

PLANOS DE AÇÃO: SOBRE A POIÉTICA E A CARTOGRAFIA

Elias Maroso

RESUMO

Este artigo aborda questões referentes à peculiaridade da poética visual no ambiente acadêmico, evidenciando planos instituintes de ação que podem caracterizar o artista-pesquisador. Como possíveis aportes teóricos aos devires da produção artística, são apresentados os princípios basilares da poiética e da cartografia a fim de salientar suas devidas contribuições para o pensamento do processo criativo, da autoria e da construção de novos espaços de análise crítica do fazer artístico. Partindo de perspectivas diferentes, as duas ferramentas de ação são conjugadas a fim de legitimar novos lugares da fala e o processamento ambivalente autor/obra/meio na pesquisa em artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

pesquisa em artes visuais; artista-pesquisador; poiética; cartografia.

ABSTRACT

This paper discusses issues about the peculiarity of visual poetics in academic field, evidencing instituting action plans that can characterize the artist-researcher. As possible theoretical contributions to becomings of artistic production, the basic principles of poietique and cartography are shown in order to accentuate their due contributions for the thought of the creative process, the authorship and the construction of new spaces for critical analysis of art making. Starting from different perspectives, the two action tools are combined in order to legitimate new places of speech and the ambivalent processing author/work/space on research in the visual arts.

KEYWORDS

research in visual arts; artist-researcher; poietique; cartography.

Arte de inventar o objeto, o sujeito e o próprio espaço. Escultura pelo ar, imersão no plano, o abstrato inaugurado, ver além do comum, a vida como obra de arte. Feitos que indicam artistas não apenas como produtores de objetos, mas formuladores de atmosferas da percepção, a flexionar ou instituir espaços para a própria experiência e realização da arte. Tão só a arte atravessa diferentes lugares como vem a produzir vincos, torções, vacúolos, paralelos, exterioridades e demais etcéteras sobre e em relação a eles. Dos lugares condicionantes (exposição, museu, universidade) aos contatos indisciplinados¹, a arte acaba por delinear mais processos de evento e dobraduras territoriais do que limites definitivos – dinamiza contextos, modifica formas vigentes da leitura e da ação.

No contato com a universidade, a produção artística se relaciona com rotinas e valores específicos na construção do saber e do resultado. São normas que comumente já possuem um repertório metodológico para institucionalizar, conduzir e sintetizar a validade da produção na disciplina/área onde está circunscrita. Entretanto, assim como é afetada por esses contextos sob a ciência em linhas duras, a arte inaugura outros modos de fazer e pensar com a profusão de formas e meios da contemporaneidade bem como com implicações conceituais para além dos objetos, voltadas à produção processual e crítica de efeitos artísticos muitas vezes direcionados aos próprios contextos de apresentação.

No debate sobre a atuação do artista em ambientes universitários, são traçados contágios entre as derivas transformativas da poética e os critérios básicos para a construção de pesquisas com problemáticas fundamentais. Nesse diálogo, encontra-se o uso da expressão *artista-pesquisador* (BASBAUM, 2006), compreendendo os que se dedicam ao pensamento e prática da arte nas possibilidades caleidoscópicas do contemporâneo, estes circunscritos no aparelho acadêmico sem possuir relações constitutivas com o mercado da arte ou com outras perspectivas de inserção (urbana, independente, político-instituinte), embora arranjos pontuais sejam frequentes.

A partir de um pressuposto de autonomia de processos, ser artista junto ao circuito de arte não garante a manutenção dessa posição junto à universidade; e, mais claramente, ser artista-pesquisador junto à universidade não é garantia de ser artista junto ao circuito. Trata-se de diferentes instâncias de valoração e legitimação, sabe-se bem:

mercado de arte, agência de fomento, coletivo independente – cada qual com seus rituais e mecanismos de assimilação e expurgo, cada núcleo institucional ou parainstitucional apontando para certas configurações estratégicas e determinadas imagens de seus personagens e atores; portando, camadas próprias de mediação. (BASBAUM, 2006, p. 73)

Artista-pesquisador, nesse caso, é entendido como um navegador de signos, de procedimentos e de lugares em um campo que exige premissas metodológicas prévias – ainda que flexionáveis –, mas que pode favorecer uma diversidade investigativa, com possibilidade de distanciamento crítico e produtivo em face dos discursos instituídos – visto que sua prática não se constitui pela redução estrita dos desígnios técnico-científicos, muito menos estritamente forjada para uma veiculação mercantil.

O que interessa para essa discussão é justamente a abordagem que o *artista-pesquisador* desenvolve sem comprometer as especificidades do fazer artístico em si e, por efeito, amplia o entendimento de pesquisa. A fim de manter aspectos típicos da poética, as considerações artísticas distanciam-se de linhas duras, cindindo inventos e capilaridades no contexto institucional em relação aos métodos, à documentação e às formas de avaliação. Na atualidade de muitas instituições de ensino, a questão da pesquisa *em arte* é posta como um desafio que atenta à postura do *artista-pesquisador* frente aos modelos de produção e à apresentação de sua prática.

A pesquisa *em arte*, situada como desenvolvimento da perspectiva artística na universidade, vem a promover, portanto, maior arejamento de cânones herméticos, observando que a produção de objetos artísticos, embora possua sua lógica e coerência, não envolve a consolidação de resultados unânimes, muito menos de uma metodologia uniforme e estanque, separada das particularidades autorais.

A arte é uma forma de conhecimento que nos capacita a um entendimento mais complexo. O tipo de explicação dado pela arte é diverso do científico, o conhecimento fornecido pela ciência é sempre de caráter explicativo. [...] A arte não tem parâmetros lógicos e precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para as formas verbalizadas. Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também a sua parte racional. (ZAMBONI, 2001, p. 28)

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. (REY, 2002, p. 126)

A inserção do fazer artístico no meio acadêmico compromete o pesquisador à exigência de traçar estratégias de ação relevantes para formular um saber específico que amplie o espectro de produção da área. As formas diferenciais de pesquisa, enquanto momentos instituintes do saber ante a ênfase cientificista do meio universitário, necessitam resistir ao ostracismo acadêmico, em vista de uma consistência que não esteja apenas implicada no aparelho em que atravessa, mas também dedicada a efeitos para além do território e arquitetura institucional. Trata-se de buscar uma consistência distante do entendimento coercivo e ensimesmado da disciplinaridade, a cunhar um espaço para o encontro criativo de realidades, de métodos e de análise.

Em consideração às peculiaridades metodológicas da arte visual, este texto elenca duas possibilidades de acompanhamento para a pesquisa que, mesmo ressonantes, não são exclusivas da arte e não são necessariamente complementares; mas de perspectivas e lugares diferentes, desdobradas por inquietações sobre o ato criativo e às produtivas ramificações processuais. São elas: a **poiética** e a **cartografia**.

Tais aportes teóricos foram explorados como ferramentas de base e ação na prática individual sobre contágios entre o objeto da poética e seu contexto de inserção². Considerando a *poiética* um estudo da conduta criativa de comum incidência em programas acadêmicos que promovem a pesquisa *em arte*, a *cartografia* emergiu de derivas por textos sobre a filosofia da diferença, o encontro e a horizontalidade. Ambas as ferramentas teóricas compreendem e evitam eventuais obstruções de peculiaridades axiomáticas para o gesto criativo e seus efeitos estéticos. Tratam de formas diferentes de observar e compreender as formulações e os devires desenvolvidos no decorrer de uma poética visual. O objetivo da presente abordagem está em evidenciar as peculiaridades conceituais de cada desenho de método.

Os estudos da *Poiética*

Uma das possibilidades para amparar os aspectos de pesquisa ancora-se na *poiética*, sendo atualmente a ferramenta teórica de acompanhamento de processos artísticos com reincidência em discussões sobre metodologia, por inaugurar um modo sistemático de apreensão da obra de arte que não parte do objeto individuado, mas do próprio movimento de individuação - “a *poiética* centra-se não na obra instaurada, nem em seu instaurador, mas no seu processo de instauração” (CATTANI, 2004, p. 106). A *poiética* tem lugar de destaque, assim, no que envolve as implicações do fazer artístico ao propor uma estrutura epistemológica para a conduta criativa.

Baseada em textos do poeta e filósofo francês Paul Valéry, datados em meandros dos anos 30, sua sistematização para campo do conhecimento foi cunhada posteriormente pelo filósofo e historiador da arte René Passeron na década de cinquenta, o qual distinguiu o ato criativo (produção) do resultado (obra acabada) e de sua contemplação estética (recepção). Esta emancipação da conduta criativa sobre outros valores atrelados à experiência da arte direciona-se ao envolvimento intrínseco do artista em face de sua obra. Criou-se, assim, outro lugar da fala na discussão sobre arte.

Tudo partiu de uma rebelião contra a estética como discurso proteiforme, que se pretendia o único habilitado a falar de arte. Reivindicamos a autonomia da *poiética* como reflexão sobre a conduta criadora, deixando à estética as tarefas já consideráveis de uma reflexão sobre o sentir. Já o dissemos: no fluxo da obra, o objeto da *poiética* está acima da obra, o objeto da estética, abaixo. (PASSERON, 2004, p. 10)

Os textos basilares de Valéry³ foram estudados pelo *Grupo de Pesquisa em Filosofia da Arte e da Criação*, dirigido por Passeron na década de 50 (PASSERON, 2004, p. 10), no qual primou pela construção de abordagens fundamentais para o pensamento da criação enquanto “fenômeno de ateliê”. Nisso, a primazia pela relação intrínseca entre artista e obra contribuiria para alcançar um caráter investigativo sobre a criação, dispondo um novo *savoir-faire* de observação sobre o processo artístico.

Dentre os fundamentos que emancipam a criação como objeto de estudo, há um posicionamento específico sobre os alcances da estética. Tal posicionamento visa rever a direta inclinação crítica e estética sobre os objetos artísticos a fim de pôr em

evidência outras competências do ato criativo. Distanciando a arte como objeto unicamente apreendido pela disciplina crítica – a qual envolve um amplo campo de observação, tanto de obras quanto de fenômenos –, a *poiética* se ocupa do segmento sensível direcionado à realização artística, migrando da filosofia da sensibilidade à filosofia da ação – uma estética no decorrer processo.

Na produção artística, esse distanciamento é demarcado por Passeron, pois “seu objeto é a *ποιέω* (*poiésis*) que põe o criador frente a seu projeto e não *αἴσθησις* (*aisthesis*) que pode experimentar em sua ação, ou suscitar através dela” (PASSE- RON, 1997, p. 108). Entre os poieticistas e os estetas haveria, então, um espaçamento de olhar sobre os mesmos objetos. A estética estaria em posição contemplativa e a *poiética* situa-se indissociada do processo, primando por procedimentos constituintes da ação criativa que instauram a obra – onde os efeitos sensíveis e estéticos misturam-se à usinagem da prática. Uma grande contribuição da *poiética* para pesquisa em artes está, então, na formulação de um espaço de análise dos deslocamentos criativos daquele que faz.

O *artista-pesquisador* tem como ênfase, em um primeiro momento, a *autopoiesis* (produção agente de si) e auto-observação (prática do pensamento e experiência da prática) ao construir saberes através da análise e confronto crítico da ação, no passo de seus efeitos, com seus valores e meios em processamento (REY, 2002, p. 130). Ressalta-se, nessa abordagem, que o saber gerado é de teor inspectivo e não retrospectivo, ou seja, realiza-se durante a ação.

Outro aspecto estaria na correlação indutiva de obras alheias ao artista por meio de uma atualização do repertório imagético, referenciais artísticos e de caráter conceitual, visto que “um autor nem sempre é um indivíduo, mas pode muito bem ser uma entidade coletiva” (PASSE- RON, 1997, p. 109). Deste modo, torna-se fundamental compor um quadro metodológico para a *poiética* que favoreça a atenção inspectiva junto à contextualização – seja artística, histórica, social, conceitual – segundo valores selecionados no decorrer dos atos.

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

são 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 deslizaros a superfície de uma fita de moebius. (REY, 2002, p. 132)

A autonomia da *poiética* como estudo da criação, que delimita seu objetivo e sugere caminhos de observação, também proporciona uma estrutura. Com base em Paul Valéry (apud ROCHA, 2011, p. 31), o ato criativo é encarado como uma passagem do estado virtual (ideia, intuição) ao desejo de realização através de condicionantes técnicos e linguísticos. De forma complementar às considerações de Paul Valéry, Passeron (2004, p. 12) ainda situa a criação artística sob três diferenças específicas: o resultado como objeto único/singular; a relação *pseudo-sujeito* com o objeto; e o engajamento criativo. Essas considerações dão respaldo a demandas de investigação que não se restringem a soluções generalistas. Voltada aos devires do ato, a *poiética* abre a possibilidade do artista contemporâneo enquanto pesquisador no meio institucional, no exercício consciente (e inconsciente) de seu fazer, na (auto)produção de resultados em formação e na contextualização teórica/histórica da mesma. As determinações acerca da instauração da obra de arte encontram-se, assim, na lógica criativa interna do autor, nos movimentos inspectivos de materiais e qualidades semânticas do processo.

Diante disso, observa-se que a *poiética* segue como um estudo que legitima os devires criativos a partir de um senso autoral estritamente ligado a uma interioridade daquele que investiga. Trata-se de uma demarcação territorial e identitária do *artista-pesquisador* em ambientes de análise intelectual.

Haveria outras contribuições para a prática da arte enquanto pesquisa em viés criativo? Modos complementares e ressonantes de compreender os percursos da criação, tópicos para uma composição metodológica em arte? E, principalmente: como estender a perspectiva da *poiética*, fundada em inspecções do *dentro*, para um método que também vislumbre travessias pelo *fora*?

Os desenhos do cartógrafo

Como observado na *poiética*, para os saberes suscetíveis ao envelopamento nas instituições de ensino, há movimentos que dilatam o estudo da arte para além do juízo estético, favorecendo considerações outras sobre a dinâmica da criação. O elemento a ser pinçado nessa discussão está na dissolução do binarismo sujeito versus objeto, inserindo o *artista-pesquisador* como interlocutor de um diálogo entre suas intenções e feitos, em processamento contagiante (REY, 2002, p. 120). Tal dissolução insere a pesquisa em um plano de encontros e intensidades, constituídos por experiências reais no presente atravessando o dentro e o fora da autoria, da obra e da disciplinaridade. Forma-se daí percursos de *cartografia* constituídos pelos devires das intenções, dos feitos, das aproximações e mais derivas que instauram a poética visual.

Além de ser compreendida como um acompanhamento de processos desde uma perspectiva autoral, estimando os passos de instauração de uma proposta de pesquisa, a *cartografia* vem a estabelecer um acompanhamento de estágios criativos por meio de afecções internas e externas, no exercício de abalar as cristalizações do *eu* por experiências contagiantes de alteridade.

Investiga-se as próprias estratégias de se investigar, substituindo modelos metodológicos pela atenção às intensidades que se formam no jogo recursivo e desbinarizado em relação ao sujeito versus objeto. Consiste em notações sobre uma deriva curiosa pelo trajeto, seus encontros e intervenções criativas ante a realidade como está a fim de transformá-la em dimensões “microfísicas” da percepção, sendo a realidade uma “linha finita, visível e consciente da organização dos territórios” (ROLNIK, 1987, p. 50). Como procedimento que constrói um saber no presente, diferente do cientificismo, na *cartografia* “a precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção” (PASSOS *et al*, 2009, p. 11).

Os desenhos da *cartografia* não são exclusivos do campo das artes, sendo que sua necessidade se deve à afirmação de uma curiosidade imanente que rechaça o afastamento linguístico da representação no mundo e insere a construção de saberes a

um plano ético, em osmose com o caos e horizontal de experiência sobre o que se projeta investigar. Nisso, a *cartografia* indica uma operação, a constituição de métodos próprios e não se limita aos lugares institucionalizados do saber.

Cunhada enquanto “imagem do pensamento” pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a *cartografia* é articulada em diferentes obras, mais precisamente desenvolvida sob operações rizomáticas, principalmente na obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995); ou seja, é desenvolvida na qualidade de fractais conectivos tanto na discussão da modernidade como na própria forma de apresentá-los – por uma escrita ética-estética, forma+conteúdo. Trata-se de uma perspectiva vitalista ao observar os movimentos dinâmicos em perspectiva molecular, transversais nos saberes da filosofia, biologia, política e arte. Vale acentuar que um dos principais empenhos dos filósofos está na restituição do pensamento enquanto potência criativa, aproximando-o de encontros intensivos – que formam cartas de paisagem – e da arte.

A filosofia desenvolvida em *Mil Platôs*, assim como em outras obras desses autores, compreende o pensar como um compromisso inventivo do ser – “existir é diferir; na verdade, a diferença é, em um certo sentido, o lado substancial das coisas, o que elas tem ao mesmo tempo de mais próprio e de mais comum” (TARDE, 2007, p. 52). Nele, o rizoma visa sintonia com fluxos para entender a construção do pensamento sob viés diferencial, onde cada nó enredado tem o gérmen de desenvolver mais alastramento. Nele as hierarquias não prevalecem diante da multiplicidade.

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14)

Assim, o rizoma e a *cartografia* se apresentam como modelo de construção dos saberes que não está preso em nenhuma conclusão primordial, muito menos à sucessão derivante de conceitos que existem apenas como valores linguísticos e representacionais, que não ativam operações de consistência na vida, nem constroem realidades possíveis a partir de encontros.

A multiplicidade, aqui, também obedece à outra lógica: ela não forma um todo. Ela é como um rizoma, subterrâneo ou aéreo (o das samambaias, por exemplo), cuja evolução é efeito do que se passa entre a planta e o que ela vai encontrando no meio em que se desenvolve – claridade, umidade, obstáculos, vãos, desvios... Neste percurso nada mais é fixo; nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia, nada mais é definitivamente coisa alguma. (ROLNIK, 1989, p. 61)

E como tais considerações se relacionam para a construção de um método cartográfico? Cartografar não exprime a produção de imagens geográficas literais, mas consiste em operar e acompanhar processos imbuídos de curiosidade pelo mundo na medida em que se processa o que é experienciado, suspendendo identidades reconhecíveis por indicações de “és”. A *cartografia* se faz através de desenhos pela intensidade, em uma pesquisa que é intervenção no real e não analítica no suspenso, criando hibridações entre pesquisador e objeto. Nela o pesquisador está imerso como viajante que lançará cartas de viagem pela experiência, pela perspectiva que percorre sobre topografias por onde quer saber.

A intensidade no cartógrafo corresponde ao acesso do mundo sobre o corpo. O desenho da *cartografia* se faz no percurso viajante, um mapa nômade e derivante. Há de se ter atenção a um repertório de ferramentas para delinear os mapas provisórios vistos pelo horizonte. Segundo Suely Rolnik, a *cartografia* está para um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p.15), “é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles.” (ROLNIK, 1989, p. 6). Mesmo com um repertório de instrumentos para emitir as cartas de viagem, o cartógrafo pode descobrir novos meios que favoreçam a expedição do conhecimento, formulando novas técnicas, ampliando ou atribuindo novas nuances ao espectro de atenção.

Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. (ROMAGNOLI in PASSOS, 2009)

Tais operações se fazem no exercício da atenção em planos de consistência, antes que de consciência. Produzir a partir de tal perspectiva torna-se um desafio no meio

acadêmico ao ser estruturado pelas reduções científicas. A pesquisa *em arte* abre essa possibilidade, uma vez que não comprova, mas faz-se presente enquanto produção no mundo e de outras perspectivas. Vem a construir o real, intervindo sobre formas vigentes. Diferente da poética, a *cartografia* não se vê condicionada à legitimação de meios científicos, além de suscitar derivas criativas sem a primazia da interioridade e origem autoral.

Pensar-se na complexidade da arte envolve uma abertura a diversos capilares de lógica rizomática e processual. Sua prática não corresponde necessariamente ao tempo linear, que estipula uma linha de gradação rumo a uma finalidade já demarcada, uma conclusão final, mas a um tempo criativo entendido como “a amplitude da curva sinusoidal, a altura do pico, que expande o presente a regiões atemporais” (TEIXEIRA, 2001, p. 259).

A *cartografia* como dispositivo/ferramenta pode ser uma alternativa sobre os meios institucionais, na compreensão de que o conhecimento não está codificado por linhas gerais, muito menos precedido da experiência, como uma taxionomia dos fenômenos *a priori*. Prevalece a dinâmica investigativa e a atenta avaliação experimental. O encontro está aqui mais uma vez delineado como elemento importante, assim como seu potencial de conexão rizomático, pois determina um novo que cinde novas perspectivas de pensamento distante da lógica da representação.

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação. (KASTRUP in BARROS, 2009, p. 30)

Dado que a *cartografia* se constitui no acompanhamento de processos já em curso, em meio a uma sucessão de fases metaestáveis (de concepções em estabilidade provisória e instabilidade potencial), a poética visual atrelada a essa operação adquire características de pesquisa próprias e irruptivas por se ater ao estudo do objeto

que gradativamente se constrói com o autor, durante a performance da investigação. Como acompanhar os próprios processos e, de certo modo, acentuar-se enquanto interlocutor de si? Provocar uma implicação que não reduza os processos a gestos intuitivos ocultos?

O corpo que busca cuja criação em outra perspectiva seria entendida como resultante de uma interioridade obscura, no modelo da cartografia é visto como agente capilarizado, suscetível a vivências na medida em que encontra-se em processo associativos com seres de diversas ordens. Nos processos em arte, a presença de um autor aqui se evidencia não pelos seus direitos de posse sobre a obra, nem por um singular ancorado na originalidade, mas pela necessidade de flexionar em si mesmo um senso de alteridade; um fora de si analítico que o coloca em contágio a outros signos e procedimentos ainda não apropriados no fazer individual.

Se a cartografia se delinea até então como um acompanhamento de processos no presente, o pensamento da autoria na poética artística mais se aproxima de um “campo centrípeto” de informações envelopadas desde o *fora*, em constante revisão das imagens interiores do *eu*. Perfila-se uma pesquisa não-linear, para além da originalidade subjetiva, pela intensidade poética – algo entre o compreendido e o intuitivo em constate processamento. Constrói-se com elementos e signos, onde sempre se está no meio, com as afeções anteriores e com todos os canais possíveis (virtualidades) que são dispostos no presente, na composição do real. Um método “expressionista” (pela afeção das expressividades do acontecimento) assim como “construtivista” (no passo se faz por um dever material e experimental).

Assim, o distanciamento necessário para a pesquisa se dá no passo em que não se atribui a singularidade da produção desde uma ideia de origem ensimesmada, mas pelo modo como o processo engendra significados pela complexidade. Trata-se de entender o *artista-pesquisador* próximo à perspectiva pós-humanista, em que o corpo está livre dos valores e limites identitários e naturalizados que o distingue dos demais fluxos orgânicos e interações inorgânicos da vida.

Considerações finais

Pois, então: como tais embasamentos podem ser usados para que não sejam um mero teorismo abstrato? Como usar ideias na qualidade de potência de ação evitando acessórios discursivos supérfluos? Atenta-se ao que a teoria pode ativar ao campo do fazer artístico, como é o caso da *poiética*, ao estabelecer legitimidades ao *artista-pesquisador* em constante processamento da obra de si, bem como na *cartografia*, que reflete no modo de entender a pesquisa na qualidade da própria construção e intervenção de uma realidade, não restrita às hierarquias e as construções identitárias das representações sobre os acontecimentos do mundo.

Ao situar a pesquisa *em arte* como arejamento dos princípios metodológicos no meio acadêmico, surte a possibilidade de articular o que se entende por conhecimento, verdade e disciplina, uma vez que a arte pode ser vista como uma propriedade dinâmica e autorreflexiva, que intervém e produz sobre a construção de sujeitos, ressonando sobre os objetos e as territorialidades. Com as considerações da *poiética*, assim como esta breve aproximação da *cartografia* e sua complexidade, pode-se intensificar o caráter diferencial dessa área nos contextos institucionais de ensino, dando vazão a outros formatos de pesquisa, apresentação e validação, além de favorecer um perfil diferencial de pesquisador: o *artista-pesquisador*.

Notas

¹ Indisciplinar e demais expressões que neste artigo envolvem a noção de disciplinaridade correspondem à lógica de concentração dos saberes de acordo com princípios limítrofes para uma determinada área do conhecimento – “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 1997, p. 36). Para Jacques Rancière, “a repartição das disciplinas refere-se à distribuição mais fundamental que separa aqueles considerados qualificados para pensar daqueles considerados como desqualificados; aqueles que fazem a ciência e aqueles que são considerados como seus objetos” (RANCIÈRE apud ELLIOT, 2008, p. 2). Na “indisciplinaridade”, então, são consideradas situações em que o saber se faz sem um necessário campo de partida ou chegada, definido para consolidar reconhecimentos ou autoridades.

² Pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais na linha Arte e Tecnologia, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Santa Maria, no período de 2012 a 2014.

³ Os ensaios que reincidem a palavra *poiética*, com ênfase científica, são: Discurso sobre Estética, Primeira Lição do Ser Poético e Fundamentos da uma Filosofia da Conduta Criativa, todos reunidos na publicação póstuma Obras, sobre Paul Valéry, em 1957.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *O Artista como Pesquisador*. Concinnitas: Rio de Janeiro, v. 1, n.9, ano7, jul, 2006.
- CATTANI, Icléia. *Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- E. Passos.; V. Kastrup.; L. Escóssia (Org.) *Pistas do Método da Cartografia*. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ELLIOT, Gregory. *Jacques Rancière and Indisciplinarity*. Art. Art and Research. Amsterdam: University of Amsterdam, vol. 2, n. 1, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- PASSERON, René. *A Poética em Questão*. Revista Porto Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, vol.1, n. 21, 2004.
- _____. *Da Estética à Poética*. Revista Porto Arte. Porto Alegre, n. 8, 1997.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002.
- ROCHA, Francisco G. L. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual*. 2011. 413 f. Tese (Crítica Literária). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental da América: produção do desejo na era da cultura industrial*. 1987, Tese. De Doutorado em Psicologia Social. Pontifícia Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- TEIXEIRA, José. Pesquisa, teoria da arte e investigação (pensar para fazer realizar para refletir). In: QUARESMA, José (org). *Investigação em Arte e Design*. Fendas no Método e na criação. Madeira: CIEBA, 2011.
- ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

Elias Maroso

Possui Bacharelado em Artes Visuais (UFSM), Especialização em Design de Superfície (PPGDS/UFSM) e Mestrado em Artes Visuais, na linha Arte e Tecnologia (Poéticas Visuais – PPGART/UFSM). É membro fundador da Sala Dobradiça (Santa Maria/RS) e integra o Grupo Arte e Design (CNPq/UFSM). Atualmente desenvolve poética relacionada a criação de espaços expositivos de arte contemporânea e à noção de contágio semântico, formal e estrutural do objeto artístico em contextos urbanos.