje, a questão substantiva para os departamentos de artes visuais é a inabilidade ou a falta de disposição generalizada para distinguir claramente uma obra de arte de uma tese escrita, uma tendência de ofuscar ou ignorar as diferentes especificidades de duas formas distintas de prática.

A prática da arte audiovisual: um caso excepcional?

Poder-se-ia argumentar que as artes audiovisuais constituem um caso excepcional, que não podem ser consideradas nos termos dos objetos estáticos da pintura ou da fotografia. Trabalhos audiovisuais, poder-se-ia dizer – filmes, vídeos ou alguma outra forma –, já são articulados discursivamente; eles não apenas incorporam a linguagem (na forma de diálogos, narrações, legendagem etc.) como são também quase linguísticos em seu próprio formato. A analogia entre a linguagem e o cinema, por exemplo, foi explorada com particular rigor pela teoria estruturalista do cinema, como no trabalho de um Christian Metz. Poder-se-ia argumentar que, se as formas audiovisuais são inerentemente discursivas, então uma discussão intelectual poderia ser igualmente bem apresentada no formato de um filme ou de um vídeo, tanto como na forma mais convencional de um texto escrito. Suponhamos que estudantes de uma turma de filosofia tenham que escrever um ensaio crítico sobre alguma passagem de Platão de sua própria escolha. No lugar de um ensaio, um dos estudantes apresenta um DVD, contendo um filme que fez. O filme mostra duas mulheres conversando em um interior doméstico: uma passa roupas, a outra fuma um cigarro. Mais tarde, a

mulher que passava roupas é vista maquiando-se enquanto ainda conversa com sua amiga. As mulheres conversam sobre a relação entre moralidade e interesse próprio, e sobre as classes dominantes e as subordinadas. O professor de filosofia da turma identifica a conversa como uma adaptação de um diálogo entre Sócrates e Calicles, no *Górgias*, de Platão. O professor está tão envolvido quanto interessado no vídeo, mas se recusa a aceitá-lo no lugar de um ensaio escrito. A estudante argumenta que sua *mise-en-scène* do diálogo socrático em um ambiente de trabalho doméstico constitui uma crítica feminista do texto platônico. Ela afirma que, articulando o espaço do ágora com o do *gymnaecaeum*, expôs o fato de o discurso dos protagonistas masculinos de Platão – ostensivamente interessados nas verdades universais absolutas – ser na verdade uma contingência histórica. O professor responde que expor esse fato não é o mesmo que *discuti-lo*; ainda que o filme seja provocativo e bem-sucedido em sugerir as bases para uma discussão, ele não *constitui* uma argumentação. O exemplo que acabei de dar não é totalmente hipotético. O filme existe, como a primeira das três partes que compõem *Nous sommes tous encore ici*, de Anne-Marie Miéville (1997). O filme de Miéville teve recepções variadas, mas nenhuma das críticas que li o considerou um comentário filosófico sobre Platão.

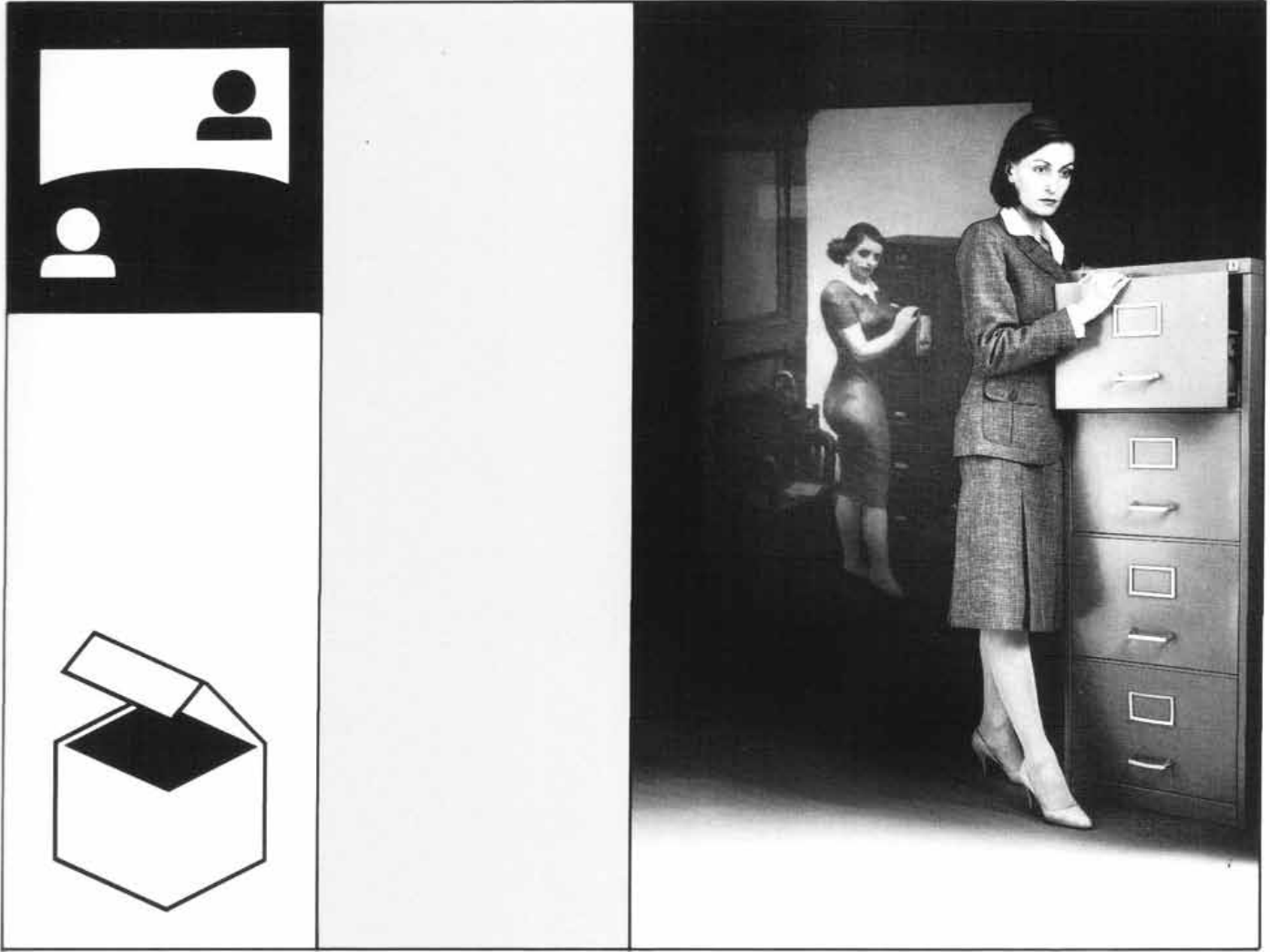
Em uma série de conversas entre Derrida e Bernard Stiegler, originalmente publicada em 1996, Stiegler levanta a questão dos suportes alternativos para o conhecimento, do livro aos multimeios, como o DVD. Se os historiadores modernos, por exemplo, podem utilizar material de arquivo, como os filmes documentários, por que não poderiam incorporar material audiovisual na forma

final de uma apresentação de sua pesquisa? A discussão levou Derrida à questão da relação da escrita com os multimeios no contexto educacional. Lembra o filósofo que, durante um curso na Califórnia, ele pediu aos estudantes de seu seminário que “propusessem um texto sobre um tema de sua escolha, no formato usual de um ensaio”. Dois dos estudantes entregaram videocassetes que haviam produzido, no lugar de um ensaio.

Derrida: “Eu me senti inclinado a aceitar a inovação... No entanto, não a aceitei, porque tive a impressão, ao ler ou assistir ao que haviam produzido, de que aquilo que eu esperava de um discurso, de uma elaboração teórica, havia sido prejudicado com essa passagem para a imagem. Eu não recusei a imagem pelo fato de ser imagem, mas porque ela acabou substituindo, de modo precário, o que eu pensava que poderiam e deveriam ter elaborado mais precisamente com o discurso ou com a escrita. Uma negociação difícil. Eu não queria passar por reacionário e retrógrado, dizendo a eles: ‘Não, vocês têm que me apresentar um ensaio escrito’, mas, ao mesmo tempo, eu não queria abrir mão de certas exigências, aparentemente mais tradicionais, que ainda mantenho. Daí que lhes escrevi uma carta dizendo, em substância, o seguinte: ‘OK. Não sou contra isso em princípio, mas é preciso que haja tanto poder de demonstração, potência teórica etc. em seu vídeo quanto poderia haver em um bom ensaio. Quando isso ocorrer, poderemos voltar a falar sobre isso’.”

Stiegler: “Uma prática acadêmica, senão científica, da imagem... amplamente difundida na universidade... ainda não está em curso, mas vai acabar acontecendo.”

Derrida: “Isso deve ser encorajado, mas desde que não a um preço muito alto, desde que o resultado



Victor Burgin, Office at Night (série de 7 obras), 1986
Fotografía car

não venha a prejudicar o rigor, a diferenciação, o refinamento... Foi o que disse a eles... quando expliquei: 'Se seu filme viesse acompanhado de, ou articulado a um discurso elaborado de acordo com as normas que considero relevantes, eu teria sido mais receptivo; mas não foi o caso, o que vocês estão me propondo se coloca no *lugar* do discurso mas sem *ocupar* esse lugar adequadamente.⁴

Uma recomendação prática

Deveria haver três tipos distintos de "nível terminal" em artes visuais: um doutorado [PhD] mais fortemente identificado com a história e a teoria, um doutorado [PhD] mais identificado com a prática, e uma pós-graduação superior em artes visuais [DFA – *Doctor of Fine Arts Degree*].⁵

O doutorado [PhD] com ênfase em história e teoria exigiria a produção de uma tese, com extensão e densidade acadêmica comparáveis a uma tese de doutorado na área das humanidades, e deveria induzir o estudante a trabalhar em mais de um departamento, por exemplo de artes visuais e antropologia, ou artes visuais e história. Para efeito de avaliação, a ênfase recairia principalmente sobre o texto escrito. O propósito do trabalho prático exigido nesse caso seria principalmente o de estabelecer, pelo contato direto, a familiaridade com os aspectos técnicos e formais do tipo de prática discutida no texto – de modo a fornecer um nível de intimidade com a produção de artes visuais que um departamento tradicional de humanidades não seria capaz de promover.

Para atender às exigências do doutorado com ênfase na prática, o estudante teria que produzir tanto um longo ensaio escrito – só que com a metade da extensão do texto exigido no caso anterior – quanto um conjunto substancial de

trabalhos práticos. Para efeito de avaliação, o trabalho escrito e a produção visual seriam considerados com igual peso. A relação apropriada entre esses dois tipos de produção pode ser proposta de muitos modos. O modelo que chamei de "O que eu preciso saber?" permite pensar uma pesquisa de "caráter prático" genuína, uma vez que a escrita contextualiza o trabalho prático, fornecendo abordagens críticas do trabalho em questão e de sua inserção na história da arte, interrogando criticamente as várias teorias que possam informar e legitimar essa prática. A avaliação seria baseada nos méritos particulares da tese final considerados independentemente, e deveria fazer avançar a discussão e a argumentação além dos limites do próprio trabalho do candidato e autor. "Declarações de princípios" [memórias descritivas, manifestos, justificativas, descrições de métodos, textos de caráter demonstrativo etc.⁶] de artistas, independentemente de sua extensão, não seriam aceitos.

A pós-graduação superior [*Doctor of Fine Arts*] responderia às exigências daqueles estudantes que pretendem levar adiante o trabalho que desenvolveram no mestrado, que estão interessados em ideias e se apoiam nos textos de história e teoria, mas que têm pouca aptidão para, ou mesmo interesse em escrever dissertações muito longas. Para efeito de avaliação, a ênfase recairia no trabalho prático. No exame final, esses estudantes submeteriam ensaios curtos, notas e bibliografias, no lugar de uma tese estruturada.

Um critério final

Alunos matriculados em cursos de doutorado em artes visuais devem submeter tanto os resultados visuais quanto escritos de sua pesquisa, para efeito de avaliação. No entanto, há uma confusão

quase universal sobre o que deveria constituir o componente escrito da pesquisa. E, com prejuízo maior, há concepções largamente diferentes do tipo de discussão intelectual e de expressão escrita aceitáveis em nível de doutorado – não apenas entre os vários e diferentes departamentos, mas entre as diferentes linhas dentro deles. Se esse atual estado de coisas permanecer, poderá comprometer a disposição dos estudantes e a confiança pública no valor não apenas dos doutorados que envolvam pesquisas em artes visuais, mas dos doutorados em geral. A universidade tem o compromisso de ensinar e de legitimar institucionalmente aqueles que irão transmitir o conhecimento e o instrumental crítico e analítico às gerações seguintes. Adotar a estrutura tripartida que sugeri seria uma mínima concessão à grande importância de tal responsabilidade.

Tradução: Milton Machado

Revisão Técnica: Guto Nóbrega

NOTAS

Texto originalmente publicado em Elkins, James (ed.). *Artists With PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington, New Academia Publishing, 2009.

1 Meu texto não chegou a ser discutido naquela ocasião nem, aliás, em outra qualquer subsequente.

2 É necessário estabelecer distinções entre os tipos de conhecimento produzidos – cabendo à ciência, nessa visão popular, produzir conhecimento seguro e consistente; e à área de humanidades investigações perpetuamente sujeitas ao debate.

3 Jack Burnham, *Art and Technology: The Panacea That Failed*, in Hanhardt, John (ed.). *Video Culture: A Critical Investigation*. Rochester: Visual Studies Workshop, 1986: 243.

4 Derrida e Stiegler, *Échographies de la télévision*, Paris: Galilée-INA, 1996: 158-160. Traduzido como *Echographies of television*, Boston: Polity, 2000: 141-143.

5 O título de Doctor of Arts não tem correspondente no Brasil. O doutorado brasileiro equivale ao PhD (Philosophy Doctor). Adotei aqui a denominação pós-graduação superior para diferenciar o título do grau de mestrado (NT).

6 “Artists statements”, no original. A sequência de termos entre colchetes, não constantes do original, são por conta do tradutor. Referem-se a outras possíveis conotações do termo em inglês que me interessa enfatizar (NT).

Victor Burgin (*Sheffield, Inglaterra, 1941*) é artista, teórico e professor. Formado em filosofia, belas-artes e pintura, o artista exibe atuação interdisciplinar que inclui a fotografia e a videoinstalação. Foi um dos primeiros a explorar o aspecto conceitual na arte, recebendo o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Sheffield Hallam em 2005. Desde a década de 1970 vem realizando uma série de publicações no ramo da teoria e crítica de arte, dedicada à análise da cultura visual contemporânea. Entre suas obras teóricas, estão *Thinking Photography* (1982), *In/Different Spaces: place and memory in visual culture* (1996), *Victor Burgin – Voyage to Italy* (2006) e *Artists With PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art* (2009).