

ABSTRACT: This article intends to approach some questions concerning research in visual poetics, assuming that this modality of research and its specificities refer to methodological problems not comparable to those of other research areas.

KEY WORDS: methodology of research, poetics, process, institution, work of art.

RESUMO: Este artigo propõe abordar e levantar algumas questões sobre a pesquisa em poéticas visuais, partindo do pressuposto de que esta modalidade de pesquisa é um trabalho cujas especificidades remetem a problemas metodológicos diferenciados de outras áreas de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: metodologia de pesquisa, poética, processo, instauração e obra de arte.

SANDRA REY

Da prática
à teoria:
três instâncias
metodológicas
sobre a
pesquisa
em Poéticas
Visuais



A PESQUISA EM ARTE

Pesquisa *em* arte, pesquisa *sobre* arte. Para tentarmos estabelecer uma diferenciação dentro da área de Artes Visuais, em nosso programa de Pós-Graduação, costumamos chamar a pesquisa na ênfase de Poéticas Visuais de “pesquisa *em* arte” para diferenciá-la da pesquisa em História, Teoria e Crítica, denominada “pesquisa *sobre* arte”. **Em** referenciando a pesquisa sobre o *processo de criação* do artista. Pesquisa *em* arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. Já a pesquisa **sobre** arte, ênfase de História, Teoria e Crítica, referencia as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte a partir do *produto final*, seus processos de significação e códigos semânticos, seu efeitos no contexto social, seus processos de legitimação e circulação.

COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

A pesquisa *em* arte pode ser levada seguindo os mesmos parâmetros de pesquisa que em outras áreas do conhecimento? Pesquisar *em* arte abran-

ge apenas o relato de meios, procedimentos e técnicas lançados pelo artista na realização de sua obra, ou abarcaria também a manipulação de conceitos, estudo das implicações teóricas do ato de instauração da obra, o estudo de obras e escritos de artistas consagrados ou não, assim como tudo que possa dizer respeito ao processo de instauração do trabalho artístico? Nosso objetivo neste artigo, estando centrado nas questões metodológicas de Poéticas Visuais, é considerar que a pesquisa *em* artes visuais é um campo relativamente novo na atividade acadêmica, sendo que esta modalidade de pesquisa no contexto universitário, a nosso conhecimento, iniciou na Universidade de Paris I, início dos anos 80. No entanto, desde Leonardo da Vinci, a obra de arte tem duas vias de acesso complementares: uma visual e outra referindo-se a tudo que possa passar pela linguagem. Se anteriormente o ensino das artes visuais, às vezes, não explicitava questões de pesquisa, parece-nos conseqüência um ensino fundamentalmente centrado nas questões técnicas, muitas vezes em detrimento das questões artísticas. O artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário, concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento.

Num âmbito institucional, coloca-se o problema de critérios para este

tipo de pesquisa, seguidamente trazido à baila pelas instituições financiadoras. Porém, na realidade, a pesquisa em Poéticas Visuais envolve o desenvolvimento de uma série de competências nesta área de pesquisa específica e relativamente recente, mas que, sem dúvida, necessita consolidar-se junto a outras áreas que possuem grande tradição.

Falar pesquisa, nos induz imediatamente a pensar em parâmetros científicos. Talvez então, inicialmente, fosse oportuno lembrar que a grande diferenciação a fazer entre arte e ciência, é a de que a arte remete ao mundo dos valores e não diretamente ao dos feitos, como a ciência. Se na ciência os pesquisadores e cientistas costumam trabalhar em bloco, e se empenham na decodificação de fatos e interpretação de conceitos que permitam organizar o entendimento da realidade e descobrir princípios que regem o mundo e o universo, na arte, o artista segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular.

Segundo Heidegger, o que está em questão na arte não é a descoberta, mas sim o *acontecimento* da verdade, e conseqüentemente, a obra enquanto obra, institui um mundo.

Mas, talvez, melhor ainda seria buscarmos subsídios na própria arte e verificarmos no percurso de Klee, que ao longo de uma evolução lenta e

constante estabelece uma relação recíproca entre seu pensamento e sua atividade criadora, extraindo pouco a pouco um único postulado: a fusão de sua expressão formal e de seu suporte filosófico, concebendo a arte “não como uma ciência exata, mas como o universo da disparidade”. (KLEE, 1980, p.11-14)

Estando pontuadas estas diferenças iniciais, será também necessário conscientizar-nos de que a pesquisa em Poéticas Visuais pressupõe parâmetros metodológicos que se diferenciam não só da pesquisa científica, ou da pesquisa na área social, como até mesmo da pesquisa *sobre* arte, pensada como produto final. A pesquisa em Poéticas Visuais constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com particularidades muito próprias ao seu próprio campo.

A pesquisa *em* arte vai encontrar respaldo teórico na poética, que propõe-se como uma ciência e filosofia da criação, levando em conta as condutas que instauram a obra. A palavra poética, tendo ficado durante muito tempo diluída no interior da estética geral, foi empregada primeiramente por Paul Valéry, partindo da poética no sentido empregado por Aristóteles e propondo-se a estudar a gênese do poema.¹ O objeto de estudo de Valéry não é o conjunto de efeitos de uma obra percebida, nem a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto): é a obra *se fazendo*. Jean Pommier (PASSERON, 1989), cita



a definição valeriana do conceito de poiética: "tudo que diz respeito a criação, obras as quais a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio.² A poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação". Passeron defende que a poiética não possui nenhuma razão em se limitar às artes da linguagem, e se propõe a alargar a posição de Valéry a todas as artes, nomeando a poiética como "o conjunto de estudos que se dirigem ao ponto de vista da instauração da obra, notadamente da obra de arte" (PASSERON, 1989, p.13). Se na definição de Valéry a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio para o estudo da instauração do poema, poderíamos afirmar que, em se tratando das artes visuais, a forma, a plasticidade e a visualidade é o suporte visível do pensamento e conceitos veiculados pela obra. Se faz importante também que a dimensão invisível da obra, seja de alguma forma revelada, e, neste caso, o artista, parece, tem um papel importante a desempenhar. Um duplo papel: como autor e testemunho. Temos presenciado como na arte contemporânea tem crescido a importância atribuída aos escritos dos artistas para a decodificação das obras.

Mas se a poiética não caracteriza-se nem como o estudo da obra feita nem da obra a fazer, como projeto, é que já nas primeiras constatações formula-se a dificuldade - talvez a impossibilidade - de levar adiante um projeto de pesquisa em artes visuais, rigorosamente pensado e estabelecido *a priori*. Um projeto indica que sabemos onde queremos chegar: ora, isto se revela impossível para a arte. A obra apresenta-se como um caminho com vários cruzamentos. Segundo Klee, "a obra é caminho dela mesma". Se tomarmos um caminho errado, é preciso reconhecer o erro, voltar e retomar o bom caminho. A obra sairá acrescida, pois guarda todos estes traços. O erro no processo de instauração da obra, não é engano: é *aproximação*. Errar é a dissipação das possibilidades da obra, apontando caminhos para aquela, ou talvez, para outras obras que virão. Duchamp, não sem ironia, estabelece seu "coeficiente de arte" na "distância entre intenção do artista e a obra acabada".

Então o projeto na pesquisa em artes visuais, equivaleria a um *projétil*, algo que é lançado com uma mira. Mas o caminho exato que irá percorrer nunca sabemos. Pierre Soulages, declara que "o que eu faço me esclarece o que procuro"³ revelando, de certo modo, a cegueira do artista no processo de criação...

Se por um lado, é preciso levar em conta e saber cultivar a intuição no

processo de criação, por outro lado, precisamos fazer apelo à organização e ao método, se quisermos fazer frente ao rigor necessário à pesquisa que vem com ela atrelado como se fosse a sua sombra: o cronograma. Começemos, então, desde já, a colocar uma certa ordem na casa: uma pesquisa em Poéticas Visuais, no contexto universitário, abrange três instâncias metodológicas: a metodologia de trabalho em atelier, a metodologia de pesquisa teórica e a metodologia de trabalho com estudantes.

A metodologia de trabalho em atelier leva em conta a *obra como processo*. Para o artista, a obra é ao mesmo tempo um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*. A obra interpela os seus sentidos enquanto ele está “às voltas” com ela. Ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*.

Já a pesquisa teórica deve avançar neste labirinto para descobrir este enigma que é a obra. A teoria busca respostas para o porquê de fazer isto ou aquilo, especula sobre as implicações daquilo que estou fazendo com o que já foi feito. Estabelece relações com a história da arte e com a produção contemporânea. Questiona em que sentido o que eu faço afirma, em que

sentido rompe com a tradição. Operacionaliza conceitos para investigar campos de conhecimento interdisciplinares.

O que leva da prática à teoria? De uma forma muito direta, rapidamente poderíamos responder que é a insatisfação com as respostas. Sim, podemos dizê-lo desta maneira muito simples, mas a articulação da prática com o campo teórico, traça caminhos extremamente complexos, por tratar-se da construção de um conhecimento que intersecciona diversos campos. Desde os procedimentos técnicos lançados na criação da obra, até a intrincada rede de conceitos estabelecidos a partir deste fazer, a trajetória muitas vezes indica que precisamos realizar excursões em campos interdisciplinares. A filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura e mesmo a ciência contemporânea podem nos fornecer excelentes conceitos para pensarmos nossa prática - se soubermos utilizá-los operacionalmente - isto é, tendo o cuidado e a capacidade de entender estes conceitos em profundidade em seu contexto; e ao transpô-los para nossa prática, estabelecer sim, as *aproximações*, mas também os *distanciamentos*. No momento em que buscamos, em campos de conhecimento afins, determinados conceitos para testá-los e experimentá-los em relação ao nosso trabalho prático, estamos laçando mão a ferramentas conceituais. É necessário usá-las com tanto discernimento quanto as que

utilizamos no processo de instauração do trabalho prático. Estes conceitos, provindos da filosofia, literatura, semiótica ou psicanálise, são o que chamamos de *conceitos operacionais* que nos fazem avançar tanto no campo prático como teórico.

Finalmente, no caso do pesquisador que também orienta a pesquisa a nível de pós-graduação, a metodologia de trabalho com estudantes de Poéticas Visuais pressupõe dois preâmbulos fundamentais: orientar artistas, que na maioria das vezes são eminentemente práticos, no projeto de pesquisa prática e induzi-los a inventar uma maneira de escrever que seja tão válida quanto os teóricos. Convencer os estudantes para que este texto seja diferente do que escreve o filósofo, o historiador ou o crítico, mas que terá tanto valor quanto...

É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação.

Então, estando nosso campo de investigação esboçado, passemos a examinar mais de perto cada uma destas instâncias metodológicas.

METODOLOGIA DE TRABALHO EM ATELIER

Se a obra não avança a partir de um projeto estabelecido *a priori*, como ela avançaria? Talvez Klee, mais uma vez, possa nos clarear a questão: “quando durante a criação de uma obra, eu atinjo um objetivo preciso que é decorrência de uma evolução natural, e que eu crio neste nível um certo

O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta.

conjunto acabado; a cada vez que isto acontece, a intensidade diminui rapidamente e eu devo encontrar um outro caminho. *É o caminho que é essencial,*

*que tem um caráter produtivo.*¹ O devir se coloca acima do ser”. (KLEE, 1980)

Se é o caminho que é essencial, que tem um caráter produtivo no processo de criação, podemos deduzir que é porque a obra avança segundo um *processo*. A formulação *em processo* significa que a obra é um *processo de formação*. Conforme Pareyson (1991) “a obra é o próprio processo de formação levado a termo. Assim, cada momento deste processo contém em si todo o movimento”.

E se a obra é, ao mesmo tempo, um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*, como afirma-

do acima, é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra.

Tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido *a priori*, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação. Pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim - a obra acabada - mas como *devenir*. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este *a priori*: *a obra está constantemente em processo com ela mesma*.

Como fazer, para deixar a obra se processar *através* de mim? Bachelard fala sobre o "racionalismo aberto", isto é, um racionalismo que se ultrapassa *em se criando*. Para que esta estrutura

nascente, que se estabelece logo aos primeiros investimentos do artista, possa se concluir como uma espécie de lógica interna, é necessário muitas vezes, dar lugar ao não saber, ficar atento aos imprevistos, "ouvir" e "ver" nossos pensamentos. Se formos atentos, seguidamente as idéias vêm em momentos mais inusitados e, às vezes, inoportunos. A obra se faz bem antes de começarmos a fazê-la no atelier. E no atelier, sempre que começamos a trabalhar uma idéia imediatamente instala-se o conflito. O que seria este conflito? A impressão de que a obra escapa, de que não estamos sabendo muito bem o que estamos fazendo, que tudo pode dar errado. A obra apresenta-se também como um *enigma*, não podemos impor uma vontade que vem unicamente do nosso raciocínio intelectual. A obra final é muitas vezes o inverso do que pretendíamos fazer. Kandinsky, no início do século, já coloca ênfase na sua teoria, nos processos internos do artista em detrimento da representação do mundo externo. Escreve que toda obra tem uma construção não evidente, escondida, que se desprende insensivelmente da imagem. "Esta construção escondida pode ser constituída de formas aparentemente jogadas sobre a tela, que não teriam, também aparentemente, nenhuma ligação entre si. Mas o que é a ausência exterior de ligação, é sua presença interior. O que na obra é exteriormente descosturado é interior-



mente fundido num todo” (KAN-DINSKY, 1989, p.193-194). Klee, também nos induz pensar a obra como processo, como *natureza naturante*, não *natureza naturada*: “a arte não reproduz o visível, torna visível”. O “tornar visível” coloca e acentua a ênfase na obra como processo, não como produto final.

Pareyson afirma que é como se “a obra comportasse sua própria regra e esta regra só é conhecida com a obra acabada. (...) Porque na obra a fazer, o modo de fazê-la, não é conhecido *a priori* com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o *surgimento da obra*”.

Se a obra *se faz*, geralmente num momento que não temos totalmente consciência, é sempre *a posteriori* que teremos a total compreensão do que fazemos. A pesquisa teórica pode vir também, em auxílio, a clarear certas posições, a aportar soluções para problemas enfrentados na prática, a conferir posições de artistas que apresentem problemáticas semelhantes às nossas. Parece que existe no processo de criação, um ponto de cegueira para o artista, e é aí que a obra *se processa* e

conseqüentemente *me processa*. Quase poderíamos dizer: quando eu fico *cego*, é aí que *a obra se faz*. O processo de criação é este enfrentamento desenhado entre caos e ordem, entre desequilíbrio e equilíbrio. É preciso aprender a suportar as tiranias que as incertezas provocam. O caos da obra se fazendo, não é confusão indiferenciada mas a obra “em luta”⁴ com seu criador.

O elemento *agon* no processo de instauração da obra não se dá sem uma implicação imediata: a obra em processo não pode ser pensada como meio para atingir um determinado fim, mas como *devir*. Um *vir a ser* que se instaura no processo de criação de uma obra e que pode continuar indefinidamente, estabelecendo diálogos, idas e vindas da obra consigo mesma ou entre uma obra e outra.

A obra em devir aproximaria a idéia de cosmos Heraclítico? Para Heráclito, o cosmos comporta tanto a ordem como a desordem em virtude da unidade dos contrários. “O todo está nas partes, assim como as partes estão no todo, ao homem cada descobrir a si mesmo assim como a razão imanente de todas as coisas, implícita na lei do devir.” Sim, o processo de criação é algo que se apresenta na ordem do caos, mas se aventurar neste processo, implica tomar consciência que este “caos” não é a desordem total ou a confusão indiferenciada. É esta alternância que se estabelece logo aos primeiros investi-

mentos na obra, entre o saber e o não saber.

A alternância entre saber e não saber, na obra em processo de instauração, nos coloca às voltas na construção de códigos que *se inventam à medida que se enunciam*,⁵ estabelecendo a idéia de jogo como parte integrante do processo. Jogo não como algo determinado por regras estabelecidas *a priori*, mas um jogo onde as regras são inventadas e transformadas à medida que a obra se faz. Uma espécie de “jogo ideal” segundo Deleuze (1969), que não comporta regras predeterminadas, que não tem vencidos nem vencedores, jogo, segundo ele, de inocência como “no outro lado do espelho” das aventuras de Alice, onde o endereço e o acaso não se distinguem mais, parecem não ter nenhuma realidade. Este jogo ideal para Deleuze, é reservado ao pensamento e à arte. “Mas este jogo que não existe fora do pensamento, e que não produz outro resultado a não ser a obra de arte, é também aquilo pelo qual o pensamento e a arte se tornam reais e perturbam a realidade, a moralidade, e a economia do mundo.”

METODOLOGIA DE PESQUISA TEÓRICA

O pressuposto fundamental para a pesquisa em artes plásticas pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda*

obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica. Isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos.

A pesquisa em Poéticas Visuais parte da maneira como a obra é feita. Maneira, *manière* na língua francesa, vem de mão (*main*).⁶ Para estudar a obra final do ponto de vista da poética é preciso obter todas as informações possíveis sobre a técnica, procedimentos e metodologia do artista.

O que seria a teoria neste caso? É a colocação em cena de idéias, seja sob a forma plástica, seja sob a forma de escrita para aproximar o que parece afastado. Os conceitos tem que ser tirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do processo de instauração da obra.

Mas é preciso observar que, também por esta peculiaridade, a pesquisa em artes plásticas requer uma metodologia diferenciada: *o pesquisador produz seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa teórica*. Ele precisa produzir seu objeto de investigação (sua obra) para daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. É completamente diferente do teórico que se debruça sobre análises de obras acabadas. J. Lancri, diretor do Centro de Pesquisas em Artes Plásticas da Universidade de Paris I, conta uma pequena história para metaforizar uma questão crucial da pesquisa em Poéticas Visuais: ele diz que a pesquisa é como se estivéssemos



realizando uma corrida a cavalo, bem montados em nossa sela, até que de repente tem um outro cavalo, sem jóquei, que vem se aproximando e que vai nos ultrapassar a todo galope. A pesquisa "acontece" se conseguirmos pular do cavalo que estamos montados, para este cavalo que passa de maneira desenfreada. E ele diz que sabe quando isto aconteceu, quando estudantes, muitas vezes em final de tese, lhe chegam com esta notícia: mudei meu tema de pesquisa!

Em Poéticas Visuais, todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita. O objeto de estudo não existe como um dado preliminar no referencial teórico, como na pesquisa em História da Arte, por exemplo. Ele precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e ser lançado como uma seta. São as interpelações da práxis que direcionarão a pesquisa teórica. Podemos, sim, lançar mão de algumas estratégias, como por exemplo, realizar decalagens: é melhor terminar o trabalho prático antes da redação de qualquer texto final. Mas a realidade é que grande parte das duas pesquisas, a prática e a teórica, são levadas concomitantemente. Então, manter um diário de anotações (secreto) durante o processo de elaboração do trabalho prático, onde se possa escrever todos os nossos pensamentos, sem censura, tem se confirmado como fundamental para a redação de qual-

quer texto teórico e/ou poético. Também é fundamental a elaboração de fichas de anotações sobre obras, artistas e conceitos que possam ser colocados em relação com o trabalho realizado.

Retomemos à poética, uma vez que a pesquisa em Poéticas Visuais se apóia no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo. A poética pressupõe três parâmetros fundamentais: *liberdade* (expressão da singularidade), *errabilidade* (direito de se enganar), *eficácia* (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir o erro).

A poética leva em conta a constituição de significado a partir de como a obra é feita. Por exemplo: Proust escreveu à noite. E a inversão é o tema de todo o romance *La recherche du temps perdu*.

Na arte contemporânea se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguimos apreender a obra. Temos que ter explicações sobre a proposta e o modo de fazer do artista. A compreensão da obra passa pela linguagem, não podemos entender sem a palavra, muito embora é preciso aprender a conviver com este paradoxo: a palavra jamais poderá traduzir a obra. A linguagem não substitui, mas ela é como o outro lado da mesma moeda. Se quiséssemos lançar mão a uma metáfora, poderíamos dizer que a obra e a lin-

guagem são como a alma que não pode existir sem o corpo. Parece então, que o importante é invisível aos olhos, mas precisa ser desvendado. Conexão entre linguagem e prática é tão indissociável quanto o corpo e a alma: um precisa do outro para existir.

Quais seriam os instrumentos para uma análise poética de obras de outros artistas que queiramos estudar para colocar em relação com nosso trabalho? Depoimentos dizendo se o artista está vivo, entrevistas e catálogos, são uma fonte preciosa à obra original e escritos de artistas. Estas são informações brutas necessárias para fazer e responder perguntas.

Uma observação importante é a de partir do que parece contraditório, porque os artistas muitas vezes falam de impressões que só eles tiveram, ou de sensações e percepções singulares. Na contradição pode estar contido o núcleo das coisas. Se é na obra que os contrários se unem, se o processo de criação se dá como se estivéssemos percorrendo a superfície de uma fita de Möbius (passamos do exterior para o interior sempre percorrendo a mesma superfície), na contradição pode estar a luz de algo que está escondido na obra. Se está dito nos escritos do artista, está, de alguma forma, expresso na obra. É

preciso ficar atento ao que, à primeira vista, achamos sem importância.

Um instrumento importante são as análises comparativas. O comparatismo diferencial consiste na tarefa de aproximar o que parece muito diferente, diferenciar o que parece muito semelhante. Por exemplo, o *Nu descendo a escada*, de Duchamp, seguidamente é interpretado em alguns livros de História da Arte como um quadro futurista.

Mas, segundo as declarações de Duchamp, ele não estava nem um pouco interessado nas questões da velocidade como os futuristas, e sim, no estudo do desdobramento do

movimento a partir das experiências com a cronofotografia. O conceito pertinente para esta obra, segundo o próprio Duchamp, é o conceito de "retardamento". Por isto não podemos nos ater apenas na aparência da obra, mas procurar desvendar os conceitos que o artista está veiculando. É importante procurar similitudes entre coisas que são diferentes e diferenças que, à primeira vista, podem parecer muito semelhantes.

É preciso pensar que os obstáculos são inerentes à pesquisa. É preciso saber que quanto mais obstáculos, melhor é a obra, mais relevante é a pesquisa.

Na arte contemporânea se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguimos apreender a obra.



A escrita também é um processo. Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar as respostas, mas também não é seguro que não tenhamos que mudar o rumo. A escrita traça seu próprio trajeto. Também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria.

Para descobrir como a obra funciona precisamos de ferramentas teóricas: textos de história da arte, de filosofia, entrevistas e depoimentos de artistas, livros de física, romances, etc. Trata-se de ver como a teoria de Benjamin por exemplo, pode aplicar-se a tal obra. Mas também trata-se de ver como outra obra pode servir como exemplo de enunciados teóricos.

Podemos nos servir de vários autores, mas como às vezes é importante reafirmar o óbvio, os mais úteis são os maiores. Se encontramos por exemplo, em Didi-Huberman, um dos mais brilhantes historiadores da arte francês na atualidade, uma citação de Merleau-Ponty que podemos relacionar com nosso trabalho, é importante buscar os conceitos na fonte, então para a pesquisa é preciso chegar até Merleau-Ponty. Os grandes pensadores compreenderam muitas coisas e podemos catalogá-los invariavelmente sob estas três qualidades: possuem profunda envergadura teórica, e ao mesmo tempo, são claros e poéticos.

Durante a pesquisa, é importante falar sobre o trabalho, explicar para as pessoas o que estamos fazendo. Fazer um esforço em relação à clareza. A clareza e a complexidade tem que entrar na estrutura do texto. Matisse, Duchamp, Klee, por exemplo, têm posições muito claras a respeito de suas obras. Os grandes artistas, não custa reafirmar, assim como os grandes pensadores, são ao mesmo tempo profundos, claros e poéticos.

E é também importante lembrar que a obra constitui-se a partir da cultura que temos, e isto se cultiva.

METODOLOGIA DE TRABALHO COM ESTUDANTES

De um modo muito simples, a pesquisa é o que permite que, quando os estudantes me fazem uma pergunta eu tenha uma resposta, mas o inverso também se faz pertinente: quando eu faço uma pergunta, eles têm o compromisso de achar uma resposta.

Como barômetro, os estudantes de poéticas visuais, que são eminentemente práticos, só devem escrever *o que interessa a eles*. Se interessa a eles é que pode interessar aos outros, então pode-se buscar a motivação para escrever bem.

O método tem que ser ao mesmo tempo rigoroso e aberto. Cada estudante tem que partir de sua própria obra. Falar da própria obra é difícil, jus-

tamente porque se ela constitui-se como obra, ultrapassa, num primeiro momento, nosso conhecimento racional e intelectual das coisas.

Algumas estratégias, têm mostrado eficácia tanto no meu trabalho de pesquisa, como na orientação de meus alunos:

a) manter um diário secreto, onde se possa descrever as obras realizadas, contar como as fez. É importante carregar este diário sempre consigo, porque as idéias não têm hora marcada para chegar. Usa-se escrever na página direita, e deixa-se a página esquerda para fazer comentários e acrescentar novas idéias e anotações no decorrer do tempo da pesquisa.

Na organização do diário é preciso datar cada intervenção, anotar o que fazemos e o que queremos fazer, o que lemos, e escrever tudo que passa pela cabeça, sem censura. Por esta razão ele é secreto. Assim, temos um testemunho do processo subterrâneo da obra. Todas as idéias que se teve, o que foi realizado e o que não foi;

b) estabelecer pequenos contratos de trabalho que disciplinam o desenvolvimento da pesquisa. Isto porque para escrever é preciso dedicar muito tempo. Funciona por pequenos contratos. Em vez de marcar a data para entrega do trabalho final, marcar etapas de elaboração com datas precisas.

E os bloqueios? Às vezes pode haver bloqueios. Pode “bloquear” o

texto ou as obras. O professor-orientador, neste caso, deve ter a habilidade de saber identificar o que o aluno não disse. Trazer à luz o que o estudante não disse, a fim de tentar deslindar o bloqueio. Neste caso, tem se mostrado eficaz traçar pequenas metas com datas precisas, estabelecendo contratos entre professor e estudante.

Se as leituras são muito importantes, ver exposições também é essencial. O grupo igualmente é um recurso muito importante. É preciso estimular os estudantes a criar elos entre os professores e colegas do curso.

Na fase da redação, é importante saber que o primeiro texto será ruim, o segundo e o terceiro geralmente também. Mas se tiver que recomeçar dez vezes, é preciso ter a humildade de fazê-lo.

É importante realizar exercícios de redação. Escrever pequenos ensaios. Como exercício de redação pode ser eficaz que cada parágrafo possa receber um título. Só trocar de parágrafo quando mudar de assunto.

A hipótese estabelece o fio condutor para a pesquisa e na conclusão é preciso dar uma resposta provisória para a hipótese. Num âmbito universitário, a pesquisa com ênfase em poéticas visuais tem que trazer contribuições à pesquisa geral. É necessário assinar o compromisso com a produção de conhecimento. Em hipótese alguma, a dissertação de mestrado ou a tese de



doutorado deve limitar-se à compilação de conhecimentos já veiculados.

Na introdução, é importante redigir claramente a hipótese perseguida. Uma boa maneira de organizar a redação é dividi-la em itens, e a cada item atribuir um título.

Quando usar o eu, o nós e o impessoal, na redação? A primeira pessoa do singular refere-se a tudo que é estritamente pessoal, como supõe-se ser o caso da produção plástica. O *nós*, quando teorizamos, quando nos referimos a conceitos ou idéias de autores, com a citação, referência, ou nota de rodapé para explicações complementares, e finalmente usamos o impessoal quando nos referimos a procedimentos, ou mencionamos técnicas ou idéias de domínio comum. É preciso ter claro

que a originalidade de uma dissertação, está no fio condutor que propomos para explorar o campo de conhecimento que delimitamos, assim como, e fundamentalmente, na articulação que fazemos entre prática e teoria.

O sumário e a apresentação da dissertação devem, de alguma forma, remeter ao trabalho prático. É muito importante a forma de apresentar a dissertação: universitária, mas levando em conta a obra. Entrar no jogo da Universidade, mas subverter também. A pesquisa em artes plásticas tem que ser realizada com toda seriedade, *mas deve ser feita com muito prazer*. É o prazer da descoberta que mobiliza a pesquisa.

E, finalmente, a conclusão não é algo que fecha, mas algo que abre.

Como a obra.

NOTA

¹ Sem grifo no original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- DELEUZE. *Logique du sens*. Paris: Editions de minuit, 1969.
- HERACLITO. *Fragments*. Paris: PUF, 1987. Texto estabelecido, traduzido e comentado por Marcel CONCHE.
- KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989.
- KLEE, P. *La pensée créatrice, écrits sur l'art I*. Paris: Dessain et Tolra, 1980. Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1992.
- PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- PAREYSON, L. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.

SANDRA REY (Brasil): Artista Plástica, Doutora em Artes e Ciências da Arte
- opção Artes Plásticas, pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França.
Professora Orientadora do Mestrado em Artes Visuais
na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Pesquisadora/CNPq.