

O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia
da pesquisa
em artes plásticas

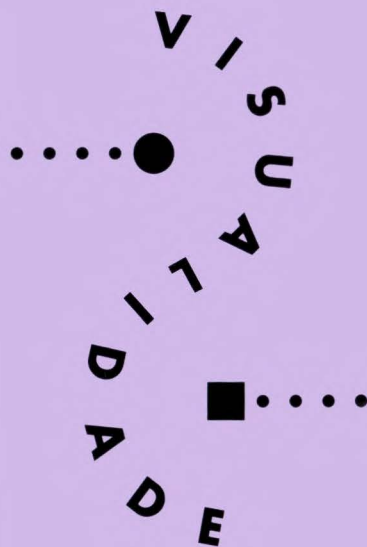
Blanca Brites
Elida Tessler
(Organizadoras)



Editora
da Universidade

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais
Instituto de Artes / UFRGS



O MEIO COMO PONTO ZERO



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitora

Wrana Maria Panizzi

Vice-Reitor
e Pró-Reitor de Ensino

José Carlos Ferraz Hennemann

Pró-Reitor de Extensão

**Fernando Setembrino
Cruz Meirelles**

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor

Geraldo F. Huff

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Guimarães

Aron Taitelbaun

Célia Ferraz de Souza

Clovis M. D. Wannmacher

Geraldo Valente Canali

José Augusto Avancini

José Luiz Rodrigues

Lovois de Andrade Miguel

Luiza Helena Malta Moll

Maria Cristina Leandro Ferreira

Geraldo F. Huff, presidente



INSTITUTO DE ARTES

Diretor

Celso Loureiro Chaves

Vice-Diretor

Marta Isaacsson de Souza e Silva

PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
Coleção Visualidade

Comissão Editorial

Icleia Borsa Cattani

Maria Amélia Bulhões Garcia

Sandra Rey

Conselho Editorial

Blanca Brites

Elida Tessler

Helio Ferverza

Icleia Borsa Cattani

Maria Amélia Bulhões Garcia

Romanita Disconzi

Sandra Rey

Editora da Universidade/UFRGS • Av. João Pessoa, 415 - 90040-000 - Porto Alegre, RS - Fone/fax (51) 3316-4082 e 3316-4090 • E-mail: editora@ufrgs.br • <http://www.ufrgs.br/editora> • **Direção:** Geraldo Francisco Huff • **Editoração:** Paulo Antonio da Silveira (coordenador), Carla M. Luzzatto, Maria da Glória Almeida dos Santos, Rosângela de Mello; suporte editorial: Fernando Piccinini Schmitt, Gabriel Bolognesi Ferronato (estagiário), Luciane Leipnitz (estagiária) e Sílvia Aline Otharan Nunes (estagiária) • **Administração:** Najára Machado (coordenadora), José Pereira Brito Filho, Laerte Balbinot Dias e Mary Cirne Lima; suporte administrativo: Ana Maria D'Andrea dos Santos, Erica Fedatto, Jean Paulo da Silva Carvalho, João Batista de Souza Dias e Marcelo Wagner Scheleck • **Apoio:** Idalina Louzada e Laércio Fontoura.

O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas

Blanca Brites

Elida Tessler

(Organizadoras)



**Editora
da Universidade**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

© dos autores
1ª edição: 2002

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa e projeto gráfico:
Editora da UFRGS,
a partir da concepção original
de Ângela B. Fayet e Janice Alves

Revisão:
Luciane Leiphnitz

Editoração eletrônica:
Cláudia Bittencourt
Sílvia Aline Otharan Nunes

M514 O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/
organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. – Porto Alegre : Ed.
Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

1. Artes Plásticas – Artes Visuais – Metodologia. I. Brites, Blanca. II.
Tessler, Elida. III. Título.

CDU 7.01/.08:001.8

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023
ISBN 85-7025-624-8

**POR UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA
DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS**

Sandra Rey

A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA: ARTE COMO PROCESSO HÍBRIDO

Liberada de cânones, em especial o da *representação*, em vigor durante quatro séculos no mundo ocidental, a arte passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador. Na ausência de um conjunto de regras válidas e consensualmente aceitas que possam balizar a produção artística ante o “tudo pode” e os comentários, muitas vezes apressados, sobre a “falta de critérios” das manifestações artísticas, nas quais o artista buscará subsídios e encontrará respaldo para o seu fazer? Ao contrário do que se possa imaginar, a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados.

A arte contemporânea levanta a questão da ausência de parâmetros rigidamente estabelecidos. Não existe um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada *a priori* pelo artista. A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la” (Pareyson, 1991, p.59). O artista contemporâneo, para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação.

A pesquisa *em artes visuais*¹ implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são

¹ Em nosso Programa de Pós-Graduação estabelecemos a diferença entre as duas formas de pesquisa, nomeando pesquisa *em arte* aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho, e pesquisa *sobre arte* a realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção etc. Ver, a esse respeito, nosso ensaio “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais” (1996), do qual retomamos algumas questões no desenvolvimento do presente trabalho.

investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de *möbius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” (p.59) e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra *teoria* deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável.

IDÉIAS, PROCEDIMENTOS E SIGNIFICADOS EM FORMAÇÃO E DESLOCAMENTO

Podemos identificar, na instauração da obra, três dimensões que se enlaçam de forma, às vezes mais, às vezes menos perceptível. Uma primeira dimensão, abstrata, processa-se no nível do pensamento e revela-se na forma de *idéias*, de *esboços*, muitas vezes sem grandes intenções, em algumas *anotações* improvisadas ou em *projetos* mais elaborados, que poderão, ou não, se concretizar em obras. Num segundo plano, temos a dimensão da prática feita de procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos. E, num terceiro nível — como tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a um certo estímulo —, a obra *em processo* conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. Dessa forma, a ela se articulam conceitos, e estabelecem-se elos entre as manifestações da cultura. A obra *em processo de formação* insere-se de maneira específica, algumas vezes peculiar, numa discussão proposta pela produção contemporânea e/ou pela História da Arte.

Isso em vista, podemos supor que é complexa a pesquisa em artes visuais. Se, por um lado, ela pressupõe o desenvolvimento de competências para a realização dessas três dimensões, sem dúvida, por outro, é ne-

cessário prever uma margem, durante a instauração da obra, para o que pode vir a acontecer — os *acazos* que podem redirecionar o processo.

Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual.

A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que esses objetos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre aspectos da própria arte e da cultura. Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões. A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas. A pesquisa faz avançar às questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos. É desafio constante para o artista-pesquisador provocar um avanço, ou, talvez, mais próprio seria dizer um *deslocamento*² desse campo específico de conhecimento que é delimitado pelas artes visuais.

UM SENTIDO ALÉM DO QUE VEMOS

A pesquisa parte de um pressuposto fundamental, que pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica*. A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente, aparente.

² Sugerimos a palavra *deslocamento* por ser muito questionável a noção de progresso em arte. Não podemos dizer que a arte contemporânea seja superior à arte clássica, nem esta superior à arte do período gótico, por exemplo. O que temos de ter presente é o vínculo estreito da arte produzida por uma sociedade com avanço do conhecimento, da tecnologia e das questões ideológicas e filosóficas e/ou religiosas.

Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de *iceberg*, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, idéias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade.

A dimensão teórica da obra constitui-se na colocação em cena de idéias, seja sob a forma plástico-visual, seja sob a forma de conceitos. Tanto no trabalho prático quanto na escrita, a teoria não pode ser tomada como um dado *a priori*. Em arte, constitui-se um equívoco pensar que os conceitos podem ser ilustrados.

É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta *singular* a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência, que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de *linguagens*.

A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura. Já os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar. Uma vez pinçados das condutas instauradoras da obra, balizam a pesquisa teórica. Frequentemente, a investigação teórica indica novas possibilidades para a resolução de procedimentos técnicos. A pesquisa em artes visuais parte da *maneira* como a obra é feita. *Manière*, na língua francesa, vem de mão (*main*); “a arte se faz com as mãos”.³ Assim como o trabalho enfraquece se for mera ilustração de conceitos, por sua vez, os conceitos abordados pelo viés da teoria não podem ser meras ilustrações do trabalho acabado, ou palavras vazias. Eles se evidenciam no processo de instauração da obra e fazem a *articulação* entre aquela obra específi-

³ “A arte se faz com as mãos. Elas são o instrumento da criação, mas, antes disso, o órgão do conhecimento” (Focillon, 1947, p.112).

ca, ou uma série de obras, e o campo de conhecimento específico e/ou interdisciplinar.⁴

O trabalho teórico sobre os conceitos traz à luz o que não fica visível na obra, cumpre a função de aproximar o que parece afastado, mas também de distanciar o que parece próximo, elucidando o posicionamento da obra (ou do seu criador) em relação à produção contemporânea ou àquela catalogada nos compêndios de História da Arte. Se quiséssemos dizer de uma maneira muito simples, a dimensão teórica implica que a obra possui um sentido *além do que vemos*.⁵

CONCEITOS OPERATÓRIOS

A obra como produto final acontece na *aïsthésis*. Ela, acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência. Pensemos, por exemplo, nas *Demoiselles d'Avignon* (Picasso) ou no *Grand Verre* (Duchamp). Mas, conforme Passeron (1996, p.28), “[...] a aura da obra única poderia ser apenas um mito se fosse somente de ordem estética, isto é, ficasse apenas na dependência do receptor”. “A *aura* da obra se prende menos à mensagem proposta do que na sua ‘presença’ que se deve, na realidade, à ‘insubstituível’ mão do artista” (p.29). É algo que passa através dele. Então, sob o prisma da *obra em processo*, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua ins-
taurção. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são

⁴ *Interdisciplinar* porque os conceitos implícitos na obra podem remeter (e freqüentemente o fazem) a outros campos do conhecimento específico como a Filosofia, a Psicanálise, a Física, a Sociologia, etc., por inserir-se num debate proposto pela arte contemporânea ou pela História da Arte.

⁵ Esse sentido, para *além do que vemos*, remete-nos à célebre formulação de Paul Klee (1980), “a arte não representa o visível, a arte torna visível”.

operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*.

A arte é, antes de tudo, a fabricação de alguma coisa (Soriano, citado por Passeron, 1996, p.26), e *conceitos operatórios* permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico. Podemos citar inúmeros exemplos na História da Arte, desde os conceitos que normatizaram a produção artística durante séculos (conceito de *representação* ou de *mimesis*, por exemplo) até as operações de artistas que, realizando deslocamentos prático-reflexivos através de sua obra, criaram seus próprios conceitos operatórios e acabaram por redirecionar o debate proposto pela arte em seu tempo: *ready-made* (Duchamp), *objet-trouvé* (Picasso), *parangolé*, *penetrável* (Oiticica).

A OBRA COMO INSTAURADORA DE LINGUAGENS

Na arte contemporânea, o *conceito de linguagem* ultrapassa as categorias fundamentadas nas técnicas⁶ e consubstancia-se na colocação em cena de uma série de códigos formais ou visuais, sejam eles concretos ou em nível de representação, assim como na articulação de significados através dos quais o artista manifesta sua subjetividade como uma essência que se comunica *na* — não *pela* — configuração formal e semântica da obra de arte.⁷ A linguagem do artista não se evidencia apenas na objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma “verdade” ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela *maneira de fazer* própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções.

⁶ Como algo intrínseco às qualidades oferecidas por determinada técnica, como, por exemplo, a linguagem do vídeo, do desenho, da gravura, etc.

⁷ Ver, a respeito do conceito de linguagem segundo Walter Benjamin, Rainer Rochlitz (1992, p.19-32).

Na arte, a pergunta *o quê* deve ser substituída por *como*: *como isso foi feito? Como isso produz sentido?*

Observamos como um fato na instauração da obra que, ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos (o *quê*), o artista o faz *à sua maneira* (como), manifestando sua subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção. A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados. *A obra instaura um mundo*, segundo Heidegger (1987) e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações.

O FALSO E O VERDADEIRO NA ARTE

Na ciência, podemos afirmar com segurança o falso e o verdadeiro. Já na arte, podemos até ousar proclamar o que é verdadeiro; mas quem, depois de Duchamp, se atreveria a afirmar categoricamente "isto não é arte?". Nelson Goodman desloca a questão "o que é arte?" para "quando existe arte?", isto é, em que condições um objeto funciona como objeto de arte e não como outro objeto.

A História mostra-nos que alguns artistas considerados "malditos" em determinada época redirecionaram o curso da produção artística em momentos posteriores. Pensemos em Cézanne e Van Gogh, por exemplo. Inúmeros artistas empenharam-se em borrar as fronteiras entre arte e vida, entre arte e ciência, arte e conceito, arte e natureza, arte e realidade, bem como entre as diversas categorias da arte: o que é uma pintura? Qual a diferença entre uma escultura e um objeto? Como se estabelece a relação entre obra e espaço de instalação? O que é uma instalação? A arte contemporânea mais coloca questões do que fornece respostas que possam ser catalogadas como "verdadeiras" ou "falsas". É mais precisamente na articulação de questionamentos do que na elaboração de respostas que podemos situar o seu vigor.

Se a obra está acabada e formalmente resolvida, o que realmente importa é a capacidade de mobilizar a produção de significantes.

A CONSTRUÇÃO DE UM MÉTODO ABERTO

Daí podemos concluir que o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade – como é o caso da ciência – mas, sim, a *instauração de uma verdade*. É preciso observar que a pesquisa *em artes visuais* é realizada segundo padrões científicos, embora seja necessário lançar mão de uma metodologia diferenciada. A pesquisa *em arte* pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, mas que também se diferenciam da pesquisa na área social, como até mesmo se diferenciam da pesquisa *sobre arte*, concebida a partir do produto final. A pesquisa *em arte* constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com características muito próprias a seu campo. Pressupõe uma abordagem específica do objeto artístico e requer questões metodológicas também específicas. Podemos extrapolar brincando e afirmar que não existe uma metodologia para a pesquisa em artes visuais, mas que esta modalidade de pesquisa é *(s)sem modelo*. A metodologia *sem modelo* implica que existam tantas metodologias quanto artistas e/ou obras, mas o que constituiria uma pesquisa *sem modelo* preestabelecido?

A metodologia da pesquisa *em artes visuais* não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. Esse fato faz a diferença da pesquisa *em arte*: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está *em processo*. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, o trabalho com os conceitos relança o pesquisador em novas experimentações, entre as quais ele deverá aprender a discernir as que possuem estatuto artístico das que configuram meras experimentações. Nas artes visuais, todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita. O objeto de estudo, não existindo como um dado preliminar no referencial teórico, precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e se direciona como uma seta. São as interpelações da práxis

que indicarão e delimitarão a pesquisa teórica. Esse trabalho de pesquisa é bem diferente da pesquisa eminentemente teórica que se debruça sobre análises de obras acabadas, embora as duas modalidades pesquisem arte e sejam fundamentais para o desenvolvimento e a reflexão sobre a cultura.

Se imaginarmos que a arte se constitui num fluxo, a pesquisa *em* artes visuais situar-se-ia na nascente desse fluxo, enquanto a pesquisa *sobre* arte estaria localizada na desembocadura do mesmo fluxo. Podemos questionar essa idéia pensando que nascente e desembocadura se constituem no mesmo fluxo e que ambas realizam trocas e chegam ao mesmo destino: o espectador.⁸ Afinal, de um modo geral, podemos dizer que o objeto de estudo é o mesmo tanto na pesquisa *em* arte como na *sobre* arte: a obra. Sim, mas o importante é tomarmos consciência de que o lugar do pesquisador induz a posições metodológicas diferenciadas na pesquisa. Como o fim visado é o mesmo — a obra —, é importante salientarmos as diferenças de especificidades na abordagem do objeto. O que se constitui, porém, como fundamental diferença é que a pesquisa *em* artes visuais, situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante *devenir*, isto é, em constante processo de formação/transformação, aproximando o conceito de *origem* segundo Benjamin (1985, p.43-44): “como algo que não cessa de nascer no devir e no declínio”.⁹

A PESQUISA COMO INSTAURAÇÃO DE UM LUGAR

O *lugar* onde nos situamos em relação à pesquisa, já vimos, muda as relações que estabelecemos com o nosso objeto de estudo. A pesquisa *em* arte aproxima-se da *utopia*.¹⁰ Utopia define-se como algo que não tem lugar ou, pelo menos, não possui ainda um lugar definido no tempo presente. A

⁸ “Como definir uma obra de arte digna deste nome, senão que o principal critério da criação é a eficácia da ação sobre o receptor?” (Rochlitz, 1992, p.142). Também podemos pensar com Duchamp: “a arte se dá no encontro de uma intenção com uma atenção”.

⁹ Ver também, a esse respeito, os comentários de Didi-Huberman (1992, p.126-127).

¹⁰ No sentido original da palavra, cujo prefixo grego *u* indica negação, e *topos* significa lugar.

obra *se fazendo* constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória. Não podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará. "A obra é caminho dela mesma", segundo Klee. Essa *trajetória*, lugar onde a utopia se realiza, define-se com pertinência no conceito de *instauração*¹¹ segundo René Passeron. Nesse sentido, o estudo da obra em processo vai encontrar respaldo teórico e filosófico na *Poiética*.¹² A pesquisa em poéticas visuais apóia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua *instauração*, no *modo de existência da obra se fazendo*. O objeto da *Poiética* não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra *se fazendo*. A *Poiética* pressupõe três parâmetros fundamentais: *liberdade* (expressão da singularidade), *errabilidade* (direito de se enganar) e *eficácia* (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de *como* a obra é feita.

Na arte contemporânea, se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguiremos apreender a obra. Temos de ter explicações sobre a proposta e o modo de fazer do artista. A compreensão da obra passa pelo entendimento verbal, não podemos entender sem a palavra, embora seja preciso aprender a conviver com esse paradoxo: a palavra jamais poderá traduzir a obra. A linguagem verbal não a substitui mas é como o outro lado da mesma moeda. A obra deixa-se apreender pela linguagem verbal ou escrita. Obra e linguagem (oral ou escrita) são tão indissociáveis quanto o corpo e a mente, um precisa do outro para existir. Não é demais reforçar a idéia de que é preciso ter presente que, muitas vezes, o importante é invisível aos olhos, mas precisa ser desvendado.

¹¹ Instaurar uma obra de arte é dar existência a um ser que não existia antes. Contém a idéia de uma energia interna, como se a obra instaurada tivesse, a partir de um instante, que não é o instante em que está acabada, a força de irradiar por si mesma (Passeron, 1996).

¹² *Poiética* (de *poiétique*), termo cunhado por Paul Valéry em conferência do Collège de France para estudar a gênese de um poema. René Passeron ampliou a significação para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte. Ver Passeron, *Pour une philosophie de la création* (1989) e *La naissance d'Icare, Éléments de poiétique générale* (1996).

ALGUNS INSTRUMENTOS PARA ANÁLISE

Tentamos mostrar, ao longo desta argumentação, a inoperância de aplicações metodológicas como um aparato teórico estabelecido *a priori* pelo artista. Mas, tendo em vista os problemas abordados anteriormente, podemos nos perguntar se fica mesmo impossível estabelecer qualquer parâmetro para orientar essa atividade. Devemos, então, concluir pela impossibilidade em sistematizar a pesquisa em arte?

O que a pesquisa *em arte* requer de modo agudo é o difícil exercício da razão e da sensibilidade. A experiência da pesquisa no desenvolvimento de meu trabalho pessoal e na orientação de pesquisa de outros artistas me possibilita a consciência da administração de forças dialéticas operantes nessa atividade e da constante necessidade de ajustes entre esses dois pólos da inteligência e da psique humana. O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador.

Mas a experiência com a pesquisa em arte também nos permite estabelecer alguns instrumentos para uma análise *poiética* da própria obra e da(s) obra(s) de artistas que entram em relação com nosso trabalho, desde o nível mais simples até outros mais complexos. São eles que apresentamos a seguir.

a) Verbalizar

Durante a pesquisa, é importante falar sobre o trabalho, explicar para as pessoas o que estamos fazendo. Para o artista, nem sempre é fácil descrever o trabalho ou a sua proposta, no entanto, esse exercício é fundamental. É na interlocução com o outro que muitas idéias ou significados que ficam num nível mais inconsciente se explicitam.

b) Criar estratégias

Durante a pesquisa, podemos lançar mão de algumas estratégias, como, por exemplo, realizar descompassos: de maneira geral, 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, é

levada concomitantemente. É preciso verificar algumas direções que a pesquisa sugere e que, muitas vezes, podem ser descartadas, mas que poderão servir mais adiante. Então, manter um diário de anotações (secreto) durante o processo de elaboração do trabalho prático, no qual possamos escrever todos os nossos pensamentos, sem censura, tem-se confirmado como ótima estratégia para a redação de qualquer texto teórico e/ou poético. Também é fundamental a elaboração de fichas de anotações sobre suas próprias obras e as de artistas que são referenciais para a pesquisa. Igualmente importante é fichar conceitos que possam ser colocados em relação com o trabalho realizado.

c) Estar atento às ambigüidades

Como na fita de *mœbius*, na obra, os contrários também se unem; portanto, na contradição pode estar a luz de algo que se apresenta escondido na obra. É importante observar o que parece contraditório na sua própria obra e nas obras dos artistas estudados. Durante o processo, podemos perceber coisas inusitadas. Muitas vezes, os artistas falam de impressões que só eles tiveram, ou de sensações e percepções singulares. Na contradição pode estar contido o núcleo das coisas. É preciso ler com atenção os escritos dos artistas, pois o que está dito nestes está, de alguma forma, expresso na obra. É necessário ficarmos atentos ao que, à primeira vista, achamos “sem importância”. Pelo contrário, também devemos ficar atentos ao risco (ou à tentação) de cair numa hipersemiotização, isto é, atribuir sentido desmesurado a qualquer coisa que se faça.

d) Instrumentos para a pesquisa teórica

Coletar dados para a pesquisa teórica e, sempre que possível, ver as obras originais. Depoimentos e entrevistas (se o artista está vivo), a obra original (sem dúvida) e escritos do artista. Catálogos também são uma fonte preciosa. Consultar escritos dos artistas estudados, realizar entrevistas. Procurar, sempre que possível, as informações nas fontes. Estas são informações brutas para fazer e responder perguntas.

e) Conceitualizar

Aprender a fazer uso das ferramentas teóricas. Para descobrir como a obra funciona, precisamos de ferramentas teóricas. É aí que vamos excursionar em campos interdisciplinares: textos de História da Arte, Filosofia, Psicanálise, Sociologia, entrevistas e depoimentos de artistas, livros

de Física ou de outras áreas científicas, romances, etc., para, dessas excursões, voltarmos com conceitos que entram em relação com os procedimentos adotados para a realização da obra. Trata-se de ver como tal conceito 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 utilizar de vários autores, mas, como às vezes é importante reafirmar o óbvio, os mais úteis são os maiores. Como já havíamos mencionado em outro artigo, os grandes pensadores compreenderam muitas coisas e, invariavelmente, possuem três qualidades: profunda envergadura teórica; clareza, apesar da complexidade de seu pensamento; e, em muitos casos, produção de textos com notáveis qualidades poéticas. Se encontramos, por exemplo, em algum texto de artista ou crítico, uma citação de Merleau-Ponty que podemos relacionar com nosso trabalho, é importante para a pesquisa chegar até a fonte do conceito.

f) 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 (Cabanne, 1987, p.55-58), durante a elaboração do *Nu*, não conhecia os futuristas e dizia não estar nem um pouco interessado nas questões da velocidade que os mobilizavam, mas no estudo do desdobramento do movimento a partir das experiências com a cronofotografia. Duchamp fala em “retardamento” do movimento. Esse exemplo ilustra que não podemos nos fiar apenas na aparência da obra, mas investigar nos seus escritos e procurar desvendar os conceitos que o artista está veiculando. É importante procurar diferenças no que, à primeira vista, pode parecer muito semelhante.

g) Redigir pequenos ensaios

É importante realizar exercícios de redação. É produtivo, desde o início da pesquisa, redigir pequenos ensaios. Pode ser eficaz que cada parágrafo receba um título, e uma boa estratégia para não perdermos o fio condutor é trocar o parágrafo quando mudar o assunto. Também uma boa maneira de organizar a redação é dividir em itens e a cada item atribuir um título. A escrita também envolve a aquisição de habilidades complexas, e

escrever pequenos ensaios prepara para o trabalho de maior fôlego antes de nos lançarmos à redação final.

h) Apresentar claramente sua idéias

Fazer um esforço em relação à clareza. Na redação final, organizar bem as suas idéias: a hipótese estabelece o fio condutor para a pesquisa e, na conclusão, é preciso dar uma resposta provisória para a hipótese. Na introdução, é importante redigir claramente as questões que norteiam a pesquisa e a hipótese perseguida. Num âmbito universitário, a pesquisa tem de trazer contribuições à área específica e acrescentar alguma coisa à pesquisa geral. Fazer pesquisa num âmbito universitário é assumir um compromisso com a produção de conhecimento.¹³ A dissertação ou a tese em artes visuais não está isenta dos padrões de rigor acadêmico que possam sustentar o desenvolvimento de conteúdos relevantes que realmente signifiquem uma contribuição ao conhecimento na área.

i) Expressar-se com propriedade

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 se supõe ser o caso da produção plástica. Usamos o *nós* quando teorizamos, quando nos referimos a conceitos ou idéias de autores, com a citação, quando for o caso, 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.

A escrita também é um processo. Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar as respostas, mas também não é certo que não tenhamos de mudar o rumo. A escrita também traça seu próprio trajeto, também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria. É importante lembrarmos, ainda, que a obra se constitui a partir da cultura que temos, e isto se cultiva. A clareza e a complexidade têm de entrar na estrutura do texto. Matisse, Duchamp, Klee,

¹³ De maneira alguma a dissertação de mestrado ou a tese de doutorado deve limitar-se à compilação de conhecimentos já veiculados.

Kandinsky e Oiticica, por exemplo, têm posições muito claras a respeito de suas obras, apesar da estrutura complexa de seus pensamentos e obras. Os grandes artistas, assim como os grandes pensadores, são, ao mesmo tempo, profundos, claros e também poéticos.

j) Apresentar os resultados de forma criativa

Não podemos deixar de considerar que a dissertação ou a tese é a reflexão resultante de um trabalho de criação. Então, é recomendável que o sumário e a apresentação final possam, de alguma forma, remeter ao trabalho prático. Se é indispensável escrever o trabalho dentro de padrões de rigor acadêmico, respeitando normas da ABNT, é muito importante, também, inventar uma forma de apresentar a dissertação ou a tese de modo que, na sua diagramação e na apresentação formal, leve em conta a obra produzida. É importante jogar o jogo da Universidade, mas também subvertê-lo.

LEITMOTIV: O PRAZER DA CRIAÇÃO E DA DESCOBERTA

Finalmente, se, por um lado, a pesquisa *em artes visuais* deve ser realizada com toda seriedade, por outro, é o prazer da descoberta e da criação que faz avançar a pesquisa. Se não podemos perder de vista que os obstáculos são inerentes a ela, devemos ter confiança, pois a experiência acaba nos mostrando que, quanto mais obstáculos, melhor é a obra, mais relevante é a pesquisa. Um termômetro para sabermos se estamos trilhando o bom caminho é uma espécie de entusiasmo e alegria que toma o artista-pesquisador diante das descobertas e da abertura semântica que é mobilizada pelo processo de criação e pela pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Müller, Paris: Flammarion, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ce que nous voyons ce que nous regarde*. Paris: Le Éditions du Minuit, 1992.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes. L'Eloge de la main*. P.U.F., 1947.
- HEIDEGGER, Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art*. Paris: Authentica, 1987.
- KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989.
- KLEE, Paul. *La pensée créatrice, écrits sur l'art 1*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Paris: Ed. Dessain et Tolra, 1980
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, 1992.
- PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- _____. *La naissance d'Icare, éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éd., 1996.
- PAREYSON, Luigi. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais*. *Porto Arte*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996.
- ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art, la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.