

Adriane Hernandez

Artista plástica e doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS. Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFPEL. Coordena o grupo de pesquisa “Pintura Contemporânea: Poética, ensino e abordagem” (UFRGS).

RESUMO

O ensaio que segue traz a experiência da artista na realização de uma pesquisa em Poéticas Visuais e enfatiza as suas escolhas metodológicas. A pesquisa salientou os vínculos estabelecidos durante o processo de criação de trabalhos artísticos, buscando manter uma relação de proximidade com a produção textual, sendo esta relação um atributo da pesquisa. Radical em sua dialética, o percurso gerou múltiplas contaminações entre teoria e prática apoiando-se em autores que inauguraram o campo da Poética, como filosofia da criação, na Universidade, a saber, Paul Valéry e René Passeron. Tais autores, e outros que os seguiram, mostraram a possibilidade de processos e ações, vinculados ao fazer artístico, encontrarem seu espaço entre os acadêmicos e assim provocarem desvios de rota marcadamente inovadores e profícuos.

Palavras-chave: *Pesquisa em artes visuais, poéticas visuais, processo de criação*

ABSTRACT

The essay that follows brings the experience of the artist in conducting a search in Visual Poetics and emphasizes their methodological choices. The research highlighted the links established during the process of creating artwork, seeking to maintain a close relationship with the textual production, research attribute. Radical in its dialectic, the course generated multiple contamination between theory and practice relying on authors who inaugurated the field of poetics as a philosophy of creation, namely, Paul Valéry and René Passeron. These authors, and others that followed him, showed the possibility of processes and actions, related to artistic practice, find their space among academics and so cause markedly innovative and profitable detours.

Keywords: *Research in visual arts, visual poetics, creation process.*

Prolongamentos de uma tese incerta

*[...] está vindo o momento
de temperar o uso da razão
por uma boa dose de dúvida.*

Jean Lancri

Um texto ou um discurso, sobretudo aquele vinculado a criação artística, não deveria ceder ao apelo, que surge de muitas partes, para dar respostas a todas as dúvidas com relação aos supostos significados de um trabalho. Uma linguagem pode ser potencializada, quando a colocamos em relação a outra e percebemos as possibilidades de cada uma. Deste modo, a palavra pode se arriscar a percorrer a subjetividade, cercando aquilo que é o mais difícil de dizer, conferindo ao texto uma função não apenas acessória, mas de fundação mesmo de uma linguagem paralela. Na escritura, o movimento dialético não conduz a uma síntese, mas a um sintoma. O sintoma da linguagem está na teimosia em dizer, não dizendo, não solucionando. É assim que Walter Benjamin (1994) designa a tarefa do narrador: a verdade do discurso não aparece naquilo que ele conta, mas naquilo que escapa pela interrupção, está na cesura, é quando o discurso cala que a proliferação de imagens acontece formando uma constelação. Aos ouvintes, não resta uma história pronta com uma mensagem clara, dessa forma as histórias se mantêm vivas em suas mentes, porque é no espaço do não-dito que eles podem projetar suas próprias experiências e continuar as narrando. A história se mantém viva. De um modo semelhante, acontece com o texto e com o trabalho artístico, deixar que os conceitos escapem e que a ambiguidade se instale, é dar ao leitor e ao espectador o seu espaço de atuação.

Em defesa de uma metodologia aberta, múltipla, alguns autores se colocam em oposição à ideia de constituir um único problema em uma pesquisa. Simone Weil, por exemplo, faz um elogio a atenção no que ela tem de generosidade e não de apego. Para ela, quando a atenção se fixa em um problema contra o horror ao vazio, exagera-se na procura e esta se torna dependente do objeto de nossos esforços. Deste modo a autora aconselha “a recuar diante do objeto que perseguimos: se quisermos arrancar a uva pelo cacho, os bagos vão cair no chão. A atenção tem os dedos leves, escapa da lei da gravidade”¹.

¹ WEIL, 1996b, p.386.

De modo semelhante, para Roland Barthes (2004) o texto-tagarelice é um texto onde há somente procura e não desejo, desta forma ele enfada, cansa. Se um texto não me deseja é porque ele foi redigido somente na vontade de dizer e não no desejo de ser ouvido, por isso fala sozinho, por isso tagarela.

É uma opção de certo modo contra-metodológica, contra o método que faz do objetivo um fetiche situando-o em um lugar privilegiado em detrimento de outros lugares possíveis, aquele psiquismo de ataque e proteção, em que a condução é feita linearmente. Coloco-me, junto com Roland Barthes, do lado do não-método, expor aquilo que vai se encontrando pouco a pouco: “enquanto a coisa está se fazendo não se compreende aonde vai dar”². Ou talvez do pré-método, uma preparação para o método que não termina nunca, preparar materiais infinitamente.

² BARTHES, 2003, p.263.

Isto porque esforços são empregados em tentativas que buscam encontrar qual racionalidade poderia ser mais própria à arte já que como disse Jean Lancri: “a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso da racionalidade, mas prioriza o uso de uma outra racionalidade”³. Para René Passeron (1975), e antes dele Paul Valéry (1999), essa outra racionalidade é tão específica que deve ser desenvolvida em um campo próprio, o campo da Poética, reservando para esta, um lugar fora do campo da Estética. Este último, mais difundido, abrange o desenvolvimento dos estudos sobre as relações que se estabelece com a obra depois de pronta; está do lado da apreensão pelo sensível. Sendo assim, o campo da poética ficaria destinado às implicações do fazer (poiein), do processo de trabalho e as inúmeras relações que o artista estabelece a partir da sua obra em construção. É deste modo que em alguns momentos do texto a razão se põe a sonhar, o sonho a raciocinar e o uso contraditório dos conceitos encontra nele mesmo, conceito, sua forma artística.

³ LANCRI, 2002, p.28.

Pensar e escrever *com* o trabalho artístico e não *como*, *contra* ou *sobre* ele. Sendo que as três últimas preposições constituem uma relação hierárquica em que um dos termos sempre sai perdendo sua força potencial. Ricardo Basbaum buscando uma relação entre arte e pensamento se pergunta: “Que tipos de encaixes e acoplamentos são possíveis entre estas duas matérias de modo a potencializarem-se reciprocamente?”⁴. E, em sua procura, encontra no conectivo *com*, *pensar com arte* o melhor modo de expressar “um pensamento que saiba arrancar da arte algo que o constitua e uma produção artística que se lance para fora de seus próprios limites em direção à intervenção cultural”⁵.

⁴ BASBAUM, 2003, p.168.

⁵ BASBAUM, 2003, p.174.

A fita de *möebius* e a proposição *Caminhando* de Lygia Clark podem ser eficazes como metáfora para pesquisa em arte, que surge a partir destas duas instâncias: arte e pensamento. Poderemos dizer assim, que o terreno da caminhada está previamente constituído, mas não a direção, é deste modo que a caminhada de cada caminhante trará algo de singular, principalmente no que diz respeito à experiência. Isto porque não é o caminho que é importante, mas a caminhada. Quando se expõem as experiências de realizar *Caminhando*, nota-se que todas elas comportam singularidades nas formas e nas narrativas, mesmo que sejam sutis, “mostrando que todo gesto, por mais furtivo e secreto em sua privacidade, pode ser uma fonte produtora de novas descobertas”⁶. Com relação à fita de *möebius*, a metáfora pode ser útil para ilustrar o movimento dos conceitos operatórios designados por Sandra Rey como sendo aqueles que “nos permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico”⁷, isso porque a superfície da fita é contínua, sem início ou fim, onde o dentro e o fora se encontram indiferenciados e deste modo deixam de existir as oposições.

⁶ FABBRINI, 1994, p.97.

⁷ REY, 2002, p.130.

Para Basbaum, apesar de a arte e o pensamento serem duas matérias autônomas e irreduzíveis uma à outra, ao mesmo tempo, é impossível separá-las, pois ao falarmos de um dos termos já falaríamos automaticamente do outro, é neste sentido, que a proposta então não é de procurar semelhanças, mas perceber o ponto em que as diferenças se “cruzam e entrelaçam, mas sem síntese nem identificação”⁸.

⁸ DELEUZE; GUATTARI *apud* BASBAUM, 2003, p.170.

Penso que há conflito na pesquisa, algo que no pensamento aparece como um movimento natural, e que o texto é onde este se torna mais evidente; é um campo de batalha, que a redação torna visível, entre experienciar e conceituar. Conflito que não existe para quem opta por conceituar apenas. A objetividade do conceito torna o texto límpido e preciso, como um rio

sem margens, onde nada deve atracar. É deste modo que, para Maurice Merleau-Ponty, o senso comum e a ciência estão próximos, pois padecem do mesmo mal: “só falo do meu corpo em ideia, do universo em ideia, da ideia de espaço e da ideia de tempo. Forma-se assim um pensamento ‘objetivo’, que finalmente nos faz perder contato com a experiência perceptiva da qual ele é o resultado e a consequência natural”. E, reivindica a seguinte posição: “não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito e não compreender nada do objeto (...) paradoxalmente há, *para nós o em si*”⁹.

⁹ MERLEAU-PONTY, 1999, p.110.

Este conflito vai gerar várias situações de deslocamento e de acomodação do olhar, do corpo, do pensamento. Temos de começar admitindo que vivemos em uma espécie de cegueira a maior parte do tempo e que “as alternativas são alternativas somente em relação ao que sabemos, nossas escolhas resultam de influências que só conhecemos parcialmente”¹⁰. Thomas Nagel considera que para tentar superar o conflito “precisamos aprender a agir de um ponto de vista objetivo e também ver-nos de um ponto de vista objetivo”¹¹. Mesmo assim, “por mais que ampliemos nossa visão objetiva de nós mesmos, restará algo impossível de aceitar ou rejeitar explicitamente, já que não podemos sair inteiramente de nós mesmos, mesmo sabendo que há um exterior”¹².

¹⁰ NAGEL, 2004, p.13.

¹¹ Idem, p.189.

¹² Ibidem, p.212.

“O artista não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas é daqueles que passam ao ato”, diz Passeron¹³. Fazer a passagem da estética à poética é, para o autor, passar da filosofia da sensibilidade à ação. Seguindo esta lógica, durante o processo de construção de meus trabalhos artísticos, encontrei na palavra prolongamentos, que designa o resultado do ato de prolongar, uma ferramenta ao mesmo tempo conceitual e de ação que me possibilitou transitar em vários campos, do saber e do não-saber, implicando a teoria e a prática, sem que seja necessária a preocupação de juntar estas duas instâncias. Um conceito com mobilidade, digamos assim.

¹³ PASSERON, 1997, p.108.

O conflito maior aparece no momento de escrever e é por este motivo que, ao mesmo tempo, foi um estímulo e de certo modo um alívio para os artistas-pesquisadores que, a partir das reivindicações de René Passeron¹⁴ e outros, tenha passado a existir nas universidades o campo da pesquisa *em arte*, tendo suas bases principalmente na Poética, um campo mais sintonizado com o modo de produzir dos artistas e suas inúmeras variáveis, diferenciado da pesquisa *sobre arte*. Por outro lado, ao colocar

¹⁴ PASSERON, 1975.

novos parâmetros que naturalmente seriam mais próprios ou apropriados, paradoxalmente nada se torna mais fácil. O resultado é necessariamente reaprender a apresentar as ideias, o que implica em reconquista da autonomia e da naturalidade perdidas, o que não é nada simples.

Talvez seja pensando no vigor de um momento particular, que Passeron propõe ao artista refletir a instauração da obra. Em uma das definições de Poética, Passeron diz: “chamemos poética o conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte”¹⁵. Em outro momento, o autor coloca: “Em resumo, o objeto estudado por Valéry não é o conjunto dos efeitos de uma obra apreendida, não é também a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto), é a obra sendo feita.” Esta frase nos dá pistas do que implica o conceito de instauração: *a obra sendo feita*. Em uma nota, Passeron escreve: “A leitura estética versa sobre a obra acabada, ou pelo menos apresentada. A leitura poética deve versar, sobre etapas da instauração, sobre os processos particulares da gênese. Estes processos situados no tempo podem nos informar sobre sua época”¹⁶. É a característica de uma presentificação, que se daria pela instauração, que estas noções fazem transparecer. E, ao mesmo tempo a crença de que este presente possa ser, de algum modo, apresentado.

Penso que discorrer sobre a instauração da obra é falar do meio (de dentro) da experiência de realizar a obra. Porém “não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda”¹⁷. Mudar o ponto de vista requer esforço e atenção. Está arraigada em nós a crença na origem e estamos acostumados a utilizar uma apresentação linear. Ao escrever, somos conduzidos por um modo que aprendemos desde os primeiros anos de estudos, as regras de uma boa redação já estão fixadas em nossas mentes, “é difícil não recair nos velhos procedimentos”¹⁸, escreveram Deleuze e Guattari ao proporem a escrita rizomática. O exercício da escrita lembra o que Barthes colocou sobre a pose para o retrato: “não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura”¹⁹. Pois, se não fazemos distinção entre prática e teoria, ao instaurar um trabalho, ao escrever, essa distinção naturalmente aparece. Na escritura a fragilidade se revela para o artista, é ela que termina muitas vezes por negar o nosso saber, isso porque “a escritura faz do saber uma festa”²⁰.

As Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade, de Jean Lacri, publicadas no livro *O meio como ponto*

¹⁵ PASSERON, 1975, s.p.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.35.

¹⁸ Idem, p.34.

¹⁹ BARTHES, 1984, p.27.

²⁰ BARTHES, 2002, p.21.

zero, são tão abertas, que as seguindo, podemos ter teses as mais tradicionais ou as mais inovadoras, dentro da mesma lógica. Estas proposições estão longe de serem receitas de como fazer uma tese. Diz Lancrì que: “O modelo de tese continua aberto. Melhor ainda: com cada pesquisa, esse modelo deveria ser reinventado²¹.”

²¹LANCRI, 2002, p.22.

Que cada coisa tenha a sua forma, reivindicou Georges Bataille. Deste modo o que penso que seja importante não é a semelhança ou a diferença, com o que já foi estabelecido como modelo, mas que o texto possa encontrar uma forma própria assim como o trabalho prático. Com Bataille a apresentação do informe (texto, imagem) é uma tentativa de *obrigar a ver* pelo conflito que se apresenta através de uma semelhança cruel, remetendo em última instância ao mais escondido sentido do humano, é a semelhança informe ou o dessemelhante. O texto inquietante é aquele sem modelo, que inventa seu modelo, e o informe, não é algo sem forma, mas algo com uma forma própria, instável, e por isso inquieta. Algo que nos impele a ver, a ler, pela semelhança irritante que traça. Contra o apaziguamento das formas, Bataille propõe o conflito com algo irreduzível, uma semelhança que não tranquiliza, a imagem do informe²².

²²BATAILLE, 1930, p.382.

Procuro o leitor, mas não sei onde ele está. Portanto o outro que procuro não é uma pessoa, mas um espaço onde os desejos possam se encontrar. Deixar reverberar as palavras de Barthes: Se a escritura tente a desviar-se é porque ela teima²³. Para Lancrì, esta teimosia não é somente tensão, mas poderá também provocar o mais sutil dos *desligamentos*, quem sabe a deriva, o desprendimento, a fragilidade. Por outro lado, como defender isto no âmbito da universidade? E mais complexo ainda, no âmbito de uma tese, mesmo que seja ela em poéticas visuais? A pergunta não fica no ar, mas a resposta flutua: “trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que trabalha, contradição inclusive, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela”²⁴. Racionalizar o nebuloso, argumenta Lancrì, não significa racionalizar a arte.

²³BARTHES, 2002, p. 44.

²⁴LANCRI, 2002, p.26.

Partindo da instauração do meu trabalho artístico, encontrei um conceito operatório em plena atividade, um verbo transitivo que designa uma ação, prolongar, e não um objeto ou algo estável. Desta forma, é uma palavra que fala de um processo e não um estado, das relações e não as coisas em si. Já o prolongamento, é o resultado a ação atuada de prolongar, indicando o feito. Tanto o objeto quanto o sujeito é algo a que se chega, algo definido pela experiência que acontece *na* e *pela* ação. Este verbo, então, indica

situações e passagens, encerra a temporalidade na duração e a espacialidade na extensão, pois algo pode ser prolongado no tempo e no espaço. Acaso não é o prolongamento do pensamento que nos faz chegar na sua dimensão artística? A própria ideia de problemática ou questão, tão bem formulada pela arte, que não responde e sim pergunta, não encontra no prolongamento sua melhor forma de origem? Pois para se chegar a um problema não é necessário um prolongamento da dúvida? E prolongando a dúvida não chegamos a tantos outros lugares?

Prolongar é uma ação, prolongamento é uma ação atuada. Prolongar incide sobre o espaço e o tempo. Prolongar incide sobre o artista e o espectador, inclui a dialética de que nos fala Didi-Huberman (1998), inclui o ir de um ponto a outro, de um tempo a outro. Prolongar certamente inclui o perder-se. Roland Barthes diz no pequeno livro *O prazer do texto*: “um texto sobre o prazer só pode ser curto”²⁵. Na verdade o texto se prolonga sempre em algum leitor, assim como a obra em um espectador e Barthes sabia isso. Não é necessário dizer tudo, responder todas as perguntas, sanar todas as dúvidas.

²⁵ BARTHES, 2004, p.25.

Trabalhos artísticos que carregam ambiguidades se apresentam como enigmas visuais, provocações. Para Walter Benjamin a ambiguidade é a manifestação figurada da dialética, nela a dialética encontra-se detida. Na ambiguidade a imagem não está nunca completa, é como uma história aberta. Então este prolongamento se dá também como desejo de que algo indefinido permaneça e, pela lembrança ou pela identificação, possa encontrar o outro. É como uma imagem fotográfica, a fotografia, no que ela tem de mais próprio, abarca esta possibilidade, com o *isso-foi* atribuído por Roland Barthes²⁶. Na foto, presente e passado se encontram. Ou como em Philippe Dubois, que utiliza a noção de aura para encontrar no dispositivo fotográfico um valor cultural mais pleno do que na maioria das outras imagens: “a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre longínqua, por mais próxima que possa estar”²⁷.

²⁶ BARTHES, 1984, p.115.

²⁷ DUBOIS, 1993, p.311.

Ao sugerir o uso da narrativa e a descrição no texto, penso no fato de a narrativa ser muito potente como discurso paralelo e não elucidativo ou explicativo, ela pode compartilhar a mesma intensidade de criação de um trabalho artístico na sua relação com a experiência. Neste sentido, em sua abertura, ela busca se prolongar na imaginação do leitor e pode ser completada por ele, por suas vivências e experiências. Para Merleau-Ponty

²⁸ MERLEAU-PONTY, 1999, p.19.

²⁹ O'DOHERTY, 2002, p.94.

“uma história narrada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ quanto um tratado de filosofia”²⁸. É assim que, em vários momentos, ao ler um livro ou ao olhar para uma obra de outro artista, tento recuperar uma experiência anterior a todo o conhecimento sedimentado e também superar aquela mistificação em torno do autor. Como disse o artista e teórico Brian O’Doherty: “a maioria das pessoas que hoje contempla a arte não está contemplando a arte; elas contemplam a ideia de ‘arte’ que têm na cabeça”²⁹. A partir desta colocação feita em um contexto norte-americano, na década de 70, é possível pensar que o problema permanece inalterado, as mentes são dirigidas e os discursos fabricados, de tal modo, que nem percebemos mais esse mecanismo funesto. A universidade não é garantia para escapar deste círculo, principalmente porque quando acreditamos que nossas opiniões são nossas, lemos e estudamos somente para nos assegurar de nossa posição, lutamos para não ter nossas crenças abaladas. Deste modo à universidade é também um lugar de propagação de crenças, onde algumas ideias podem resistir sem nunca serem questionadas. O fato é que abdicamos da experiência, em favor da crença, pois a experiência traz instabilidade e nos derruba a todo o momento.

Quero ser conduzida por minha própria visão, ter minhas próprias ideias sem mediação, escutar meu corpo, pois, como diz Barthes, meu corpo tem ideias diferentes das minhas. Nem sempre ouvir o discurso do artista faz com que o público tenha uma experiência melhor com a obra, como geralmente se acredita, isso vai depender das relações que o trabalho coloca em jogo e o artista não tem controle. Por isso a abordagem do artista sobre seu trabalho será mais potente se não rivalizar com a abordagem do crítico ou do teórico, mas levar em consideração a relação interna que travou com a obra em construção. Se me interesso por conhecer o processo de um artista, não é para que este me esclareça sobre a obra pronta, mas para conferir a rede de relações a partir da qual ela pode ser considerada obra, para conferir esse fenômeno de pensamento à parte que, justamente por ser distinto da obra pronta, causa interesse.

²⁹ VALÉRY, 1999, p.181.

É deste modo, que para Paul Valéry “o que se pode realmente saber, ou acreditar saber, em todos os campos é apenas o que podemos ou *observar* por conta própria ou fazer nós mesmos”²⁹, para o autor é impossível reunir em um mesmo plano de observação, o pensamento de quem faz a obra e aquele de quem atribui valor para essa obra, a ação do primeiro e a reação do segundo não podem ser confundidas. Desta forma “a independência ou a ignorância recíproca dos pensamentos e das condições do produtor e do



³⁰ VALÉRY, 1999, p.184.

³¹ SCHOPENHAUER, 2005, p.44.

³² DIDI-HUBERMAN, 1998, p.39.

³³ Idem, p.48-49.

³⁴ Idem, p.169.

consumidor é quase essencial para o efeito das obras. O segredo e a surpresa, frequentemente recomendados pelos estratégicos, para os trabalhos, ficam aqui naturalmente garantidos”³⁰. Seguindo esta lógica se pode dizer que apesar de tudo o que foi dito e escrito a respeito das obras e dos livros, obras e livros – filmes, peças, espetáculos – continuam aí, no mundo, para serem experienciados. É assim que para Schopenhauer, muitos iletrados têm uma maior autonomia de pensamento dentro de seu conhecimento limitado, mas adquirido “pela experiência, pelas conversas e pelas poucas leituras, sendo capazes de se apropriar desse conhecimento”³¹ capacidade que muitos eruditos já perderam.

Didi-Huberman ao dizer que as obras e também as coisas nos olham, faz na verdade um apelo, que vai reverberar em toda sua produção teórica, contra o aniquilamento deste olhar. Este apelo é dirigido principalmente aos historiadores, aos teóricos, aos críticos, aos artistas, no sentido de evitar, “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”³². Para o autor, há dois modos de recusa ao olhar que as coisas nos lançam: a crença e a tautologia. Os dois busariam na verdade um evitamento do vazio. A crença “verá sempre alguma outra coisa além do que vê”. A tautologia “quererá não ver outra coisa além do que vê”³³. Em ambos os casos prevalece um aniquilamento da experiência adquirida no ato de ver. É desse modo então que Didi-Huberman vai recorrer a Benjamin e sua noção de imagem crítica e de imagem dialética, para indicar a atitude a se tomar diante das obras: “falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)”³⁴.

René Passeron (1997) mostra que a estética deve se desprender dos discursos sobre a arte e voltar-se para a subjetividade da estesia, definida pela liberdade do prazer sentido em todas as coisas.

Quando nomeei o texto de minha tese de *Do pão à toalha de mesa* é, entre outras coisas, uma ideia de prolongamento que me interessa, que de certo modo, demonstra o movimento de meu percurso de produção de trabalhos artísticos desde que entrei no doutorado até a finalização do período. Comecei trabalhando com o pão, fiz fotos do pão e as recombinei de diversos modos. O pão se tornou para mim um *objeu*, noção desenvolvida por Pierre Fédida em *L'absence*, a partir da palavra criada por Francis Ponge, e utilizada por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Um verdadeiro objeto de jogo, jogo de aproximar e distanciar, jogo de linguagem, jogo de

construção e reconstrução que faz desaparecer o objeto em prol do simbólico. E, tendo brincado o suficiente com ele, passei a explorar o seu entorno, o seu lugar, seu habitat natural, os restos que ele deixa quando desaparece e as superfícies onde ele se instala: mesa, prateleira, papel, toalha. Ir do pão à toalha de mesa representa para mim um prolongamento. É um deslocamento também, mas a ideia de prolongar significa para mim que ainda estou no mesmo assunto, pensando nas mesmas coisas, explorando as mesmas questões sob outro ângulo.

Explorei o pão de vários modos: pão, fatia de pão, bico de pão, migalha de pão, massa do pão, criei paralelo dele com corpo, com montanha, com nuvem, com terra, enfim inúmeros paralelos. Depois, quando fui trabalhar com a toalha de mesa comecei a fazer o mesmo. E gosto de dizer que, de certo modo, a toalha invejosa da capacidade de desprendimento do pão começou a imitar essa sua tão prodigiosa característica. Em meus últimos trabalhos, a toalha começa a aparecer em migalhas, os pequenos recortes do tecido xadrez com os quais gero uma ação de preencher espaços. E ela se manifesta, assim, como um elemento de cobertura, como uma pele que dá contorno e salienta as coisas e o espaço. A toalha inicia então, um novo jogo, independente do pão, mas imitando-o, “migalhas” de toalhas passam a se prolongar pelas paredes (imagem 1).

Foi a partir de alguns delineamentos iniciais que percebi a potência da palavra prolongamentos e como a ação de prolongar estava presente em tudo o que fazia. Neste sentido a própria palavra é um autorretrato, que consegue dizer, ao mesmo tempo, da arte, do texto e do artista sem que seja necessário tentar uni-los. Ao mesmo tempo ela, palavra-conceito, consegue ser impessoal, percorrer processos e trabalhos de inúmeros artistas e transitar em muitos campos. Transitando do particular ao genérico ligado a palavra-conceito prolongamento pude percorrer o campo estético e fazer a experiência de leitura das obras de outros artistas partindo deste ponto de vista.

A palavra prolongamentos aponta ainda para a condição de ação do trabalho – no caso a de prolongar, aquela que gera o prolongamento –, como o modo mais apropriado de se chegar a uma relação. Esta relação vai se manifestar não só no texto como em toda a produção. Sendo que é justamente nesta última que a palavra se situava em primeiro lugar como potência instauradora de todo um movimento do pensar. O indicativo disto que acabo de dizer se apresenta, mais uma vez, no título: *Do pão à toalha de mesa*, mostrando um movimento que se prolonga do objeto até um dos lugares onde o objeto costuma ser encontrado, no caso a toalha. O que não quer dizer que uma coisa seja trocada pela outra, mas mostra justamente a capacidade que um lugar tem de dizer por metonímia, por índice ou por recordação, figuras do prolongamento, da coisa que lá esteve.

A dialética no trabalho se mostra de inúmeras maneiras, uma delas vai se estabelecer justamente a partir das situações que meu corpo experimenta com relação ao objeto. O



grande e o pequeno, por exemplo, é grande ou pequeno de acordo com uma projeção de meu corpo que faço, mas ao mesmo tempo, não é porque o lugar é ínfimo que não possa experimentar meu corpo habitando lá. A imaginação atua. É a partir da relação que meu corpo cria com a mesa ou com a estante, que estas vão passar a existir como objeto ou como lugar. A dialética se origina na troca de olhares, neste caso olhante e olhado são os agentes desta relação que encontra no prolongamento temporal e espacial a sua possibilidade constitutiva. A ambiguidade é a manifestação figurada da dialética, nela as coisas que pelo conceito demonstrariam contradição convivem, é nela também que passado e presente se encontram formando uma constelação saturada de tensões. A imagem crítica surge quando ela mesma consegue estabelecer a troca e neste momento ela é dialética detida. Isso acontece quando se consegue deter a coisa em um estado múltiplo e não no estado reduzido do conceito, pois os conceitos fogem da ambiguidade. O processo dialético é fixado e encontra na cesura, no corte, uma constelação em que de súbito tudo pode estar junto e pode ser conectado.

A toalha e o papel são como objetos estímulos, mas no cotidiano doméstico se encontram silenciosos, em estado de latência. A toalha ou o papel podem ser pensados na sua condição de superfície estendida, como *subjétil* ou *platô*, lugar onde o sentido apresenta-se latente, oculto, não manifesto, a espera, a se projetar ou a se proliferar no encontro com o outro. A questão da dialética retorna, mantendo a conotação benjaminiana de uma dialética sem síntese. Agora em lugar da síntese, o sintoma. Deste modo o sintoma, como formação crítica da forma aberta é proliferante de sentido. A dialética hegeliana seria aquela do acabamento, enquanto a dialética sintomal é aquela do inacabado. Imagem econômica é a que se apresenta como enigma, que só se diz na sua capacidade de alteração, de proposição em movimento, que só se completa na repercussão, no vai e vem, no desvio. É assim que meus trabalhos almejam ter formas abertas, inacabadas, alterantes e proliferantes, que se compõem e se decompõem incessantemente.

A experiência de meu contato com obras de outros artistas, formula um tipo de texto que não procura encerrar uma verdade na leitura, mas uma experiência registrada a partir de um ponto de vista, baseado principalmente na noção de prolongar. Não é de forma alguma um desprezo pelo conhecimento que ocorre neste momento, mas uma outra entrada, uma outra chave, que busca dialetizar tudo o que li a respeito com o que meu olhar diz. Neste sentido, o que li a respeito das obras às vezes é substituído por uma experiência que penso ser mais significativa como contaminação da minha produção.

Posso dizer, ainda, que minha maior e mais árdua batalha foi o trabalho de escritura que resolvi assumir: a busca por atingir o ponto em que esta fosse capaz de compartilhar uma intensidade e um vínculo com a experiência assim como o trabalho artístico tem feito. Neste sentido, devo admitir, que minha escritura, assume personalidades diferentes em

momento diferentes, isso por que, o eu mesma não existe a não ser como ficção minha. De repente esta ficção passou a não ser tão desejada assim.

Minha grande preocupação foi sempre, como alerta Barthes, não deixar o texto “tagarelar” como um texto frígido sem desejo, pois se “este texto-tagarelice me enfada” é porque nele haveria somente procura, sem a desejada neurose que gravita em torno do impossível. Como a teimosia de tentar descrever uma experiência e toda a acrobacia operada na linguagem para tanto. Perceber o desgaste, o arrependimento, a contradição, a negação, a ironia, o sarcasmo, o cansaço, a alegria, o achado, o brilho, o entusiasmo, em um texto que vive e sobrevive do que nele é queda.

É na espera que o prolongamento se efetiva. Não tenho pressa é verdade, minha única pressa é a de não deixar a experiência escapar, mas com demasiada frequência o mundo me atropela.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY (org.), *Fronteiras, arte crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. Informe. *Documents*. 1929, nº7, 1930.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. magia e técnica, arte e política, vol.1, São Paulo: brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléia. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, São Paulo: Papyrus, 1993.
- FABBRINI, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FÉDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.
- LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade, In: TESSLER, Elida. BRITES, Blanca (orgs.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes 2002.
- PASSERON, René. Da estética à poiética, In: *Revista Porto Arte*, nº 8, 1997.
- PASSERON, René. La poiétique: pour une philosophie de la création, In : *Recherches poiétiques*, 1975.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: TESSLER; BRITES. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur, Pensar por si mesmo, In: *A arte de escrever*, Porto Alegre: L&PM, 2005.
- VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.